



Решением Президиума ВАК Министерства образования и науки РФ журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых рекомендуется публикация основных результатов диссертационных исследований на соискание ученой степени доктора и кандидата наук

СОДЕРЖАНИЕ

Научный отдел

Лингвистика

- Чижова М. Е.** Языковая картина мира как одно из основных понятий в современной когнитивной лингвистике 3
- Борщева О. В.** Паремология русского языка в традиционной и современной картинах мира (на материале пословиц о труде) 6
- Трещёва Е. Г.** Время как один из ключевых параметров событийной структуры (на материале русскоязычных ассоциаций) 10
- Сатушина Ю. В.** Метафоризация лексики традиционной профессиональной деятельности в современном русском языке 13
- Дегальцева А. В.** Семантические типы глагольных предикатов в высказываниях с адвербиальными компликаторами 18
- Кукса И. Ю.** Модальная специфика русской рукописной газеты «Вести-Куранты» 23
- Саютина Н. В.** Трансформация фразеологических единиц в газетной публицистике: жанровая специфика 29
- Солодовникова А. Н.** Жанр социальной рекламы как способ воздействия на адресата 34
- Бердникова Т. В.** Свообразие поэтического диалога: коммуникативный и жанровый аспекты 39
- Вороновская И. А.** Порядок слов в авторской речи Б. Акунина 42

Литературоведение

- Волоконская Т. А.** Странности времени и пространства: на материале повести Н. В. Гоголя «Невский проспект» 46
- Тимашова О. В.** Сюжет, проблематика, поэтика заглавия рассказа А. Ф. Писемского «Комик» (2851) 49
- Хрусталева А. В.** Проблема автобиографичности А. С. Пушкина и принцип элиминирования «внешней» биографии в трудах С. Л. Франка 57
- Курило Ю. И.** Мир звуков в новеллах «Мисс Май», «Яблони цветут» (к вопросу о поэтике малой прозы З. Гиппиус) 61
- Новикова Н. В.** Лермонтовские штудии В. Ропшина (Б. Савинкова): повесть «Конь бледный» 65
- Бабкин С. В.** Мотивы и образы власти в книжных сборниках П. Орешина, Л. Гумилевского и А. Винокурова 70
- Иванова Е. А.** Творчество Эмиля Людвига в оценках критики 75
- Гусейнова Э. Р.** Пруст–Толстой–Чехов–Набоков: искусство метафоры как способ поиска реальности (на материале лекций по русской и зарубежной литературе В. В. Набокова) 80
- Дронова Т. И.** Роман М. А. Алданова «Истоки»: художественно-философский анализ исторических предпосылок XX века 85
- Петров А. А.** Образ врага в частушках о Великой Отечественной войне (по архивным материалам Тверской области) 90
- Карстен А. В.** Образ XIX века в лирике Б. Окуджавы: к вопросу о мотивных перекличках в поэтических и прозаических текстах писателя 94
- Григорьев С. А.** Фикциональное и фактуальное повествование в романе Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» 98
- Липчанская И. В.** Образ Трои в романе Питера Акройда «Падение Трои» 101
- Горбунова О. В.** Механизмы памяти в «Нечего бояться» Джулиана Барнса 106

Журналистика

- Мингалимов Р. Г.** Трансформация национальной печати Республики Татарстан в годы перестройки 112

Приложения

- Хроника** 115

Сведения об авторах 120

РЕДАКЦИОННАЯ
КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Коссович Леонид Юрьевич

Заместитель главного редактора

Усанов Дмитрий Александрович

Ответственный секретарь

Клоков Василий Тихонович

Члены редакционной коллегии

Аврус Анатолий Ильич
Аксеновская Людмила Николаевна
Аникин Валерий Михайлович
Балаш Ольга Сергеевна
Бучко Ирина Юрьевна
Вениг Сергей Борисович
Волкова Елена Николаевна
Голуб Юрий Григорьевич
Дыльнов Геннадий Васильевич
Захаров Андрей Михайлович
Комкова Галина Николаевна
Лебедева Ирина Владимировна
Левин Юрий Иванович
Монахов Сергей Юрьевич
Орлов Михаил Олегович
Прозоров Валерий Владимирович
Прохоров Дмитрий Валентинович
Федотова Ольга Васильевна
Федорова Антонина Гавриловна
Черевичко Татьяна Викторовна
Чумаченко Алексей Николаевич
Шатилова Алла Валерьевна
Шляхтин Геннадий Викторович

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
СЕРИИ

Главный редактор

Прозоров Валерий Владимирович

Заместитель главного редактора

Иванюшина Ирина Юрьевна

Ответственный секретарь

Клоков Василий Тихонович

Члены редакционной коллегии

Борисов Юрий Николаевич
Кабанова Ирина Валерьевна
Раева Александра Васильевна
Сиротинина Ольга Борисовна

Зарегистрировано

в Министерстве Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ № 77-7185 от 30 января 2001 года



ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ РУКОПИСЕЙ

Журнал принимает к публикации обще-теоретические, методические, дискуссионные, критические статьи, результаты исследований по всем научным направлениям.

К статье прилагаются сопроводительное письмо, внешняя рецензия и сведения об авторах: фамилии, имена и отчества (полностью), рабочий адрес, контактные телефоны, e-mail.

1. Рукописи объемом не более 1 печ. листа, не более 8 рисунков принимаются в редакцию в бумажном и электронном вариантах в 1 экз.:

а) бумажный вариант должен быть напечатан через один интервал шрифтом 14 пунктов. Рисунки выполняются на отдельных листах. Под рисунком указывается его номер, а внизу страницы – Ф.И.О. автора и название статьи. Подписанные подписи печатаются на отдельном листе и должны быть самодостаточными;

б) электронный вариант в формате Word представляется на дискете 3,5 или пересылается по электронной почте. Рисунки представляются в виде отдельных файлов в формате PCX, TIFF или GIF.

2. Требования к оформлению текста.

Последовательность предоставления материала: индекс УДК; название статьи, инициалы и фамилии авторов, аннотация и ключевые слова (на русском и английском языках); текст статьи; таблицы; рисунки; подписи к рисункам; библиографический список.

В библиографическом списке нумерация источников должна соответствовать очередности ссылок на них в тексте.

Ведущий редактор

Бучко Ирина Юрьевна

Редактор

Трубникова Татьяна Александровна

Художник

Соколов Дмитрий Валерьевич

Верстка

Степанова Наталия Ивановна

Технический редактор

Агальцова Людмила Владимировна

Корректор

Певная Татьяна Константиновна

Адрес редакции

410012, Саратов, ул. Астраханская, 83
Издательство Саратовского университета

Тел.: (845-2) 52-26-89, 52-26-85

E-mail: Philology@sgu.ru

Подписано в печать 20.12.11.

Формат 60x84 1/8.

Усл. печ. л. 14,65 (15,25).

Тираж 500 экз. Заказ 100.

Отпечатано в типографии

Издательства Саратовского университета

© Саратовский государственный университет, 2011

CONTENTS

Scientific Part

Linguistics

Chizhova M. E. Language World Picture as a Basic Concept of Contemporary Cognitive Linguistics	3
Borscheva O. V. Paremiology of the Russian Language in the Traditional and Modern World Pictures (on the Material of Proverbs about Work and Labour)	6
Treshyova E. G. Time as One of the Event Structure Key Parameters (Based on Russian Verbal Associations)	10
Satushina Yu. V. Metaphor of Traditional Professions in the Modern Russian Language	13
Degaltseva A. V. Semantic Classes of Verbal Predicators in Sentences with Adverbial Complicators	18
Kuksa I. Yu. Modal Specificity of the Russian Hand-Written Newspaper Vesti-Kuranty (News-Chimes)	23
Sayutina N. V. Transformation of Phraseological Units in Newspaper Journalism: Characteristic Aspects of the Genre	29
Solodovnikova A. N. Social Advertisement Genre as a Way of Influencing the Addressee	39
Berdnikova T. V. Distinctness of Poetic Dialogue: Communicative and Genre Aspects	39
Voronovskaya I. A. Word Order in the Author's Speech of B. Akunin	42

Literary Criticism

Volokonskaya T. A. Strangeness of Time and Space: Based on the Material of the Story «Nevsky Prospekt» by N. V. Gogol	46
Timashova O. V. Subject, Problem Range, Poetics of the Story Title by A. F. Pisemsky «The Comic Actor» (1851)	49
Khroustaleva A. V. The Problem of A. S. Pushkin's Autobiographical Meaning and the Principle of «External» Biography Elimination in S. L. Frank's Works	57
Kurilo Yu. I. The World of Sounds in the Novellas «Miss May», «The Apple Trees Blossom» (to the Question of the Small Prose Poetics of Z. Gippius)	61
Novikova N. V. Studies of Lermontov by V. Ropshin (B. Savinkov): Novel «The Pale Horse»	65
Babkin S. V. Motives and Images of Soviet Authorities in Printed Collections of P. Oreshin, L. Gumilyevskiy and A. Vinokurov	70
Ivanova E. A. Emil Ludwig's Works in Critical Reception	75
Guseinova E. R. Proust–Tolstoy–Chekhov–Nabokov: the Art of Metaphor As a Way of Searching For Reality (on the material of V. Nabokov's Russian and Foreign Literature Lectures Discourse)	80
Dronova T. I. M. A. Aldanov's Novel «the Sources»: Artistic and Philosophic Analysis of the XX th Century Historic Factors	85
Petrov A. A. The Image of an Enemy in Humorous Rhymes Dedicated to WWII (Based on Tver Region Archives)	90
Karsten A. V. XIX th Century Image in B. Okudzhava's Poetry: to the Question of the Motif Correlation in the Writer's Poetic and Prosaic Texts	94
Grigor S. A. Fictional and Factual Narrative in «Daniel Stein, Interpreter» by L. Ulitskaya	98
Lipchanskaya I. V. The Image of Troy in Peter Ackroyd's Novel «The Fall of Troy»	101
Gorbuonova O. V. Mechanisms of Memory in «Nothing to be Frightened Of» by Julian Barnes	106

Journalism

Mingalimov R. G. Transformation of the National Press of Tatarstan Republic During Perestroika	112
---	-----

Appendices

Chronicle	115
------------------	-----

Information about the Authors	120
--------------------------------------	-----



ЛИНГВИСТИКА

УДК 811.161.1*1

ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА КАК ОДНО ИЗ ОСНОВНЫХ ПОНЯТИЙ В СОВРЕМЕННОЙ КОГНИТИВНОЙ ЛИНГВИСТИКЕ

М. Е. Чижова

Саратовский государственный медицинский университет
E-mail: rusclasphil@mail.ru

В статье рассматриваются возникновение, развитие и современное состояние термина «языковая картина мира», освещаются различные подходы к его определению, устанавливаются границы смежных с указанным термином категорий.

Ключевые слова: языковая картина мира, когнитивная лингвистика, репрезентация знаний, определение термина.

Language World Picture as a Basic Concept of Contemporary Cognitive Linguistics

М. Е. Chizhova

The article deals with the term «Language world picture», its origin, development and modern status. Different approaches to its definition are highlighted in this work; the boundaries of adjacent term categories are determined.

Key words: language world picture, cognitive linguistics, knowledge-representation, term definition.

Современная наука активно оперирует терминами «когнитивная лингвистика», «когнитология», «когнитивистика». Эти широко распространённые и активно развивающиеся в настоящее время отрасли лингвистики вышли из недр когнитивизма. Объектом нашего научного и философского направления являются человеческий разум и мышление. «Это наука о знании и познании, о восприятии мира в процессе деятельности людей»¹.

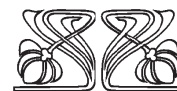
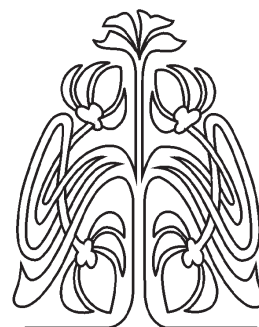
Рассматриваемое научное направление относится к числу сравнительно молодых. Когнитивизм появился во второй половине XX в. и в дальнейшем имел значительное число последователей (Р. У. Лангакер, Дж. Лакофф, Ч. Моррис, Ж. Р. Андерсон, Т. Р. Андерсон, Л. В. Барсалоу, Б. Шварц, С. Шифер, Н. Д. Арутюнова, Ю. С. Степанов, Е. С. Кубрякова, В. Н. Телия и др.).

Возникновение когнитивной лингвистики можно рассматривать как создание новой лингвистической парадигмы. Постепенно когнитивная лингвистика обрела свой предмет, внутреннюю структуру и категориальный аппарат. С развитием когнитивной лингвистики тесно связано новое понимание и видение языка через призму человеческого познания.

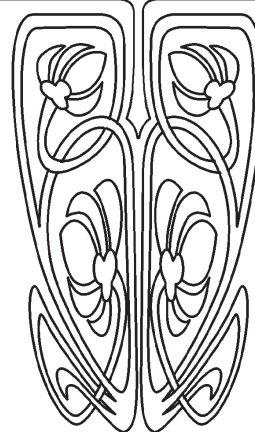
Основными категориями когнитивной лингвистики являются «разум», «когниция», «концептуальная система», «концепт», «языковое видение мира», «категоризация», «концептосфера», «картина мира».

Термин «картина мира» (ранее также «образ мира», «модель мира») начал употребляться ещё в начале XVII в. в философских трудах. Последовательное изучение картины мира, начавшееся во второй половине XIX в., впоследствии активно расширялось и в XX в. стало одной из наиболее популярных научных проблем.

Картина мира продолжает интересовать специалистов разнообразных областей знания. Различные подходы к пониманию картины мира



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ





объединяет представление о ней как о философско-мировоззренческом построении, имеющем научно-философский характер.

В настоящее время термин «картина мира» активно используется в гуманитарных, социальных, естественных и точных науках. Он положен в основу более сложных и специализированных терминов («языковая картина мира», «информационная картина мира», «вещественно-энергетическая картина мира»).

Несмотря на сходство общих определений «картины мира», многоплановый характер определяемого объекта неизбежно приводит к многочисленным различиям в детальных трактовках этого понятия.

В своём труде «Объективная картина мира в познании и языке» Г. В. Колшанский определяет картину мира как идеальное представление всей взаимосвязанности объективных предметов и процессов, соответственно существующих в сложной сети взаимосвязей в мире понятий. Картина мира реализуется индивидуальным и общественным сознанием и «соотносится с совокупностью знаний человечества в определенный исторический период»².

В. Б. Касевич характеризует исследуемую категорию следующим образом: «картина мира» – реальные представления о мире и человеке, свойственные членам данного культурно-исторического сообщества на определённом этапе его развития³. Картина мира – это сознательное воспроизведение объекта-оригинала теми или иными средствами, то есть применительно к языковой картине мира – отражение совокупности знаний об объективном окружающем мире средствами языка.

Картина мира формируется в процессе взаимодействия мира и человека, опосредованного взаимоотношениями языка и мышления.

Язык имеет непосредственную связь с познанием и является главным предметом когнитивной лингвистики. В трудах современных лингвистов-когнитологов язык рассматривается как общий когнитивный механизм.

Когнитивная картина мира входит в состав непосредственной картины мира и представляет собой «совокупность концептосферы и стереотипов сознания, которые задаются культурой»⁴.

В языке запечатлены все пути понятийного усвоения мира человеком на всем протяжении его истории. Это сложный путь приобретения мысли, знания, изучения познания и сложный механизм речевого и словесного оформления мысли. Язык мобилен и гибок, он изменяется и находится под влиянием людей и изменяющихся обстоятельств. Только благодаря языку человек способен понимать мир и самого себя.

Взаимосвязь языка и мышления носит противоречивый характер: с одной стороны, она тесная и нерасторжимая, с другой, мышление и язык относительно независимы.

Язык – механизм, создающий мысль. Человек живет только в своем языковом пространстве, за пределы которого он не способен выйти. Тем не менее определяющую роль в формировании мышления играет внешняя действительность, а язык выступает лишь формой выражения. «Человек запечатлевает тот материал, который “поставляет” ему внешний мир, – этот материал определенным образом организуется, структурируется воспринимающим субъектом; человек “моделирует” внешний мир, отражая его средствами своей психики»⁵.

Современная когнитивная лингвистика использует широкий спектр подходов и направлений исследования. Важную роль для этого научного направления играет соотношение языковых форм и их ментальных репрезентаций в контексте определенной культуры, формирующее языковую картину мира⁶. По сути, языковая картина мира представляет собой «совокупность знаний о мире, которые отражены в языке, а также способы получения и интерпретации новых знаний»⁷. Языковая картина мира – это определённый способ концептуализации действительности и преломления её через языковые формы.

«Языковая картина мира» – понятие, столь важное для лингвистов, получило множество трактовок и определений. В среде когнитологов до сих пор не существует однозначного представления об этом явлении. Языковая картина мира выполняет функцию посредника в развитии языка и речевой деятельности.

В начале XIX в. Вильгельм фон Гумбольдт рассматривал язык как выражение индивидуального мирозерцания народа. Его идеи получили дальнейшее развитие в трудах американских структуралистов. Исследователи Эдвард Сепир и Бенджамин Уорф расценивали язык как явление, формирующее представления человека о мире. Структуралистам язык виделся как естественно-научный объект, вне культуры и в отвлечении от людей, говорящих на нём. Однако этих учёных объединяла убежденность в том, что люди видят мир по-разному, а именно – сквозь призму своего родного языка.

Основные предпосылки представлений о языковой картине мира возникли в европейской филологической традиции (30–50-е гг. XX в.), в рамках которой считалось «неоправданным огрублением пренебрегать в описании языка экстралингвистическими сведениями из истории народа, говорящего на этом языке»⁸.

Термин «языковая картина мира» впервые был введён Лео Вайсгербером, с начала 30-х гг. XX в. разрабатывавшим теорию, в которой языковая картина мира первоначально связывалась с особенностями внешней среды существования этноса. Позднее учёный сместил акцент рассмотрения языковой картины мира в сторону её мировоззренческой составляющей, творческой роли языка как мощного фактора, формирующего представления человека об окружающем мире.



Многие современные ученые (Н. Д. Арутюнова, Е. С. Кубрякова, В. Н. Телия, В. А. Маслова и др.), затрагивая тему языковой картины мира, в первую очередь акцентируют внимание на репрезентации знаний в языке. Языковая картина мира – логически неизменная глобальная модель мира в сознании людей, где периферийную нишу занимает лингвистическая составляющая, которая варьируется от языка к языку.

В работах Н. Д. Арутюновой представлены лингвокультурологический и этнолингвистический подходы к языковой картине мира. Картина мира русского языка приравнивается к его этнокогнитивной или этноконцептуальной специфике. Формирование живого языкового сознания, духовной индивидуальности нации подвластно логическим схемам обыденного мышления, встроенным в язык этого народа⁹. Изучая проблемы норм и аномалий в русском языке, Н. Д. Арутюнова приходит к выводу, что отклоняющийся от нормы жизненный материал, репрезентируемый в языковой форме, ведёт к развитию языковой картины мира. Человек воспринимает мир и фиксирует аномальные явления, описывающие специфику его бытия и культуры, в родном языке.

О. А. Корнилов в монографии «Языковые картины мира как производные национальных менталитетов» выдвигает множественность как характерную черту термина «языковая картина мира». Он различает научную языковую картину мира, языковую картину мира национального языка, языковую картину мира отдельного человека. «Языковая картина мира – субъективна и фиксирует восприятие, осмысление и понимание мира конкретным этносом на этапе формирования языка»¹⁰. Изучение языковой картины мира ведется параллельно с рассмотрением научной картины мира. В монографии активно используется понятие «национальная языковая картина мира». В культурологическом аспекте языковая картина мира выполняет двойную функцию: хранилища иллюстративного лингвистического материала и источника знания о национальном характере и менталитете.

В современных лингвистических трудах понятие «языковая картина мира» рассматривается: 1) как всё языковое содержание определенного языка; 2) как лексико-семантическая система языка; 3) как фактор формирования национального восприятия реальности.

Иной подход к изучению языковой картины мира содержится в попытках её сопоставления с концептуальной картиной мира.

Языковая картина мира – это целостный, глобальный образ мира, находящий знаковое отображение в системе национального языка и запечатлённый в лексике, фразеологии, грамматике¹¹.

В качестве синонимов термина «языковая картина мира» выступают термины «языковой промежуточный мир», «языковая репрезентация мира», «языковая модель мира». В. А. Маслова

намечает несколько направлений в исследовании языковой картины мира: 1) изучение языковой картины мира в контексте специфичных для данного языка концептов; 2) изучение языковой картины мира с точки зрения исследования универсальных концептов; 3) изучение языковой картины мира как «цельной, наивной картины мира»¹².

На современном этапе развития когнитивной лингвистики проблема толкования и исследования языковой картины мира продолжает оставаться дискуссионной. Самое распространённое определение языковой картины мира сводится к следующему: это совокупная система знаний о мире, сложившаяся в сознании определенного языкового коллектива на основе национального исторического и общекультурного опыта.

На сегодняшний день активно разрабатываются два основных подхода в изучении языковой картины мира:

1) **наивная языковая картина мира**, которая определяет концептуальную систему человека на первичном, начальном этапе развития языка и включает онтологические и эмпирические знания, выражаемые лексическими единицами конкретной семантики и выступающие носителями обязательной, конвенциональной информации об устройстве мира. В рамках данного направления Н. Н. Болдырев предлагает новое терминологическое обозначение – «собственно языковая модель конфигурации и репрезентации знаний о мире»¹³. Эта модель предполагает стабильную, универсальную и абстрактную языковую систему классификации знаний, необходимую для ориентации в окружающем мире;

2) **национальная языковая картина мира**, которая формирует систему видения реального мира в процессе развития отдельного лингвокультурного общества. Её характеризуют специфические лексические единицы, константы той или иной культуры, грамматические модели. В отличие от «наивной» национальная картина мира превращается в действующую и функциональную систему концептуализации и категоризации единого объективного мира разными способами, то есть разными языками.

Ю. С. Степанов рассматривает язык как материальную форму овладения миром, «форму всякой культуры»¹⁴. В любом из естественных языков находят свое отражение исторические, географические, культурные, социальные и индивидуальные факторы развития нации. Воспринимаемые человеческим сознанием, они подвергаются ментальным процессам категоризации и концептуализации, в результате которых возникает национальная языковая картина мира.

Применительно к русской культуре результатом исследований национальной языковой картины мира явился словарь Ю. С. Степанова «Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования».



Предметом изучения наивной языковой картины мира являются концепты-универсалии, присутствующие в любой лингвокультуре и несущие общие научные и мировоззренческие понятия. Концепты-уникалии образуют содержательную основу в рамках национального языка и соответствующей культуры.

Таким образом:

1. Языковая картина мира – фундаментальный объект изучения когнитивной лингвистики.

2. Языковая картина мира – это сложный механизм, исследование которого способствует развитию как когнитивной лингвистики в целом, так и отдельных её направлений и структур.

3. В формировании, изменении и расширении языковой картины мира активно участвуют процессы категоризации и концептуализации.

Примечания

- 1 Маслова В. Когнитивная лингвистика. Минск, 2005. С. 6.
- 2 Колианский Г. Объективная картина мира в познании и языке. М., 1990. С. 18.

УДК 398.91(470)

ПАРЕМИОЛОГИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА В ТРАДИЦИОННОЙ И СОВРЕМЕННОЙ КАРТИНАХ МИРА (на материале пословиц о труде)

О. В. Борщева

Саратовский государственный университет
E-mail: borshcheva@list.ru

Статья посвящена исследованию концепта ТРУД в традиционной и современной картинах мира носителей русского языка. Анализ функционирования паремий, отражающих традиционный уклад жизни русского человека, в современных периодических изданиях позволяет выявить изменения, происходящие в мировидении и нормативно-ценностных установках общества.

Ключевые слова: паремиология русского языка, концепт ТРУД, традиционная и современная картины мира.

Paremiology of the Russian Language in the Traditional and Modern World Pictures (on the Material of Proverbs about Work and Labour)

O. V. Borsheva

The article deals with the research of the LABOUR concept in the traditional and modern world pictures of the Russian language speakers. The analysis of the functions of those proverbs, which reflect the traditional lifestyle pattern of a Russian person, in modern periodicals renders it possible to elicit changes taking place in the society's world outlook and the norms and value system.

Key words: paremiology of the Russian language, concept LABOUR, traditional and modern world pictures.

- 3 См.: Касевич В. Буддизм. Картина мира. Язык. СПб., 2004. С. 78.
- 4 Попова З., Стернин И. Когнитивная лингвистика. М., 2007. С. 37.
- 5 Касевич В. Элементы общей лингвистики. М., 1977. С. 7.
- 6 См.: Лыткина О. Типы картин мира в репрезентации концепта // Русский язык за рубежом. № 4. 2010. С. 66.
- 7 Пименова М. Душа и дух : особенности концептуализации. Кемерово, 2004. С. 5.
- 8 Демьянков В. Доминирующие лингвистические теории в конце XX века // Язык и наука конца XX века. М., 1995. С. 242.
- 9 См.: Арутюнова Н. Язык и мир человека. М., 1999. С. 793.
- 10 Корнилов О. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. М., 2003. С. 14.
- 11 См.: Маслова В. Указ. соч. С. 50.
- 12 Там же.
- 13 Болдырев Н., Магировская О. Языковая репрезентация основных уровней познания // Вопросы когнитивной лингвистики. 2009. № 2. С. 10.
- 14 Степанов Ю. Константы : Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 2001. С. 43.



В современной лингвистике распространена точка зрения, согласно которой исследование концептуальной и языковой картины мира не может быть полным без анализа фразеологического корпуса языка¹. Подобное положение во многом определяется тем, что многие ученые считают, что именно в идиоматике (особенно паремиях) наиболее ярко отражается культурно-исторический опыт этноса: «...история фразеологического состава языка – это не только история его формирования, но и история мировидения и миропонимания народа, поскольку отбор образов и их оязыковление – это результат культурной интерпретации самих фрагментов действительности с целью выразить отношение к ним – ценностное или эмоциональное»².

Однако дискуссионным является вопрос, в какой степени картина, отраженная в идиоматике, традиционна и современна, ведь она формировалась на протяжении столетий. Решению этой проблемы может способствовать исследование функционирования концептуального (тематического) блока фразеологических единиц разного типа в современном русском языке. Концепт ТРУД, во многом связанный с базовыми ценностями социума в целом, – один из самых устойчивых



в концептосфере любого этноса, что отражается в его регулярном языковом воплощении, в частности в паремии русского языка.

Анализ зафиксированных в словарях паремий, в которых отражен традиционный уклад жизни русского человека, показал, что концепт ТРУД имеет значительную ценностную составляющую и регулярно получает выражение с помощью образных средств. В вербализации концепта участвуют пословицы, в состав которых входят концептообразующее слово и его синонимы, такие как *работа, дело* (*Работа не чёрт, в воду не уйдёт; Делу время, <a> потехе час*).

Вместе с тем репрезентантами концепта являются такие паремии, в которых есть лексемы, конкретизирующие виды трудовой деятельности (и деятелей). Наиболее частотные из них свидетельствуют о системе приоритетов в русском традиционном сознании. Это в основном единицы, связанные с традиционным сельскохозяйственным производством (*пахать, орать* ('пахать'), *жать, молоть*), а также с простейшими ремеслами, промыслами и т. п., направленными на удовлетворение жизненно необходимых потребностей: строительство, плотничье дело, ткачество и др.: *срубить* (избу), *крыть* (избу), *бить* (молотом), *тесать, рубить, сечь* (лес), *ткать, прясть, шить* (*Не умеешь шить золотом, бей молотом; Живёт не жнет, а хлеб жуёт; Криком изба не рубится <дело не спорится>*).

Наиболее частотной единицей в этом ряду является лексема *пахать* и ее устаревший синоним *орать*. Традиционный уклад жизни предполагал возделывание земли, которое требовало огромных усилий. Именно поэтому данные лексемы закрепились в сознании человека и отразились в пословицах как один из важных способов манифестации концепта ТРУД (*Орать* (*пахать*) – *так в дуду не играть; Мужик умирать собирайся, а земельку паши*).

Периферию реализации концепта составляют, во-первых, репрезентанты орудий труда и частей человеческого тела, с помощью которых осуществляется трудовая деятельность: *руки, плечи, соха, топор, цеп, прялка* и т. д. (*Отлежав бока, не люблю за молотило братья; Один с сошкой, а семеро с ложкой; Лес сечь – не жалеть плеч; Золото не золото, не быв (побывав) под молотом*).

Показательно, что самым частотным «орудием труда» оказываются руки. Это связано и с реальным преобладанием ручного труда в традиционном хозяйстве, и с тем, что для русского сознания именно человек (а руки как его символический синоним) является непосредственным производителем всех материальных благ (и не только их): (*С печи сыт не будешь; Не печь кормит, а руки (а нивка); Глаза страшатся (боятся), а руки делают; Дал бог руки, а верёвки сам вей!*)

Во-вторых, это номинации конкретного результата традиционных видов деятельности: *урожай, хлеб, рубаха, изба* (*Не бравилась за то-*

пор, избы не срубил; Гребень (Прялка) не бог, а рубаху даёт; Проленился – и хлеба лишишься). Наиболее употребительной среди них является лексема *хлеб*, которая репрезентирует не только основной продукт питания, но и символ жизни в целом. Кроме того, труд – главный источник материальных благ и достатка, то есть самого существования человека (*Без труда не вытащишь рыбку из пруда*).

Материальный достаток как результат трудовой деятельности оценивается положительно (*Где работно, там и густо; Кто не ленив пахать, тот будет богат*). Однако здесь есть определенные ограничения. Так, положительно оценивается только результат, достаток, который получен собственным трудом (ср.: *Не печь кормит, а руки; Загребать жар чужими руками*). К тому же, в идиоматике прослеживается убежденность русского человека в том, что никакие усилия, никакое усердие и трудолюбие не могут привести к настоящему богатству. Более того, труд и богатство оказываются несовместимыми (*От трудов праведных не наживешь палат каменных; Мужик не живёт богат, а живёт горбат*).

Показательно, что при положительной характеристике достатка преобладает лексика из семантического поля «Пища» (*На ниве потей, в клетке молись, с голоду не помрешь; На чужую работу глядя, сыт не будешь; Как поработаешь, так и поешь*), то есть труд и трудолюбие гарантируют русскому человеку лишь сохранение жизни и поддержание на минимальном уровне комфорта.

Оценка «взаимоотношений» трудовой деятельности и достатка имеет и менее прагматический – моральный и нравственный – аспект. В целом число паремий, в которых результатом усилий является богатство, очень мало. Это связано с тем, что гораздо более значимыми для русского человека являются моральная ценность труда и свидетельство проявления нравственности и доблести, необходимых для осознания себя человеком (*Без дела жить – только небо коптить; Сама себя баба бьет, коли нечисто жнет; Золото не золото, не быв под молотом*).

Труд получает одобрение коллектива, именно труд придает смысл человеческому существованию (*Скучен день до вечера, коли делать нечего; Не то забота, что много работы, а то забота, как её нет*). Кроме того, усердие, трудолюбие и постоянный труд – единственный способ достичь любого результата (*Терпение и труд – всё перетрут*). В силу того что русскому традиционному сознанию присуща общинность, именно коллективный труд оценивается позитивно и признается наиболее результативным (*В полплеча работа тяжела: оба подставишь – легче справишь; Дружно – не грустно, а врозь – хоть брось*).

Примечательно, что при характеристике трудовой деятельности такой признак, как мастерство, присутствует, но он не слишком продуктивен (*Дело мастера боится; Каков мастер, такова и*



работа). Хорошее качество, результативность трудовых усилий ассоциируются в большей степени именно с усердием, терпением, затратой сил и времени (*Лес сечь – не жалеть плеч; Делать как-нибудь, так никак и не будет; Вскачь не напашешься; Тяп-ляп – да и корабль*).

Второй тип оценки трудовой деятельности диаметрально противоположен, причем по числу манифестаций вторая позиция не уступает одобрительному отношению к труду. Негативная оценка труда концептуально значима и связана в первую очередь с тем, что в идиоматике работа ассоциируется исключительно с физическим трудом в натуральном хозяйстве, то есть крайне тяжелым, требующим огромных усилий, что, в свою очередь, приводит к негативным последствиям для организма человека. Реализация такого представления о труде осуществляется несколькими способами.

Во-первых, это прямое включение оценочной лексики в паремии, а также указание на физиологические проявления или последствия физической работы – *пот, кровь, мозоли, горб, гроб* и др., которые как метонимия и/или синекдоха актуализируют важные концептуальные признаки трудовой деятельности – бесконечность, непосильность и вредоносность. Труд – это тяжкая обязанность, он сопровождает человека всю жизнь до самой смерти, его невозможно закончить, а расплатой является не достаток, а немощь, болезнь и смерть (*Всех дел не переделаешь; Нашей работы не переработаешь; Горька работа, да хлеб сладок; Будет досуг, когда вон понесут; Мужик умирать собирайся, а земельку паши; Не столько богачей на свете, сколько горбунов*).

Однако чаще непосильность труда связана именно с принудительным его характером. В идиоматике, в частности, отражается такая историческая реалья, как барщина, которая олицетворяется, выступая в роли жестокого хозяина по отношению к крестьянину (*Нужда учит, а барщина мучит; На себя работа – не барщина*), еще одно свидетельство, что физический труд в традиционном сознании русского этноса – это в основном подневольный труд.

Таким образом, можно констатировать, что концепт ТРУД представляет собой единое концептуальное пространство в информативной и образно-оценочной зоне. Оценке подвергаются как сами усилия и условия труда, так и его результаты. Данная оценка неоднозначна, как неоднозначны природно-исторические особенности трудовой деятельности в России.

Положительную оценку получают такие концептуальные признаки, как усердие, терпение, готовность постоянно работать, результативность и коллективизм. Специфической особенностью является то, что усердие и терпение превалируют над мастерством и специализацией.

Отрицательно оцениваются возможные последствия трудовой деятельности (физическая не-

мощь, болезнь), а также природно и исторически обусловленные условия такой деятельности (тяжесть и подневольность, невозможность достичь настоящего достатка и благополучия посредством интенсивной работы). Вместе с тем сама трудовая деятельность воспринимается как единственная созидательная сила, основа жизни человека.

При анализе функционирования паремииологии русского языка, вербализующей данный концепт, в подкорпусе периодических изданий второй половины XX в. Национального корпуса русского языка была выявлена лишь пятая часть рассматриваемого паремииологического фонда.

Наибольшее число употреблений (29% из найденных контекстов) зафиксировано у пословицы *Кто не работает, тот не ест*, вошедшей в советские Конституции и ставшей базовым лозунгом советской эпохи.

Достаточно регулярно употребляется пословица *Без труда не выловишь и рыбку из пруда* (20% из общего числа контекстов), а также часто приводимая в примерах школьных учебников паремия *Делу время, <a> потехе час* (18% из общего числа контекстов).

Значительно меньшей частотностью обладают паремии: *Всех дел не переделаешь; Дело мастера боится; Каков мастер, такова и работа; От работы кони дохнут; Работа – не волк, в лес не убежит; Работа дураков любит; Терпение и труд всё перетрут*.

Таким образом, в современном русском языке функционирует небольшая группа пословиц, относящихся к активному паремииологическому запасу, а те, в составе которых есть архаизмы, реалии прошлого, как отмечают исследователи³, имеют тенденцию устаревать (например *На себя работа – не барщина; Орать (пахать) – так в дуду не играть*). В текстах современных периодических изданий пословицы с лексемами, обозначающими традиционные виды сельскохозяйственного производства и простейших ремесел, также не употребляются.

Интересным является неоднократное употребление пословицы *От трудов праведных не нажить палат каменных: Если грабит, то людей богатых, к которым изначально негативное отношение, ведь «трудом праведным не наживешь палат каменных»*; *Примерно столько же бедных – 83 процента – считают, что «трудом праведным не наживешь палат каменных»*. Показательно, что во всех случаях данная пословица приводелась в кавычках.

Наряду с тем, что пословицы используются в том же значении, которое заложено в них изначально, регулярными являются их переосмысление и трансформация, вопреки господствовавшему ранее положению о том, что пословица обладает замкнутой формой клише⁴. При этом, как отмечает Н. Н. Федорова⁵, трансформация может быть как структурной, так и семантической и структурно-семантической.



При структурной трансформации сохраняется прежнее содержание, но происходит изменение лексического состава. Например, один из компонентов может заменяться словом, синонимичным исходному. Самой вариативной в этом плане является поговорка *Без труда не вынешь и рыбку из пруда*, в которой многочисленным заменам подвергается глагол: *Без труда не вынешь / выловишь / вытянешь / вытащишь / выудишь рыбку из пруда*. Кроме того, возможно расширение компонентного состава за счет введения одного или нескольких компонентов: *Еще бы – от работы у нас «конидохнут»*; *Без труда, говорят, не вынешь рыбку из пруда*; *Сейчас, кто не работает, тоже не ест*; или, наоборот, исключение компонентов: *В наше трудное время жестко действует принцип: кто работает, тот ест*.

При семантической трансформации идет переосмысление содержания, часто за счет контекста: *И в итоге волевым решением ограничил для дочки время занятий компьютерными играми. Как говорится, делу – время, потехе – час. Точнее, сорок пять минут в день. Терпение и труд все перетрут – даже наши жировые запасы*. Таким образом, за счет контекста происходит буквализация отдельных компонентов.

Наиболее регулярны структурно-семантические трансформации поговорок, при которых (наряду с изменением лексического состава или грамматической формы) меняется и ее смысловое наполнение: *Получается, что кто не работает, тоже ест*; *Делу – время, потехе – ночь. Усталые, но довольные возвращались мы с работы*.

Распространенным является расширение компонентного состава поговорки, конкретизирующее ту ситуацию, для осмысления которой происходит данная трансформация: *человек человеку друг, товарищ и брат, но при этом, кто не работает, тот, несмотря на братские отношения, не ест*; *Практически все страны, в том числе и Россия, подготовили яркие культурные программы – ведь делу время, но и потехе час* (подчеркивается важность отдыха в сочетании с трудом); *Кто не работает, тот не только не ест, но и не моется* (то есть не из-за отсутствия желания работать, а из-за отсутствия возможности).

Как показывает анализ, основная часть концептуальной трансформации паремий связана с их философским и этическим наполнением, но в современной картине мира возможно расширение сферы приложения паремий, ср.: *Терпение и труд лишний вес перетрут, ... занимайтесь спортом ... – и похудеете*. В данном случае речь идет не о нравственных основополагающих ценностях, а о современном образе жизни, поиске способов борьбы с лишним весом. Таким образом, происходит снижение статуса поговорки.

При трансформации может изменяться коммуникативный тип высказывания, например переход из утвердительной формы в вопросительную, что влечет за собой сомнение в философско-

этическом наполнении традиционного концепта ТРУД, ср.: *Вас обязаны под роспись ознакомить с правилами внутреннего трудового распорядка. Кто работает и кто ест?*

Структурно-семантические трансформации могут использоваться даже с целью выражения иронии над народной мудростью: *Михаил без труда таскает рыбку из своего пруда*: «Я обожаю маленькие речки Подмосковья». Введение местоимения *свой* акцентирует внимание на ответственности, а не на необходимости приложения усилий для достижения чего-либо. Кроме того, употребление просторечного *таскает* снижает статус высказывания.

При трансформации концептуальное наполнение поговорок может меняться чрезвычайно радикально, вплоть до антонимического. Например, замена лозунга социализма *Кто не работает, тот не ест* за счет пропуска второго отрицания на *Кто не работает, тот ест!* При этом данная трансформированная поговорка, став крылатой фразой благодаря известному фильму Л. Гайдая, перешла из окказионального употребления в узальное.

Кроме того, встречаются случаи языковой игры: *Вы уверены, что без «Труда» не выловишь рыбку из пруда?* В данном случае графически, при помощи кавычек и заглавной буквы, показывается, что речь идет не о труде вообще, а о газете «Труд».

Интерес представляют случаи контаминации, объединения частей разных идиом: *Не потрудишься до седьмого пота – не поймешь рыбку, то есть не сыграешь* (речь идет о произведении Шуберта под названием «Форель»).

Следует отметить, что наряду с различными видами трансформации основная масса паремий (75%) сохраняет свое первоначальное значение – представление о труде как об основополагающей ценности. Но изменения как в структуре, так и в содержании поговорок, использование их для языковой игры чаще всего отражают все же сдвиги в концептуальной картине мира этноса, по крайней мере, его части. С одной стороны, с изменением социально-экономических условий жить по старым устоям невозможно. Но, с другой стороны, несоблюдение традиционных норм осуждается самими же говорящими (например сознательное использование сниженной лексики). Базовые представления о труде остаются прежними: *Если будете стараться, в месяц и набегит от семи до десяти тысяч рублей. Как говорится, кто работает, тот ест; Молодежь нынче стоит на том же, на чем, собственно, и наши старики стояли: кто не работает, тот не ест*. Таким образом, анализ функционирования паремий в современном русском языке свидетельствует о том, что в активном запасе общества находится лишь небольшая часть паремнологического фонда. Но именно активно употребляемые поговорки позволяют определить самые важные на современном этапе сферы человеческой жизни.



При этом следует подчеркнуть вариативность наиболее употребительных из пословиц. Подобное явление свидетельствует о стремлении языкового коллектива отразить в своей речи отношение к современной действительности. Сопоставление традиционных пословиц с трансформированными позволяет выявить изменения, происходящие в мировидении и нормативно-ценностных установках общества. Перемены в экономической, политической, культурной сферах, влияющие на уклад жизни человека, находят отражение в структуре и содержании пословиц. Исходные пословицы, представляющие традиционную картину мира, в современном употреблении могут оставаться неизменными, свидетельствуя о неизменности базовых ценностей, или в определенном контексте, или при трансформации обогащаться новыми

смыслами, а иногда даже менять свое значение на полностью противоположное, отражая неминуемые перемены в жизни.

Примечания

- 1 См.: Бабушкин А. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж, 1996. С. 96–97.
- 2 Телия В. Русская фразеология. М., 1996. С. 82.
- 3 См.: Кунин А. Курс фразеологии современного английского языка. М., 1996.
- 4 См.: Пермяков Г. От поговорки до сказки (заметки по общей теории клише). М., 1970.
- 5 См.: Федорова Н. Современные трансформации русских пословиц : дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2007.

УДК 811.161.1'37

ВРЕМЯ КАК ОДИН ИЗ КЛЮЧЕВЫХ ПАРАМЕТРОВ СОБЫТИЙНОЙ СТРУКТУРЫ (на материале русскоязычных ассоциаций)

Е. Г. Трещёва

Саратовский государственный университет
E-mail: treshyova@gmail.com

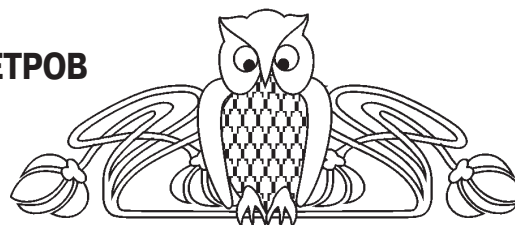
В статье рассматривается проблема зависимости направления реагирования в ассоциативном эксперименте от типа стимула. На примере реакций, отражающих такой компонент событийной структуры, как «время и длительность», показывается, что имена событий как особый тип стимулов ассоциативного словаря вызывают реакции, отличные от тех, которые вызываются стимулами других типов. Реакции с временной семантикой группируются согласно обозначаемым ими аспектам временного плана. На основе данной группировки проводится сравнение ассоциативных полей имен событий с ассоциативными полями стимулов, обозначающих действия и объекты, а также выделяются внутрикатегориальные разновидности событийных стимулов.

Ключевые слова: ассоциативный словарь, ассоциативное поле, событие, имя события, структура события, временная локализация события.

Time as One of the Event Structure Key Parameters (Based on Russian Verbal Associations)

E. G. Treshyova

The article deals with the problem of how a stimulus type influences the direction of giving answers in an associative experiment. Based on the analysis of reactions representing such an event structure component as «Event time and duration», event names are shown to be a specific stimuli type causing reactions which differ from those caused by stimuli of other types. Reactions with temporal semantics are divided into groups according to temporal aspects designated by them, which may serve as the basis for comparing event names' associative fields to those of stimuli naming actions and objects.



Based on the differentiation of temporal reactions, two basic types of events are distinguished within the category.

Key words: associative dictionary, associative field, event, event name, event structure, event temporal localization.

Изучение вербальных ассоциаций в настоящее время является одним из активно разрабатываемых направлений в рамках психолингвистики (см. работы В. Е. Гольдина, Е. И. Горошко, А. А. Залевской, Ю. Н. Караулова, А. П. Сдобновой, Е. Ф. Тарасова, Н. В. Уфимцевой и др.). В сознании человека ассоциативными связями объединены различные слова и понятия, являя собой сложное когнитивно-психическое явление, которое Ю. Н. Караулов назвал ассоциативно-вербальной сетью. Каждое понятие рождает у говорящих множество ассоциаций, и крайне важно изучить сами закономерности возникновения этих ассоциативных связей. Мы предполагаем, что в ситуации ассоциативного эксперимента направление реагирования зависит от типа стимула, и эти закономерности можно обнаружить, изучая реакции, полученные на стимулы определенных типов.

Материалом для настоящей работы послужили ассоциативные поля (АП) стимулов Русского ассоциативного словаря¹ (РАС) и Ассоциативного словаря школьников Саратова и Саратовской области² (АСШС). Контрольную группу составили ассоциативные поля стимулов одного типа – имен событий (например, беседа, война, поход, праздник, прогулка, революция, ужин, эксперимент, ярмарка и др.).



Вербальные ассоциации, составляющие АП таких стимулов, не только раскрывают структуру самого события, называя его участников, временные и пространственные параметры, атрибуты и пр., но и отражают также логические связи, в которых участвует выражаемое стимулом понятие, оценку называемого события и – что тоже является очень важным – языковой и речевой аспект функционирования событийного имени. Для того чтобы выявить закономерности, связанные с реагированием на стимулы того или иного типа, рассмотрим ассоциативные реакции, отражающие один из компонентов событийной структуры – параметр «время и длительность». Выбор этого компонента события обусловлен тем, что, по мнению ряда исследователей, именно он отличает событие от других онтологических сущностей, таких как, например, объект, субстанция, признак³.

Категория времени является одной из базовых, универсально присущих сознанию человека, поэтому неудивительно, что многие ученые обращались к ней в своих работах. Временной параметр как существенный компонент происходящего, находящий свое выражение в языке, рассматривается в работах В. З. Демьянкова, Г. В. Калиткиной, Н. С. Сергеевой, Ю. С. Степанова, Е. С. Яковлевой и других исследователей. Очень много лингвистических и философских работ посвящено «времени “вообще”»: оно предстает в современном гуманитарном дискурсе как космологическое, астрономическое, <...> физическое, метафизическое, объективное, субъективное, внешнее, внутреннее, социальное, индивидуальное, психологическое..., бытовое, бытийное, историческое, наивное (дейктическое), научное (календарное) и т. д.»⁴

Постараемся показать, что временной компонент, с одной стороны, наиболее полно и разнообразно актуализируется в АП именно событийных стимулов и, с другой, позволяет провести дифференциацию АП уже внутри указанной группы.

Важность, актуальность категории времени для говорящих позволяет объяснить тот факт, что при анализе ассоциативных данных реакции с временной семантикой встречаются в АП стимулов разного типа, например, и в АП предметных имен и глаголов, однако их немного. Кроме того, такие реакции часто однообразны, то есть характеризуют временной план события только с какой-либо одной стороны.

При глаголах в основном встречаются обстоятельственные реакции, указывающие на длительность действия (*играть* → *долго, всю жизнь, допоздна* (РАС), *долго; кататься* → *долго* (АСШС)), на определенный временной отрезок – сезон или время суток (*бегать* → *зимой, лето, с утра, утро, утром* (АСШС); *кататься* → *зимой* (АСШС); *разговаривать* → *по ночам, ночь* (РАС)), реже – на цикличность действия (*говорить* → *снова, встретить* → *увидеть вновь* (РАС)). Как

видно из приведенных примеров, разные проявления временных характеристик относятся к разным глагольным стимулам. Совмещение в одном АП реакций с обозначением разных видов времени для данного типа стимулов не характерно.

Еще один класс слов, с которым сравнивались имена событий, – существительные с предметным значением. В АП стимулов этого типа реакции с временной семантикой также не отличаются разнообразием. Чаще всего они указывают на типичное время для ситуации-события с участием данного объекта: *газета* → *субботняя, утренняя, вечерняя, сегодняшняя, песок* → *лето, цветок* → *лето, майский, ночь, сегодня* (АСШС) – в последнем примере большее разнообразие реакций связано с тем, что при реагировании в сознании разных испытуемых актуализируются разные ситуации с участием предмета, обозначаемого стимулом (ср. понятие *лабильности*, предложенное Е. В. Рахилиной). Кроме того, реакции со значением времени, зафиксированные в ассоциативных статьях предметных имен, могут также раскрывать такой аспект, как возраст, или, шире, биологическое время: например, *бабушка* → *старая, старость, старуха, старый человек, старенькая, пожилая, пожилая женщина, пожилой, старая бабушка, пожилая баба, пожилая девушка, старенький человек* и др., *береза* → *молод, молодая, старая* (АСШС). Примечательно, что в АП этих двух стимулов не содержится реакций, обозначающих время других видов. Реже, но все же встречаются в АП предметных имен реакции, обозначающие отрезок времени: *газета* → *на неделю, недели*, но здесь скорее речь идет о характеристике содержания газеты или же о длительности ситуации чтения с участием определенного типа газет, то есть газета на неделю – та, которую читают в течение недели. На многие предметные стимулы (*велосипед, земля, паук* и др.) вообще не было получено ни одной реакции со значением времени.

Наиболее полно и разнообразно временной параметр отражен именно в АП имен событий, где время представлено в таких своих ипостасях, как календарное и субъективное, точечное, длительное и циклическое, внутреннее и внешнее, абсолютное и относительное. Рассмотрим реакции с временной семантикой, полученные на событийные стимулы РАС и АСШС.

Многообразие реакций, отражающих временной компонент событийной структуры, охватывает понятия о времени, которое:

1) задано природой:

– время суток: *ужин* → *вечер, вечером, ночь, конец дня, на ночь; спектакль* → *вечер, вечером, днем; прогулка* → *вечером, вечер, ночью, утром;*

– время года: *прогулка* → *весна, летняя, осень; праздник* → *весна, летний, весенний; ярмарка* → *летом, весна, весной, зима;*



2) зафиксировано календарем: праздник → *май, майский, день, мая, 1 Мая, 8 Марта, Новый год, ноябрьский, 1 сентября, 9 Мая, 7 ноября; революция* → *октябрьская, 1917 г. (год, года), октябрь, 1905 год, 7 ноября; ярмарка* → *воскресенье; прогулка* → *выходной, каникулы;*

3) ориентировано относительно говорящего:

– конкретное / точечное субъективное время:

экзамен → *завтра, сегодня; ярмарка* → *сегодня; эксперимент* → *сегодня; праздник* → *сегодня, вчера;*

– относительное субъективное время: экзамен → *скоро, не скоро, на носу; ярмарка* → *раньше, прошлогодняя; революция* → *давно, давным-давно, прошло;*

– субъективное внутреннее время: игра → *детство; экзамен* → *9 класс; событие* → *в моей жизни;*

4) является относительным по отношению к другим событиям: ужин → *скоро спать, скоро ночь, после обеда; прогулка* → *перед сном;*

5) является длительным, задается интервалом: урок → *длинный, 40 (45) минут, долгий, час, долго, от звонка до звонка; экзамен* → *долгий; беседа* → *длительная, затянулась;*

6) является внутрисобытийным, отражает фазы события: игра → *начинается, начата, началась, идет, закончена, кончилась, кончена; спектакль* → *начался, началось; революция* → *началась;*

7) носит циклический характер: урок, встреча → *опять, снова; голосование* → *опять!; экзамен* → *опять экзамен; завтрак* → *и снова жрать!!!, ну и опять еда, опять..., опять еда, опять;* к данной группе, по-видимому, относятся и реакции, обозначающие момент времени для ежедневных, повторяющихся событий: ужин → *18 часов вечера, 19:00, обед* → *в полдень, полдень, в 2 часа, 13:00, в 13:30, в час;*

8) отражает и оценку говорящим данного события: беседа → *затянувшаяся, затянулась; спор* → *затянувшийся; сюда же относятся реакции с «опять».*

Время в реакциях может выражаться также и опосредованно. В таком случае реакциями обозначается не само время, а объекты, которые в реальном мире ситуативно с ним связаны: прогулка → *под луной, ужин* → *звезды*. Кроме того, временной семантикой обладают также и реакции, которые являются именами событий: прогулка → *дождь; эксперимент* → *на уроке, на математике, спор* → *во время игры; ярмарка* → *праздник; беседа* → *поездка*. Подобные примеры свидетельствуют в пользу того, что события на оси времени ориентированы относительно других событий, что подчеркивает особую связь категорий событийности и времени.

Как говорилось выше, реакции с временной семантикой позволяют не только выявить отличия АП событийных стимулов от АП стимулов других типов, но также и дифференцировать их внутри рассматриваемой группы. Что же каса-

ется типов самих событий, то предполагается, что среди них можно выделить универсальные и специализированные. Анализ ассоциативных реакций показывает, что тип события, обозначаемого стимулом, оказывает влияние на то, в какой своей разновидности временной параметр проявится в реакциях. Например, события универсального типа (то есть те, которые достаточно часто имеют место в повседневной жизни), по данным ассоциативных словарей, связываются в сознании испытуемых с самыми общими характеристиками длительности и субъективным временем: реакции с таким значением присутствуют в АП стимулов беседа, разговор, завтрак, обед, ужин, прогулка и др. События другого типа – неуниверсальные, специализированные – это события, которые либо отдельно назначаются и занимают маркированное положение в ряду прочих событий как наиболее важные, либо для большинства людей происходят спонтанно, неожиданно, нарушая тем самым привычный ход вещей. Временные характеристики таких событий тоже специфичны прежде всего тем, что чаще в реакциях задаются более узкие временные рамки (дата, день недели, время суток – обычно событие приурочено к какому-либо временному ориентиру): это справедливо, например, для стимулов бал (*вечер, новогодний*), война (*1812 год, 1941, 1941–45 гг.*), выборы (*2 декабря, 2007, 7 декабря, декабрь, воскресенье*), митинг (*9 Мая, время, ночью*), прием (*завтра, в 8 часов*), революция (*1917 г., октябрь, 1905 год, 7 ноября*), спектакль (*вечер, вечером*).

Таким образом, в зависимости от специфики обозначаемого события ассоциативное поле стимула характеризуется большим или меньшим числом реакций, характеризующих событие с точки зрения его длительности, называющих типичное для него время суток, сезон, день недели, дату события, или же на первый план в АП может выходить локализация события во внутреннем времени человека. Однако чаще всего реакции, полученные на событийные имена, отражают одновременно (хотя и в неодинаковом соотношении) разные аспекты временного плана, относящегося к данному событию, что нехарактерно для ассоциативных полей других типов стимулов.

Примечания

- 1 Караулов Ю., Черкасова Г. и др. Русский ассоциативный словарь : в 2 т. Т. 1 : От стимула к реакции. М., 2002.
- 2 Гольдин В., Мартыянов А., Сдобнова А. Ассоциативный словарь школьников Саратова и Саратовской области // Языковое сознание : теоретические и прикладные аспекты. М. ; Барнаул, 2004.
- 3 О значимости временного параметра для такой сущности, как событие, см.: Vendler Z. Philosophy and Language. Ithaca. L., 1967 ; Zacks J., Tversky B. Event Structure in Per-



ception and Conception // Psychological bulletin. 127. 2001. P. 3–21. О событиях как онтологических категориях см.: Jackendoff R. Foundations of Language : Brain, Meaning, Grammar, Evolution. N. Y., 2009 ; Величковский Б. Когнитивная наука : Основы психологии познания : в 2 т. Т. 2. М., 2006.

⁴ Калиткина Г. Объективация традиционной темпоральности в диалектном языке : дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2010. С.100. Модели времени подробно рассматриваются также в работе: Сергиева Н. Пространство и время жизненного пути в русском языковом сознании. СПб., 2009. С. 120–136.

УДК 811.161.1'373.612.2

МЕТАФОРИЗАЦИЯ ЛЕКСИКИ ТРАДИЦИОННОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Ю. В. Сатушина

Саратовский государственный университет
E-mail: juliasatushina@gmail.com

В статье рассматривается метафора традиционной профессиональной деятельности в аспекте её функционирования и регулярности использования в современной коммуникации.

Ключевые слова: языковая картина мира, метафора, социальная оценка.

Metaphor of Traditional Professions in the Modern Russian Language

Yu. V. Satushina

The article deals with the metaphor of traditional professions in the aspect of its functioning and frequency of usage in modern communication.

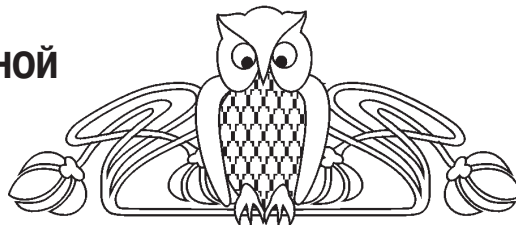
Key words: linguistic image of the world, metaphor, social appraisal.

Как отмечают современные исследователи, метафора играет значительную роль в формировании языковой картины мира¹.

Особое место в метафорической системе языка занимает социальная метафора, поскольку продуктивность различного типа социальной лексики как источника метафоризации не раз отмечалась в литературе². Нами для исследования избрана одна из значимых частей социальной метафорической макросистемы – метафора профессиональной деятельности, а именно тематическая группа «Традиционная профессиональная деятельность» (в дальнейшем – ТГТПД) в аспекте её функционирования, регулярности использования в современной коммуникации.

Как показал анализ толковых и семантических словарей, в состав ТГТПД входит 29 единиц, которые активно используются современными носителями русского языка: в базе Национального корпуса русского языка зафиксировано более 64 тысяч вхождений данных номинаций.

Поскольку выделение ТГТПД имеет тематический характер, то ее члены включают единицы из различных семантических сфер, в частности: 1) «земледелие и скотоводство» (*жнец, косарь, пахарь, пастух*); 2) «промысел» (*охотник, рыбак,*



дровосек, лесоруб); 3) «простейшие ремесла, народные промыслы» (*сапожник, кузнец, пряха, портной, закройщик, швея, повар, пекарь, кондитер*); 4) «строительство» (*строитель*); 5) «предпринимательство, торговля, финансы» (*купец, мясник, ростовщик*); 6) «обслуживание» (*кухарка, трубочист, прачка, сторож*); 7) «транспорт, перевозки» (*моряк, извозчик*); 8) «медицина, врачевание» (*лекарь*).

Наиболее продуктивными в плане функционирования метафорических переносов оказались следующие: *трубочист* (26,6% метафорических употреблений от общего числа вхождений), *пряха* (11,4%), *мясник* (10,6%), *пахарь* (10,6%), *жнец* (7,4%), *строитель* (7,1%), *сапожник* (5,3%), *кухарка* (3,1%), *ростовщик* (3%). То, что именно данные номинации чаще других развивают переносные значения и используются в них, связано с распространенностью того или иного ремесла, его местом в культуре социума.

Так, лексема *трубочист* реже других употребляется в своем прямом значении по той причине, что люди данной профессии чаще встречаются в странах Северной Европы, в России их исторически значительно меньше. Однако устойчивость представлений о трубочистах как о людях, чья работа напрямую связана с грязью и кого легко определить по внешнему виду (их одежда и тело покрыты сажей, которая легко пачкается и трудно счищается), лежит в основе регулярного метафорического переноса 'грязный человек' (*Мамаша-то увидит вас таким трубочистом, что скажет?; Возле дымящегося холма копошились чернолицые, чернорукие, как трубочисты, люди, среди них бабы и подростки*).

Продуктивность лексем *пряха* как источника метафоры связана с влиянием на метафорическую систему языка древнейших мифологических представлений и языческих верований. Подобно древнегреческой богине судьбы Мойрам и германской Норнам, в восточнославянской мифологии богиня Макошь изображалась в виде пряжи, прядущей нить человеческой жизни (*А я при ней, как пес. Велит на задние лапки вскинуться – вскинусь. Велит замереть – замру. <...> Но женищина сия*



великая тайна есть и величайший соблазн! Испытание человека! <...> Давайте выпьем теперь, государь мой, за здоровье тех почтенных дам-с, за парок неутомимых, за искусных прях!; Но каково было тем, в ком бурлила жажда свободы, чья воля не давала себя заворожить жужжанием веретена предвечной пряжи?).

Активность семантической сферы «земледелие» (*пахарь, жнец*) в формировании метафорических производных обусловлена тем, что данный вид хозяйственной деятельности на протяжении многих веков занимал значительное место в жизни славянских народов (*Друзья мои при всех изломах судьбы остались добросовестными пахарями, их золотые головы в Минске оценили по достоинству; Начальник гавани сел в кресло и обратился к морякам: – Храбрые пахари моря! Вы избороздили вашими кораблями все воды, обтекающие равнины земли*).

Характерной особенностью современного русского языка является использование в качестве источника метафоризации номинаций как традиционной, но сохранившейся в современном обществе профессиональной деятельности, так и устаревших, неактуальных занятий; неоднороден также лексический состав используемых наименований. Поэтому нам представляется возможным разделить рассмотренные номинации традиционных профессий на несколько подгрупп в зависимости от характера называемой ими деятельности и от лексического состава самих номинаций.

По виду обозначаемой деятельности рассмотренные наименования можно разделить на следующие группы:

- 1) характер деятельности не претерпел существенных изменений, номинация активно используется в настоящее время (*закройщик, сторож*);
- 2) изменились условия, средства труда, однако номинация сохранилась (*моряк, повар*);
- 3) в связи с изменившимися условиями труда данные номинации не употребляются по отношению к современному производству, но продолжают функционировать при номинации традиционной деятельности в сельской местности и традиционном быту (*кузнец, пахарь, косарь, жнец*);
- 4) обозначаемые профессии не встречаются в современном обществе (*извозчик*).

Среди рассмотренных номинаций можно выделить архаизмы (*лекарь, дровосек, пряжа*) и историзмы (*извозчик*).

Интересно рассмотреть функционирование метафоры традиционной профессиональной деятельности в разных синхронных срезах современного русского языка. Выбор лексики как источника метафоризации в значительной степени определяется социальными факторами, системой приоритетов, существующих в социуме в конкретный период его развития. Так, с начала XIX в., когда формируется современный русский

язык, российское общество видело немало социальных перемен. Поэтому нам представляется необходимым выделить несколько связанных с ними периодов: XIX век, первая половина XX в., вторая половина XX в., 1990-е гг. – современность.

Как показал наш материал, в целом на современном этапе наблюдается увеличение числа переносных значений, развиваемых лексикой профессиональной деятельности, причем метафоризации подвергаются как наименования профессий, представленных в современном обществе, так и названия занятий, не актуальных сегодня. Вместе с тем заметно уменьшение числа метафор с номинациями таких профессий, как *трубочист, мельник, пряжа, кондитер, пекарь, швея* (таблица).

Еще одной особенностью функционирования метафоры ТГТПД в современном русском языке является значительное сокращение количества переносных значений в текстах второй половины XX в. по сравнению с первой половиной столетия и увеличение их числа на современном этапе, доля описанных случаев составляет 55,0% (см. табл.).

Нередко в разных синхронных срезах преобладают метафоры с разным семантическим наполнением. Так, во второй половине XX – начале XXI в. наряду с традиционным переносом ‘извозчик’ → ‘грубый, невоспитанный человек’ (*Да если ты хочешь браниться, как извозчик, то я уйду.* (1890); *Бабакалкина... эта, что на прачку похожа и сморкается как извозчик...* (1887)) появляется новый перенос, отражающий развитие транспортных средств, освоение воздушного и космического пространства: ‘извозчик’ → ‘водитель такси’, ‘воздушное, космическое транспортное средство’ (*Все возможные места парковки у зала вылета «Шереметьево-2» были, как обычно, забиты машинами «извозчиков».* (2004); *Чехословацкие авиастроители решили бросить вызов популярному «воздушному извозчику» последнего десятилетия — итал-французскому АТП-42.* (1987); *«Протон» приобрел славу одного из самых популярных космических «извозчиков».* (1997)).

Если в XIX – начале XX в. переносы лексемы *кухарка* в основном ориентированы на стандартные внешние ассоциации, связанные с людьми этой профессии, – о грубых, неопрятных женщинах (*...туфли на босу ногу, волосёнки жиденькие, нечесаные, в папильотках, с денциками собачится, как кухарка* (1911); *Чешешься ты, как кухарка ... волосы у тебя в разные стороны...* (1911)), то после прецедентной фразы В. И. Ленина о том, что «каждая кухарка должна научиться управлять государством», на базе ироничного отношения к данному утверждению развивается новое метафорическое значение, продуктивность которого постоянно растет, достигая наибольшего показателя в конце XX – начале XXI в.: при переносе высмеивается коммунистическая идеология или глупость / некомпетентность правящих кругов (*Робкие попытки отдельных «комсомольцев-добровольцев» реформировать систему и при-*



**Регулярность использования метафоры традиционной профессиональной деятельности
в современном русском языке (%)**

Профессия	Период				
	всего метафор от общего числа вхождений	XIX в. (от общего числа метафор)	первая половина XX в.	вторая половина XX в.	1990-е гг. – современность
Дровосек	0,7	25,0	–	25,0	50,0
Жнец	7,4	–	25,0	13,0	62,0
Закройщик	0,9	–	–	–	100,0
Извозчик	0,8	19,0	31,0	17,0	33,0
Кондитер	1,4	–	75,0	–	25,0
Косарь	0,9	–	25,0	–	75,0
Кузнец	1,5	–	17,0	29,0	54,0
Купец	0,3	–	3,0	32,0	64,0
Кухарка	3,1	9,0	7,0	25,0	60
Лекарь	1,5	15,0	4,0	29,0	46,0
Лесоруб	2,1	–	20,0	–	80,0
Мельник	0,36	–	83,0	17,0	–
Моряк	0,5	21,0	31,0	14,0	34,0
Мясник	10,6	11,0	26,0	24,0	39,0
Охотник	1,0	4,0	16,0	18,0	61,0
Пастух	0,9	7,0	22,0	7,0	63,0
Пахарь	10,6	12,0	34,0	20,0	34,0
Пекарь	2,0	40,0	40,0	–	20,0
Повар	0,6	26,0	16,0	–	58,0
Портной	1,2	19,0	48,0	–	33,0
Прачка	1,2	11,0	22,0	11,0	56,0
Пряха	11,4	20,0	40,0	20,0	20,0
Ростовщик	3,0	27,0	–	–	73,0
Рыбак	1,5	12,0	2,0	14,0	56,0
Сапожник	5,3	27,0	21,0	13,0	40,0
Сторож	0,8	18,0	36,0	18,0	27,0
Строитель	7,1	4,0	27,0	27,0	42,0
Трубочист	26,6	39,0	55,0	8,0	8,0
Швея	1,1	–	67,0	–	33,0

дать ее звериному оскалу человеческий облик неизменно или прахом: «*кухарки, управляющие государством*», не терпят, когда кто-то еще на их кухне шурует. (1997); *Сборищу «кухарок» только меняют названия: то Верховный Совет, то Федеральное Собрание.* (2000)). Показательно, что негативная оценка присуща как первому, так и второму типу переноса.

После появления во второй половине XX в. глагольных метафорических идиом *отмывать деньги* и *стирать грязные деньги* новые переносные значения развивает лексема *прачка*: ‘человек, занимающийся «отмыванием» денег’ (*Будешь класть грязные деньги на свое чистое имя в банке и отстирывать... Ты дорогая прачка, вот и все.* (2001); *Выяснилось, что Сергей зани-*

мался компьютерным обеспечением банковских проводок. Был высокооплачиваемой прачкой. Специалистом по отстирыванию денег. (2001)).

Изменения могут проследиваться также в системе социальных оценок метафоры той или иной профессиональной деятельности при сохранении области, в которую осуществляется перенос. Так, во всех выделенных нами синхронных срезах *пастухом* называют кого-либо, руководящего группой людей (абстрактных сущностей), ответственного за их организацию. В XIX – первой половине XX в. такая метафора несет исключительно положительную оценку того, по отношению к кому она употребляется. Метафора в данном случае основывается на устойчивом образе-символе пастуха/пастыря из Ветхого Завета как символа



социального лидера и Евангелия как символа апостола, последователя Христа (Ис 44:28; Иер 3:15; Мих 5:4), а также Самого Бога (Пс 22; 79:2; Ис 40:11; Иер 31:10): он собирает «заблудших», помогает больным и дает своему народу то, в чем тот нуждается. Так, в притче о добром Пастухе рассказывается именно о таком назначении и служении Иисуса (Ин 10; Евр 13:20). Поэтому в метафорах обозначенного периода *пастух* – это ‘заботливый руководитель/лидер’, который направляет людей в сложных обстоятельствах, помогает им преодолеть трудности (*Он жалеет людей, которые ему представляются как растерянные, погибающие без пастуха овцы.* (1884); *Знаю я такую жизнь — мысли есть, а не связаны и бродят, как овцы без пастуха, — нечем, некому их собрать...* (1906)). В источниках второй половины XX – начала XXI в. у этой метафоры может актуализироваться пейоративная оценка, причем это распространяется на покорных, безынициативных опекаемых – *стадо, бараны* и т. п. (*На выборах спятивший, разделенный на части народ, как стадо бычков, торопится к урнам под крики телевизионных пастухов, под ударами электронных бичей.* (2001); *Он делает тебя, умного, красивого и сильного, невнятно бляющим бараном. Пастухи знают, чего ты боишься.* (2003)).

Влияние прецедентного библейского текста проявляется в формировании некоторых метафор у лексемы *сторож* (*И сказал Господь Каину: где Авель, брат твой? Он сказал: не знаю; разве я сторож брату моему? (Быт. 4:9), ср.: Потом добавил глухим голосом: «Я не сторож сестре своей».* (2001)).

Нередко на формирование переносных значений оказывают влияние ассоциации, связанные с мифологическим осмыслением конкретных видов профессиональной деятельности. Так, богиня судьбы в славянской мифологии представлялась в образе пряжи, а смерть изображалась как старуха с косой, косарь, жнец (*Стать личностью означает <...> вытянуться колоском на длинном стебельке, <...> всегда рискуя оказаться первой жертвой жнеца, традиционно изображаемого в виде старухи с косой в костлявых руках.* (1990)).

Зачастую продуктивность лексики профессиональной деятельности как источника метафоризации связана с вхождением ряда наименований традиционных профессий в состав идиом, литературных прецедентных текстов, которые могут употребляться носителями языка в полной, усеченной либо преобразованной, переосмысленной форме, ср.:

- *человек – сам кузнец своего счастья:* *Мудрец сказал: хочешь быть счастливым — будь им. Каждый сам кузнец своего счастья. Если ты несчастлив, значит, ты не кузнец.* (2001); *Хотя в данном случае Герасимов сам был кузнецом своей судьбы.* (2004);

- *время лечит:* *Во-первых, успокоиться. Время — лучший лекарь.* (1999); *Лучший лекарь*

— *работа.* (2004); ‘рыбак рыбака видит издалека’ – ср.: *Я бизнесмена вижу за версту. Рыбак рыбака...* (2000);

- *портной без порток, сапожник без сапог:* *Вольный художник — это босой сапожник, — возразил Служкин.* (2002); *О Нике можно смело сказать, что он — «сапожник в сапогах».* (2003);

- *беда, коль пироги начнет печи сапожник, а сапоги тачать пирожник:* *И впрямь, беда, когда сознание отражает факты наизнанку до негатива, когда сапожник начинает печь пироги.* (2002);

- *и швец, и жнец, и на дуде игрец:* *...я и не сомневаюсь, что это ты ее выходила, ты же и швец, и жнец, и филолог, и академик, и герой, и публицист, и медроботник.* (1966)).

Метафоризация ТГТПД в современном русском языке регулярно мотивирована характером определенного вида занятий, особенностями поведения и специфическими действиями людей конкретной профессии: *продолжал рубить по струнам неистово, как дровосек; мотаюсь, как извозчик; город-купец и промышленник; закричал, как мясник, когда разрубает тушу; голова моя горит, как у пекаря, который стоит перед печкой; оглядывал ее, как портной заказчика; водил своим смычком, как швея иглой* и пр. Однако очень часто в составе метафорического поля к компоненту поведения человека определенной профессии присоединяется социальная оценка данного вида деятельности. Характер социальной оценки может быть достаточно предсказуемым или, наоборот, диффузным, ассоциативным.

Так, в современном русском языке преимущественно положительно оценивается обществом различного рода созидательная деятельность, прежде всего – земледелие, строительство, кузнечное дело, что поддерживается традиционными образами. Переносное значение лексемы *пахарь* преимущественно используется для обозначения ‘трудолобного, честного, простого, преданного делу человека’ (*Они легко двинулись по служебной лестнице там, где честные пахари или от ступеньки к ступеньке долгими годами; Булгаков начисто лишен генеральского, парадного лоска. Он действительно напоминает обычного работника, «пахаря». Впрочем, он и есть «пахарь» войны,* хотя в сленге встречается и пейоративная (обычно пренебрежительно-ироничная) оценка тех же качеств (*Паши, пахарь, паши, может, кто и спасибо скажет!*). Метафорические производные лексемы *строитель* употребляются при характеристике процесса развития, создания чего-либо (*О море! Души моей строитель!; ...многие из них созданы величайшим строителем природы – водой*), при описании социальных преобразований, причем получающих одобрение общества (*строитель социализма, строитель новой жизни, строитель гражданского общества, великие строители земли Русской* и пр.), хотя встречаются примеры с пейоративной оценкой рассматриваемой лексемы,



где строитель – ‘создатель чего-то пагубного’ («за-служенный строитель» *финансовых пирамид; строитель брендов*). Кузнец метафорически также осмысливается как ‘создатель, творец’, однако чаще подчеркивается не масштабность социальных преобразований, а изменение личной судьбы человека (*кузнец своего счастья и здоровья, кузнец своей судьбы, кузнец женского счастья*).

Положительно обычно оценивается и деятельность, связанная с врачеванием: *лекарь* – ‘что-либо, помогающее справиться с трудностями’ (*Оптимизм – великий лекарь; Время – прекрасный лекарь*).

Несмотря на наличие семантического компонента ‘созидательная деятельность’ в структуре значения лексики из сферы приготовления пищи, «кулинарная» метафора часто содержит пейоративную оценку. Так, *повар* метафорически осмысливается как ‘ловкач, аферист, обманщик’ (*Кабинетного полковника Путина кремлевские повара политики превратили в Наполеона; Их [эрзац-спектакли] стряпают неумелые повара, из всех сил рекламирующие свою кухню. Они знают, что зрители пойдут на известных актеров*). Вероятно, перенос мотивирован тем, что человек, употребляющий готовое блюдо, редко знает, что положил в него повар и каков был процесс приготовления, поэтому у повара появляется возможность «схитрить», обмануть. Отрицательная коннотация присуща и переносным значениям лексемы *кондитер*, где в качестве признака, определяющего характер переноса, выбирается приторно сладкий вкус кондитерской продукции, ее иногда замысловатые формы: ‘создатель чего-либо приторного, чрезмерного, витиеватого’ (*Пищитический кондитер, Владимир Панаев, написал Софи нескромные стишки; Затем он начал говорить глупости и дерзости: – Тургенев – кондитер. У него – не искусство, а – пирожное*).

Аналогичную оценку получает деятельность, связанная с шитьем (...*этим старинным казачьим землям Сибирского казачьего войска, в одночасье и по линейке «закрепленным» в начале XX века <...> одним кремлевским закройщиком и точно так же в одночасье и по линейке «отрезанным», но уже в конце XX века другим кремлевским «портным»*).

Отрицательно воспринимается любого рода деятельность, не связанная с процессом созидания, производством материальных благ, – купечество, ростовщичество. Подтверждение этому находим в ряде пословиц: *купец – плутец; купец голубчик – деньгопупчик; купец торгом, поп горлом, мужик горбом*. Во многих религиозных текстах купцы причислялись к «нечистым» профессиям, а Иоанн Златоуст говорил, что «ремесло купца неуютно Богу»³. Сегодня прямое влияние религиозной литературы на формирование переносных значений лексемы *купец* утрачено, однако сохраняется пейоративная оценка названного вида

деятельности как занятия, преследующего цель наживы, кроме того, быть купцом или ростовщиком – значит зарабатывать на жизнь слишком легко, не затрачивая физических усилий (*Хочу напомнить разного рода «купцам», пытающимся похлопывать партию кошельком по плечу и норвежцам приватизировать КПРФ и НПСР: это им никогда не удастся!; У другого собаку выманить нечем, а он пьет-гуляет, как купец какой; Основными клиентами государственных ростовщиков становятся малоимущие граждане, пенсионеры*).

Пейоративную оценку получает метафоризация лексики из тематической сферы «промысел». Так, рыболовство, подобно вышеперечисленным занятиям, не относится к созидательным видам деятельности, оно связано с получением материальных благ путем использования богатств, существующих в природе. *Рыбак* метафорически понимается как ‘человек, наживающийся на других, использующий других в собственных целях’ (*Он говорил именно об олигархах: в России «есть рыбаки, которые уже много наловили»; Все смешалось в доме Титовых, все заговорили разом, мать заплакала, отец утешал ее, прибежал рыбак из «Красной звезды»...), ‘человек, не желающий зарабатывать собственным созидательным трудом, предпочитающий ждать прибыли извне’ (*К «рыбакам» я отношу людей, которые забрасывают свои удочки в мутную водичку в надежде поймать огромную «рыбу-удачу*). В используемой пословице *рыбак рыбака видит издалека* часто актуализируется этическая оценка личности – ‘подлец, пройдомец’ (...*рыбак рыбака видит издалека. Ну, и хорошие люди тоже, должно быть, узнают друг друга...; Такие чуют друг друга так же, как рыбак рыбака, дурак дурака, а клеветник клеветника*).*

В семантике первичного значения лексемы *охотник* актуальными являются семы ‘преследование’ и ‘убийство’, которые и становятся модулем сравнения при переносе. Интересно, что эти семы не становятся определяющими при метафоризации лексемы *рыбак*, хотя рыболовство также подразумевает убийство животных. Вероятно, причина в психологическом восприятии убийства в первом и втором случае. Итак, *охотник* воспринимается преимущественно отрицательно (*Что мёртвые для папарацци, для охотников за сенсациями!; Искусство – это смерть живой жизни: оно ловит мгновенье, оставляя после встречи с ним памятник, — охотник за жизнью*). Пейоративная оценка присутствует и в устоявшейся современной метафорической номинации *охотница* – при номинации молодой красивой женщины, которая всеми способами стремится выйти замуж за богатого мужчину и для этого ходит на светские мероприятия. Однако иногда пейоративная оценка может отсутствовать (*Погиб большой художник, поэт и мечтатель, охотник за красотой и наш с вами брат*).



Отрицательно воспринимается обществом и другая профессия, связанная с убийством животных, – мясник (*Вы подумайте, тот мясник, кто меня оперировал, даже не появился!*). Очень часто в процессе метафоризации актуальность сохраняют такие стандартные ассоциативные признаки людей этой профессии, как ‘грубость’, ‘жестокость’, ‘жажда крови’ (*Жуков, конечно, великий полководец, но большего мясника, чем он, я в истории не знаю; Наемный убийца — это не мясник! Да, он убивает за деньги, но быстро, легко, не мучая жертву...*).

Нередко особенности профессионального поведения при переносе нейтрализуются, при этом актуализируется признак социальной оценки представителя той или иной профессии как личности. Такая оценка основывается на уровне квалификации работника, степени сложности работы, престижности или непрестижности занятия. Социум склонен «приписывать» всем представителям определенной профессии ряд черт, ориентируясь на перечисленные показатели. Так, появляется оценка их личностных качеств, поведения, интеллектуальных способностей, что и становится базой для переноса (*Вы одеты, как сапожник!; Вы – сапожник в филологии, что вы понимаете?; Я вообще не люблю немков, потому что они по натуре – кухарки...; Бабуся только что ругалась матом, словно извозчик*).

Таким образом, можно заключить, что лексика традиционной профессиональной деятельности в современном русском языке представляет собой продуктивный источник метафоризации и играет заметную роль в создании языковой картины мира. Выделение четырех синхронных срезов в

рамках современного русского языка и статистический подсчет метафорических употреблений помогли выявить изменения, произошедшие в системе рассматриваемой метафоры с XIX в. по сегодняшний день, нам удалось сделать вывод о том, что в целом количество переносных употреблений номинаций традиционных профессий на современном этапе возросло.

Анализ языкового материала показал, что основанием переноса могут служить как особенности профессионального поведения работника, так и сугубо ассоциативная оценка его личностных качеств. Положительную оценку традиционно получают люди, связанные с созидательным трудом, отрицательно оцениваются профессии, зависящие от удачи, везения, использования внешних ресурсов, а также связанные с жестокостью. Негативно оцениваются также люди, которые занимаются не своим делом.

Примечания

- 1 См.: Баранов А. Предисловие редактора // Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004. С. 6; Будаев Э., Чудинов А. Метафора в политической коммуникации. Екатеринбург, 2008. С. 51.
- 2 См.: Баранов А., Караулов Ю. Русская политическая метафора (материалы к словарю). М., 1991. С. 17–59; Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. М., 1990. С. 388–392; Скляревская Г. Метафора в системе языка. М., 1993. С. 72, 92–93; Степанов Ю. Словарь русской культуры. М., 1997. С. 94–99, 427–432.
- 3 Гуревич А. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990. С. 100.

УДК 811.161.1'371

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ТИПЫ ГЛАГОЛЬНЫХ ПРЕДИКАТОВ В ВЫСКАЗЫВАНИЯХ С АДВЕРБИАЛЬНЫМИ КОМПЛИКАТОРАМИ

А. В. Дегальцева

Саратовский государственный университет
E-mail: deganna@mail.ru

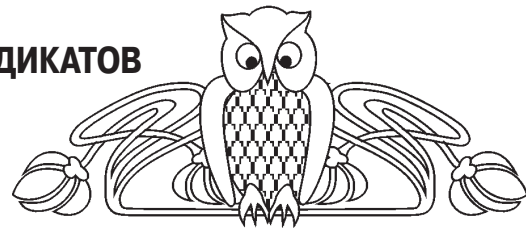
В статье рассматриваются семантические типы глаголов, функционирующих в высказываниях с адвербиализацией, и особенности их сочетаемости с определенными семантическими группами адвербиальных компликаторов.

Ключевые слова: семантическое осложнение простого предложения, адвербиализация, семантика глагольного предиката.

Semantic Classes of Verbal Predicators in Sentences with Adverbial Complicators

A. V. Degaltseva

The article is dedicated to the examination of semantic classes of verbs in sentences with adverbial complicators and to the special fea-



tures of their co-occurrence with some semantic groups of adverbial complicators.

Key words: semantic complication of simple sentence, adverbialization, semantics of a verbal predicator.

Адвербиальные компликативы¹ функционируют в основном в предложениях с предикатом-глаголом. Глагольный предикат является ядром событийных пропозиций, отражающих положение дел в объективной действительности. Он передает отношения между участниками ситуации, актантами. Практически любой глагол способен определяться наречием, однако если необходимо охарактеризовать не только действие или состояние, но и человека, совершающего это



действие или испытывающего такое состояние, то используются адвербиальные компликативы, то есть усложнители семантики высказывания. В роли адвербиальных компликативов выступают наречие и деадъектив, представляющие собой свернутую предикативную единицу. Они помогают глаголу-предикату дать характеристику и оценку актанта (передавая частнооценочные значения), а также конкретизировать отношения между ними.

Мы попытались выявить основные типы глагольных предикатов, при которых обычно употребляются адвербиальные компликативы. Исследование проводилось на материале художественной прозы А. Азольского, Л. Нетребко, Д. Рубиной, Л. Улицкой (ХС), газет «Московский комсомолец», «Аргументы и факты. Саратов» (ПС) и расшифровки записей разговорной речи, хранящихся на кафедре русского языка и речевой коммуникации Саратовского государственного университета, записей, представленных в Национальном корпусе русского языка, размещенного в Интернете по адресу <http://www.ruscorgo.ru>, а также сборников: Речь москвичей: коммуникативно-культурологический аспект. М., 1999; Живая речь уральского города: тексты. Екатеринбург, 1995; Русская разговорная речь Заполярья: Норильск: тексты. СПб., 2002 (РР).

Общее количество глагольных лексем, зафиксированных в роли предиката, составило 617 единиц (1590 словоупотреблений) на 150000 предикативных единиц (по 50000 из каждой сферы).

Для анализа семантики глагольных предикатов использовался «Толковый словарь русских глаголов...» под редакцией профессора Л. Г. Бабенко². Авторы словаря, используя идеографический способ представления материала, распределяют лексику по семантическим полям, подполям, лексико-семантическим группам и семантическим подгруппам.

В исследуемом материале встретились глаголы всех трех семантических полей: «Действие и деятельность», «Бытие. Состояние. Качество» и «Отношение». Первое поле является многочисленным и широко представленным в языке (глаголы со значением активного действия, деятельности и деятельностного состояния составляют более 50% от числа представленных в 4-м томе «Русского семантического словаря» глаголов)³. В нашем материале на глаголы данного поля приходится около 85% от общего количества глагольных предикатов.

Поле «Действие и деятельность» представлено всеми 10 подполями: речевой деятельности, интеллектуальной деятельности, созидательной деятельности, физического воздействия на объект, социальной деятельности, движения, перемещения объекта, физиологического действия, помещения и звучания.

Во всех трех анализируемых сферах общения на первом месте по частоте употребления находят-

ся глаголы речевой деятельности. Данное подполе составляет 34% поля «Действие и деятельность». Частое использование адвербиальных компликативов при глаголах речи объясняется тем, что в языке существует мало специальных глагольных лексем, называющих эмоциональное состояние во время общения. Адвербиальные компликативы при таких предикатах помогают ёмко, но в то же время ярко и образно отразить состояние, в котором находился говорящий в момент речи, и описать сложный процесс речевого общения. В ХС и ПС адвербиальные компликативы часто употребляются в словах автора, обрамляющих диалог или внутренний монолог героев, характеризуя их эмоциональное (эмоционально-ментальное) состояние или поведение.

Подполе глаголов речевой деятельности представлено ЛСГ глаголов: характеризованной речевой деятельности (*обрывать, молчать, ворчать* и др.): *Историю математики, физики и механики Андрей Сургеев знал, в прочих историях путался, заходил в глухие тупики, порой на экзаменах отвечал так, что преподаватели **торопливо** обрывали его; кое-кто из них полагал, однако, что очень эрудированный студент оскорблен примитивным вопросом и отвечает поэтому намеренно неточно и грубо (ХС), – *Ка-ать... – с жалостливым **укором** протянул Коля, – натаскались же...* (ХС); речевого сообщения (*говорить, сказать, сообщать* и др.): *Замужняя Тина Канделаки у всех на глазах разъезжает с олигархом по Лазурному Берегу, а потом **с гордостью** сообщает, что с мужем она никогда не разведётся* (ПС), *На Мальте, сказали они **смущенно**, ничего в смысле науки не предстоит* (ХС), *На рынке / Вова / вот **без брехни** говорю / с куриное яйцо / такой величины клубника //* (РР); речевого общения (*спрашивать, отвечать* и др.): ***Сочувственно** спросил: – А есть-то все равно хочется?* (ХС); – *Женька-пенька! – **радостно** отзвывался он* (ХС); обращения: *Но мы уже величали друг друга: «господа офицера» – со смачным ударением на последнем слоге. Конечно, дурачась. Но **с тайным взаимоуважением...** (ХС), *Его здесь **любовно** называют ангелочком* (ПС); глаголов речевого воздействия (*корить, ругать, упрекать* и др.): ***Возбужденно** переругивались, увязая в спорах и пояснениях* (ХС), *Так и не научившись мыслить по-взрослому, в прежней безалаберности поигрывал он пустячными мыслями, рассматривал морозный узор на стекле и **дурашливо** упрекал природу в склонности кристаллизироваться не лучшим образом* (ХС).**

Глаголы интеллектуальной деятельности занимают второе место по частоте встречаемости в нашем материале: данное подполе составляет 24% поля «Действие и деятельность». Оно представлено ЛСГ глаголов: восприятия (*смотреть, глядеть, разглядывать, слушать* и др.): *Утром пятилетний Сережа **виновато** смотрит маме в глаза* (ПС), *Так / девочки / и мальчики / так я мило с вами времечко провела! / Так... вы так*



слушали меня **внимательно**// (РР), А теперь она с душевной **тошнотой** и **брезгливостью** пропущала мимо ушей хвастливые монологи (ХС); понимания (видеть): Он **изумленно** увидел, что Сургеев прав (ХС); познания (запоминать, интересоваться, дознаваться): <...> лежал в гамаке, натянутом между корявыми старыми яблонями, и смотрел в небо, словно **упорно** пытался с такой невероятной дистанции дознаться: за что?.. (ХС), Он называл его про себя «внутривидением», первые годы **осторожно** интересовался, не обладает ли кто из его коллег подобной же особенностью, но так и не попал на след (ХС), Номер авто он **ответственно** запомнил (ПС); мышления (думать, соображать): Перемены в цехе заметил директор, одобрил, конечно, похвалил новшества и **озабоченно** подумал, что диспетчерские затеи к добру не приведут (ХС), «Фараониха», – вслед ей **весело** думает Андерсон (ХС); выбора (подбирать, отбирать): Свернув для пепла козью ножку из разового пропуска в институт, Андрей Николаевич **огорошено** подбирал в уме слова, которые могли бы убедить соавтора по переводу в его искренности (ХС); решения (решать, задумывать): Но друг **отчаянно** решил остаться (ПС); воображения и предположения: Ненависть к Галине Леонидовне достигла такой острой формы, что Андрей Николаевич возжелал ее, **мстительно** представив себе ненавистную тарарь в, так сказать, непарламентской позе – бегуней на старте (ХС); проверки (поправить, испытать): – Зато – парторге! – **укоризненно** поправил Панов (ХС).

Чаще всего адвербиальные компликатеры употребляются при глаголах восприятия. Данных глаголов не так много в языке, они достаточно однообразны, поэтому адвербиальные компликатеры помогают описать эмоциональное и ментальное состояние человека, находящегося в процессе восприятия, отразить особенности видения им явлений действительности.

При глаголах речевой и интеллектуальной деятельности употребляются адвербиальные компликатеры со следующими значениями: становления эмоционального состояния и пребывания субъекта в эмоциональном состоянии (боязливо, возбужденно, возмущенно, в ужасе/с ужасом, пристыженно, раздраженно, смиренно, с грустью, спокойно, с удовольствием, удивленно и т. д.): **Возбужденно** переругивались, увязая в спорах и пояснениях (ХС), Я сегодня ехала по этой линии от Автозаводской до Павелецкой / я думала в **ужасе** / а если еще раз это произойдет? (РР), Наглая девка, подумала мать с горьким **удовольствием**, а вслух повторила коротко: – Не твое дело! (ХС); эмоционально-оценочного отношения (ласково, любовно, мстительно, насмешливо, ободряюще, презрительно, просительно, сочувственно, со злостью, укоризненно и т. д.): – С ума сошла, – **сочувственно** выдохнул кто-то из младшего медицинского персонала (ПС), В

такой-то момент дверь бесшумно распахнулась, и уже знакомый, врасстяжечку, голос произнес **ласково**: – Ай, красота! (ХС); характеристики поведения (бесстыдно, барственно, вальяжно, вежливо, вызывающе, грубо, дурашливо, игриво, развязно, уважительно и т. д.): В руке у вас рюмка хорошего, густого коньяку, а слева и справа от вас!.. – он **игриво** скосил глаза, присвистнул (ХС), – Он разный бывает, – **вежливо** отозвалась Анна Федоровна (ХС); характеристики качеств, особенностей и черт характера человека (благоразумно, занудливо, легкомысленно, самокритично, самолюбиво, самоотверженно и т. д.): Президент помолчал и **самокритично** добавил: «Тогдашний мой приезд, наверное, не оставил каких-то особых следов» (ПС), Но (это угадывалось, этого не могло не быть!) **самолюбиво** прислушивался к беседам инженеров и техников... (ХС).

Кроме того, при глаголах интеллектуальной деятельности употребляются наречия и деадъективы со значениями: 1) ментального состояния субъекта, находящегося в процессе восприятия (внимательно, заинтересованно, задумчиво, рассеянно, раздумчиво): Ну послушай **внимательно** / наука / они мне говорят / развитие производительных сил / вот что определяет развитое общество // (РР), Он вел себя как профессионал, смотрел на Женю **заинтересованно**, но по-дружески (ХС); 2) характеристики информации с точки зрения ее подачи говорящим (непонятно, путано, доходчиво, популярно, сумбурно): Математик из Ульяновска Ирина Ломакина умеет очень **доходчиво** объяснить детям, что такое синус (ПС), <...> агроном, подозвавший его к себе, стал почему-то рассказывать ему о внуке своем, говорил совсем **непонятно**, а потом повел совсем уж дикую речь о комбайне Ланкина (ХС).

Гораздо реже глаголы подполя речевой и интеллектуальной деятельности сочетаются с адвербиальными компликатерами, называющими физическое состояние человека в момент передачи или восприятия информации (устало, обессилено): Старуха, **обессилено** выкрикивая короткие фразы, поведала, что немцы проходили через их деревню, обоз: машины, подводы, конные и пешие... (ХС), – А... молодой человек из Белоруссии! – **устало** говорит председательница жюри (ПС).

Подполе глаголов созидательной деятельности (4% в ХП, 6% в ПС, 11% в РР) представлено такими ЛСГ глаголов, как: создание объекта в результате трудовой деятельности: Это всё надо это делать **осторожно и аккуратно** / а не как вы // (РР); приготовление чего-либо: Ну налей-ка мне тарелочку / я попробую / **вкусно** ты приготовила или нет? // (РР) и некоторыми др. Рассматриваемое подполе шире представлено в РР, чем в других анализируемых нами коммуникативных сферах: данная функциональная разновидность литературного языка связана с обиходно-бытовым общением, которое обычно сопровождает созидательную деятельность человека в семье или



трудовом коллективе (в неофициальной обстановке). Глаголы данного подполя обычно сочетаются с адвербиальными компликаторами, дающими оценку и характеристику профессиональных качеств и навыков производителя действия (*профессионально, искусно, с соблюдением атрибутов*), особенностей его обращения с объектом (*аккуратно, неторопливо, осторожно*), а также оценку определенных параметров объектов труда (*вкусно, красиво, исправно, надежно*): *Подпись Саккариа-са Кордоверы он вытравил очень **искусно**, оставив на дублированном холсте два неразборчивых завитка, по которым вполне можно опознать фрагменты подписи Доминикоса Теотокопулоса* (ХС). При таких глагольных предикатах реже употребляются адвербиальные компликаторы, передающие эмоциональное состояние человека в процессе созидательной деятельности (*весело, спокойно*), поскольку большее внимание в разговоре уделяется его профессиональным качествам: *С тобой как-то **веселее** все делать* // (РР).

Поле «Действие и деятельность» представлено в нашем материале также подполем социальной деятельности (около 10% в ПС и РР, 3% в ХС), внутри которого выделяются ЛСГ глаголов: деятельности по достижению цели (*стремиться, добиваться, вести охоту* и др.): *Охоту на мужчин ведет давно и **профессионально*** (ПС); осуществления (*делать, работать*): *Правильно, Фрол, я сам неоднократно видел, как в выходной, на практически пустом Садовом кольце **радостно** работают эвакуаторы, мешая троллейбусам, забирая неправильно припаркованные, но НИЧЕМУ не мешающие машины (выходной – пусто)* (ПС); общественно-политической деятельности (*благоустраивать, голосовать, праздновать*): *В областном центре народного творчества **весело** и с размахом отпраздновали Святки* (ПС); поступка и поведения (*облапошить*): *Каким образом мошеннику удавалось **нагло** облапошить покупателей, уже не секрет* (ПС); издательской деятельности и распространения информации: *И / поскоку у нас / его не... уже перестал (и) печатать / тольк (о) переиздавали / а новое не печатали я все **посмертн (о)** теперь / издавал (а) //* (РР).

Наречия и предложно-падежные формы существительных при глаголах этого подполя передают самые разные значения, а именно: 1) характеристика деятельности с точки зрения ее соответствия профессиональным требованиям (*недопустимо, неправильно, профессионально, непрофессионально*): *В публикации «А нам – надзирайте!» мы рассказывали, насколько **непрофессионально** работают службы Гостехнадзора* (ПС); 2) характеристика осуществления действия с позиции закона (*незаконно, несправедливо, с нарушениями, честно*): *Ходорковского арестовали **незаконно*** (ПС); 3) характеристика поведения и свойств характера субъекта-производителя действия: ***Щедро** дает на чай тут же //* (РР), *Андрей*

*Николаевич, набивший глаз на таких служителей, **послушно** исполнил приказ* (ХС); 4) характеристика действия в социальной сфере с точки зрения волевой готовности человека (группы людей) выполнить это действие (*охотно, с радостью, не без колебаний, решительно, уверенно*): *Но с теми, кто говорит, что надо было **решительнее** «разгонять» и использовать спецсредства, я не согласен* (ПС), *Городские власти согласовали мероприятие **не без колебаний*** (ПС); 5) характер материальных затрат при осуществлении действия (*бесплатно, не бесплатно, дешево*): *Говорю / а **бесплатно** возить будете? //* (РР); 6) эмоциональное состояние человека в момент реализации действия в социальной сфере (*весело*): *Как отметить праздники **весело** и остаться в трезвом уме?* (ПС) и некоторые другие.

Подполе глаголов физического воздействия на объект (изменения положения, прикосновения, повреждения, отрицательного воздействия на объект и др.) составляет от 5 до 8% в зависимости от сферы общения: *Вера **аккуратно** сложила листок вдвое, вернула его белобрысому участковому и сказала: – Заходи, компотом угощу, абрикосовым* (ХС), *Ласковым движением рыжая сунула ей стакан, и та взяла его в обе руки. **С интересом*** (ХС), *Ответа не последовало, и братья, ловившие каждое слово и движение через замочную скважину, **возмущенно** бабахнули кулаками по двери* (ХС). При глаголах данного подполя обычно употребляются адвербиальные компликаторы со значениями: 1) эмоционального состояния человека в момент действия (*с грустью, спокойно, лихорадочно*): *После **с грустью** выносим осыпавшееся дерево на помойку* (ПС); 2) эмоционально-оценочного отношения к объекту (*сочувственно, ласково, негостеприимно*): *Хочется **сочувственно** погладить его по голове* (ПС); 3) характеристики поведения человека (*осторожно, аккуратно*): *Я заглядываю ж в газете у меня здесь были какие-то ноты / я газеточку **осторожно** отодвигаю / и смотрю там / красный кирпич //* (РР); 4) оценки свойств и параметров объекта с точки зрения его использования человеком (*удобно, неудобно*): *Его (фотоаппарат) вот **удобно** использовать //* (РР) и др.

Подполе движения (3% в ХС, 4% в ПС, 5% в РР) представлено лексико-семантической группой поступательного движения субъекта, в частности однонаправленного движения, ориентированного относительно исходного и конечного пунктов (*идти, падать, лететь*): *И вот / и говорит / очень **спокойно** так идет поперек //* (РР), и однонаправленного движения, ориентированного относительно исходного пункта (*сползть, отдаляться*): *Взмокнув сразу от обильного пота, Андрей Николаевич **обреченно** сполз со стремянки, сложил ее и водрузил на прежнее место, в туалет* (ХС). Глаголы этого подполя сочетаются в основном с адвербиальными компликаторами со значением эмоционального состояния человека (*в истерике,*



в слезах, восторженно, спокойно): Она не успева-ет в семь / она всегда спит / а потом отправля-ется уже одна вся в слезах / летит // (РР) и его поведения (благоразумно, нахально, осторожно): И конечно иду так это **осторожно** // (РР).

Незначительно представлены в нашем материале подполе физиологического действия, на которое приходится всего 4% глаголов рассматриваемого поля (выдохнуть, сплевывать, есть и др.): Сжавшийся было Андрей Николаевич **облегченно** выдохнул (ХС), Мур **удовлетворенно** вздохнула (ХС); Ты все съешь с **удовольствием** // (РР), и подполе звучания, составляющее лишь 2% (жужжать, трещать, стонать, чирикать и др.): Идешь домой с тяжелыми мыслями, а у порога уже **радостно** поскуливает любимый пес (ПС), И воробьи **чирикают** уже не так **озабоченно**, и сосульки **засочились** капелью (ПС). Оба подполя малочисленны в языке. Глаголы данных подполей, как видно из примеров, обычно сочетаются с адвербиальными компликаторами, передающими значение эмоционального состояния человека или животного (которое иногда наделяется чувствами и заботами человека).

Подполя помещения и перемещения объекта составляют менее 1% во всех трех сферах общения. Они сочетаются с адвербиальными компликаторами, характеризующими эмоциональное состояние человека (*весело, радостно*) и поведение, вызванное этим состоянием (*торопливо, суетливо*): К пригородной кассе **подбега**ет **всколоченный** юноша, **показывает** студенческий билет, **торопливо** сует кассирше **стольник**: – До Александра, пожалуйста (ХП), Окучивал же Андрей, **торопливо** пригребал землю к основанию ботвы и спешил к помпе, украденной в пожарном депо (ХС), Загорелый **кормчий** **весело** махал рукой, **направляя** ее **наискосок** к берегу (ПС).

Поле «Бытие, состояние, качество» составляет всего 9% от общего количества глагольных лексем, зафиксированных в роли предиката (на глаголы данного поля приходится 5% в ХС, 7% в РР, 11% в ПС). Это поле не так широко представлено в языке, как первое. Кроме того, глаголы данного поля, имеющие высокую частоту употребления (например глагол *быть*), в нашем материале присутствует в незначительном количестве. Поле «Бытие, состояние, качество» представлено подполями глаголов бытия и качественного состояния.

Эти подполя в исследуемом материале образуют ЛСГ глаголов существования (*жить, прожить*) и физиологического состояния (*болеть, спать*). Глаголы существования обычно употребляются с адвербиальными компликаторами, характеризующими материальное положение человека (*бедно, богато, дорого, не по средствам*): А **дорого** на квартире **живут** // (РР); взаимоотношения проживающих вместе людей (*мирно, дружно*): <...> и все жили **дружно** и **суматошно** в двух комнатах в коммуналке на Васильевском острове

(ХС), тогда как глаголы физиологического состояния сочетаются с адвербиальными компликаторами, передающими эмоциональное состояние человека: Он **малодушно** **ждал** вскипания кофе (ХС), Он **теперь хорошо спит / спокойно** // (РР) и некоторые характеристики этого состояния: У вас там Машенька **серьезно** болеет или **несерьезно?** (РР), Тебе так **удобно** спать? // (РР).

Адвербиальные компликаторы, типичная семантика которых – характеристика эмоционального состояния человека, как правило, не сочетаются с лексико-семантическими группами глаголов качественного (*храбреть, веселеть, бедствовать*) и эмоционального состояния (*беспокоиться, бояться, гордиться, удивлять*): это привело бы к дублированию значений и семантической избыточности. Иногда, однако, адвербиальный компликатор может сочетаться с глагольными предикатами, выражающими эмоциональное состояние, но обычно лишь в том случае, если это – глаголы действия, отражающие внешнее проявление данного состояния (*всплеснуть руками, разводиться руками, поднять/вскидывать брови*): Но нет, все на месте, и капитан морской авиации **смущенно** развел руками, показывая тем самым, что не вправе занимать в камере должность, которая предназначена отныне только одному человеку в Военно-Морских Силах СССР, то есть Манцеву (ХС).

Самым малочисленным, как показали наши данные, является поле «Отношение». Это можно объяснить несколькими причинами. Во-первых, частота этого поля в языке меньше, чем других глагольных полей. Во-вторых, адвербиальные компликаторы крайне редко сочетаются с глаголами достаточно продуктивной ЛСГ эмоционального-оценочного отношения (*влюбляться, интересоваться, сочувствовать, уважать*), поскольку они сами способны передавать данное значение. Если же наречие или деадъектив сочетаются с данными глагольными предикатами, то они лишь уточняют характер или особенности этого отношения: Лугался их, *трепетал* перед ними, но **втайне** презирал их (ХС). В-третьих, на наш взгляд, адресанту важнее дать характеристику состояния, поступков и поведения человека (группы людей), находящегося (-ихся) в центре повествования/сообщения, нежели характеристику отношений, в которых находятся субъект и объект или субъекты ситуации.

Несмотря на незначительное количество в нашем материале (7% в ПС, 5% в ХС и РР), поле «Отношение» представлено всеми подполями: взаимоотношения, владения, межличностных и социальных отношений. Подполе взаимоотношения представлено ЛСГ взаимосвязи (*выйти замуж*): За олигарха она **охотно** вышла бы (ПС), подполе владения – ЛСГ глаголов получения в свое распоряжение (*брать, получать*): Я говорю / а Марь Ивановна у нас **пожизненно** премию не получает // (всю жизнь работает на предприятии и ни разу не получала премии) (РР), передачи объекта (*вручать*): Золотую медаль и



аттестат с круглыми пятерками вручили Ивану торжественно (ХС), подполе межличностных отношений – ЛСГ глаголов внешнего проявления отношений (поклониться, приподнять шляпы, улыбаться, хмуриться): Услужливо поклонился Скаруте (ХС), – Полной удачи! – братья Мустыгины вежливо приподняли шляпы (ХС), – Пospать бы хоть несколько часов! – обреченно улыбнулся капитан нашей мужской команды по теннису Шамиль Тарпищев, появившись в «МК» после победного финала в Кубке Дэвиса (ПС), ЛСГ глаголов контакта (переглядываться, переругиваться): Мустыгины ошеломленно переглядывались, не веря ушам своим (ХС). Подполе глаголов социальных отношений представлено ЛСГ глаголов победы и поражения (побеждать, выигрывать): Наша сборная уверенно выиграла – то есть очередная предоллимпийская отметка преодолена успешно (ПС) и помощи: Хороший журнал был. Денежный. ЦК комсомола о нем щедро заботился (ПС).

Как видно из приведенных примеров, глаголы поля «Отношение» обычно сочетаются с адвербиальными компликаторами, называющими эмоциональное и эмоционально-ментальное состояние человека (обреченно, ошеломленно, неуверенно), поведение человека (уверенно, услужливо, вежливо), некоторые параметры ситуации (торжественно, пожизненно).

Итак, семантика глагольных предикатов в высказываниях с адвербиальными компликатора-

УДК 811. 161.1:161.26

МОДАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА РУССКОЙ РУКОПИСНОЙ ГАЗЕТЫ «ВЕСТИ-КУРАНТЫ»¹

И. Ю. Кукса

Балтийский федеральный университет им. И. Канта
E-mail: Ikuksa@kantiana.ru

В статье рассматривается специфика реализации языковой модальности в текстах русской рукописной газеты «Вести-Куранты». Устанавливаются особенности функционирования экспликаторов пропозициональной модальности (объективной и ситуативной модальности), создающих объективную основу содержащихся в газетных текстах информационных сообщений; выявляются модально-оценочные значения и способы их реализации; прослеживается механизм взаимодействия объективно-модальных и субъективно-модальных смыслов.

Ключевые слова: категория модальности, ситуативная модальность, субъективно-модальные значения, история отечественной периодики, диахрония.

Modal Specificity of the Russian Hand-Written Newspaper Vesti-Kuranty (News-Chimes)

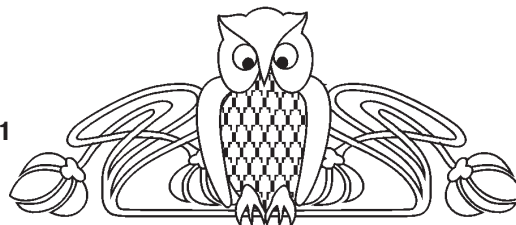
I. Yu. Kuksa

The article deals with specificity of language modality realization in the texts of the Russian hand-written newspaper Vesti-Kuranty (News-

Chimes). The peculiarities of functioning of propositional modality explicators (objective and situational modality) which create an objective basis of the information messages in newspaper texts are established; modal-evaluative semantic meanings and ways of their realization are revealed; the mechanism of objective-modal and subjective-modal meanings interaction is analyzed.

Примечания

1. См.: Золотова Г. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М., 1982; Кормилицына М. Семантически осложненное (полипропозитивное) простое предложение в устной речи. М., 2003.
2. Толковый словарь русских глаголов: Идеографическое описание. Английские эквиваленты. Синонимы. Антонимы / под ред. проф. Л. Г. Бабенко. М., 1999.
3. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений: в 4 т. / РАН. Ин-т рус. яз.; под общ. ред. Н. Ю. Шведовой. М., 1998. Т. IV.



Chimes). The peculiarities of functioning of propositional modality explicators (objective and situational modality) which create an objective basis of the information messages in newspaper texts are established; modal-evaluative semantic meanings and ways of their realization are revealed; the mechanism of objective-modal and subjective-modal meanings interaction is analyzed.

Key words: category of modality, objective modality and subjective modality meanings, history of local periodical press, diachrony.

Известно, что возникновению периодической печати во многих странах предшествовало функционирование рукописных информационных изданий, называемых листками, реляциями, ведомостями. И в России до появления первой печатной газеты «Ведомости» существовало в течение довольно длительного времени – почти 80 лет – подобное рукописное издание, известное под названием «Куранты», «Столбцы», «Вестовые письма» и обобщенное в современном научном обиходе под условным названием «Вести-Куранты».



«Вести-Куранты» представляли собой русские варианты иностранных новостей – переводы письменных печатных газет, которые осуществлялись дьяками Посольского приказа, как правило, в нескольких экземплярах и предназначались для информирования царя и Боярской думы о важных политических, социальных и культурных событиях за рубежом, поэтому вполне закономерен интерес к данной газете со стороны ученых – специалистов в области истории, теории и истории журналистики, языкознания².

В числе многочисленных вопросов, находящихся в центре внимания исследователей «Вестей-Курантов», находится вопрос о том, является ли данное отечественное издание газетой, по поводу чего существует несколько точек зрения. Не ставя перед собой целью их обсуждение в рамках данной статьи (тем более что оно подробно представлено в вышеуказанной монографии С. М. Шамина), считаем необходимым, однако, заметить, что мы разделяем точку зрения С. М. Томсинского, представившего, на наш взгляд, научно объективную систему доказательств того, что «Вести-Куранты» могут быть охарактеризованы как рукописная газета России³.

Мы же в своей статье обратимся к языковой стороне «Вестей-Курантов». Выбор объекта исследования обусловлен прежде всего тем, что в XVII в., к которому относится функционирование данной газеты, в России сложились исторические условия для образования нации, а литературный язык русской народности вступил в полосу преобразований, которые в XIX в. привели к созданию литературного языка русской нации⁴. В этот период происходят такие важные процессы, как сближение литературного языка с разговорным, которые протекали в тесной связи с процессом дальнейшего сближения литературного языка с деловым, возникновение демократической литературы и развитие повествовательных жанров, зарождение и распространение жанров публицистики⁵, в сфере которой особенно отчетливо прослеживается контаминация обоих типов литературного языка (книжно-славянского и народно-разговорного) и языка делового⁶.

Указанные изменения в структурно-функциональном статусе русского языка рассматриваемого периода в значительной степени обусловили характер изменений в его лексической системе и грамматическом строе, наглядным проявлением которых явилась возможность «мирного» сосуществования старых и новых языковых форм, находящихся в отношениях свободного варьирования и служивших одним из показателей соответствующих исторических изменений, появление широкого пласта синонимов и развитие синонимии как «способа реализации синкретического по смыслу древнерусского слова»⁷. Данные и другие процессы, направленные на поиск адекватных форм языковой реализации мышления средневекового человека, должны были отразиться на характере

ключевых семантических категорий, к которым относится функционально-семантическая категория модальности с комплексом составляющих ее значений. Рассмотрение специфики реализации основных модальных значений в текстах газеты «Вести-Куранты» и является непосредственным предметом исследования в данной статье.

Наш интерес к указанному вопросу обусловлен прежде всего тем, что языковая модальность, обеспечивая «живой контакт высказывания с внеязыковой действительностью»⁸, одновременно выступает и как текстообразующая категория, посредством которой органично соотносятся номинация описываемых в тексте тех или иных событий и оценка этих событий автором (или авторами) текста. Кроме того, немаловажным для нас является и тот факт, что «содержание категории модальности и формы ее обнаружения исторически изменчивы»⁹, поскольку это дает возможность проследить временную «приуроченность» тех или иных средств выражения модальных смыслов в газетном тексте в процессе формирования и исторической эволюции газетного и газетно-публицистического стиля.

Источником для фактического материала послужил для нас четвертый том «Вестей-Курантов», подготовленный сотрудниками Института русского языка РАН (АН СССР) и опубликованный в 1983 г. В этом томе, охватывающем период с 1648 по 1650 г., освещаются «отдельные моменты празднования Вестфальского мира, урегулирования послевоенных вопросов между шведской и немецкой сторонами, события Английской буржуазной революции 1640–1660 гг., заключительные этапы Ирландского восстания 1641–1652 гг., осада острова Крит, принадлежащего Венецианской республике, флотом Османской империи. В материалах тома нашли отражение отдельные события освободительной войны украинского народа под руководством Б. Хмельницкого против польских панов»¹⁰.

Целевая установка анализируемых газетных текстов – представить информацию об определенном «положении дел» – обуславливает специфику их модальной организации. Структурно-содержательный «фундамент» в них составляет пропозициональная модальность, включающая объективную модальность, которая посредством двух граммем глагольного наклонения – изъявительного и сослагательного – характеризует соответствующее «положение дел» с точки зрения его реальности или ирреальности, и ситуативную модальность, которая конкретизирует сообщаемое «положение дел» в плане его возможности, необходимости или желательности¹¹.

Объективная модальность в рассматриваемых текстах реализуется главным образом посредством глаголов изъявительного наклонения, выступающих преимущественно в формах настоящего и прошедшего времени, что обеспечивает реальность сообщаемой газетной информации.



Ср.: «Пишут что здес новая смута *оказыва-етца*... зачинщики в розных местех *съезжаютца* а воиска или часть того воиска *готовятца* на них *итити*» (с. 96)¹²; «Из Ведны весть что цесар ещо крепко на том *стоит* и шпанскому послу *говорит* чтоб Франкендаль отдали...» (с. 227); «В грамотках пишут что винерские люди под Касковом опят несколько сот человек турков *побили* болшую долю насмерть *побили* а многих в полон *поимали*» (с. 96); «За немногие дни французской посоль господин де ла Курта отсюды *поехаль* в салдаты для почести по трыжды из мушкетовъ *выстрелили* также из городовои стены из пушекъ *выстрелили*...» (с. 227).

Значительно реже информация о «положении дел» передается в «Вестях» с помощью глагольных форм в будущем времени.

Ср.: «...граф Густавъ Густавсонъ из Стеколны поехаль къ Далергеиму а там он *сядет* на карабль кои карабль королева нарошно велела устроит и *поедет* тем караблем в Цесарскую землю лечитца травами и кислою ключевою водою от немощи своеи тако же и дела свое оснабрюкское там *исправит*» (с. 147–148); «...господин Бентъ Шкут государственной думной от королевы послом *будет послан* вскоре из Стеколне в Дацкую землю...» (там же).

При этом реальность осуществления сообщаемых событий в будущем весьма часто приобретает проблематичный характер, поскольку в этом случае на модальный фундамент (объективную модальность) наслаиваются смысловые компоненты субъективной модальности (значение уверенности/неуверенности), что создается вкраплением в текст соответствующих «авторских ремарок» в виде вводных слов, словосочетаний и конструкций со значением различной степени уверенности/неуверенности.

Ср.: «Инне в Стеколне с теми пребывающими розными чюжими посолскими делами добре радеют и ежден с которым ни есть послом в ответе бывают и *кажетца* что одному кому ни есть вскоре совершенье дело *учинят*...» (с. 142); «Цесарские и свенские господа и достальные настоятели... учили отговариватца что они еще гонца ожидают и хотят то письмо ни во что почестъ и сказывают *может быть* что тот новой гонец новые дела с собою *привезет* и помешку *учинит* прежним делам» (с. 155); «...и как сия статья справлена будет ино не отчаем доброму концу а ... будет в Оранкендале росправлене не будет и *может быть* что долго в отгяшку *пойдет*» (с. 113); «Здесь во всемъ курфирстве и во вси земле *будет бог извоит* завтра богомолье *будет* и молебны петь *станут* на томъ что богъ миръ подароваль...» (с. 206).

Определенная степень вероятности осуществления сообщаемого автором газетного текста события создается также употреблением в нем глаголов, в лексическом значении которых содержится сема «надеяться». Среди таких глаголов наибольшей частотностью характеризуется глагол

чаять (на этот факт указывает и О. В. Никитин¹³), широко употреблявшийся уже в древнерусском языке со значением «ожидать» (И. Срезневский. Словарь древнерусского языка).

Ср.: «...И хотя так говорят что у царя в Црегороде утвержено против здешнихъ земель воину весть на семь лет ино *чают* что сеи зимы воину *не зачнет*...» (с. 71); «...*чают* что преж изходу сего месяца апреля во всех местех люди *рознущены будут*» (с. 99); «По последнимъ грамоткамъ нюренбергским добре *чаютъ* что вскоре доброй конец о том договоре *слышати будет*» (с. 128); «...и о денежном платежу господа курфирстръские и настоятелские уставленные и королевства свенские подписали а цесарские и баирские по се время еще не подписали... *чают* что *подпишут* ино учнут люди из мест выводит и распускает а места отдават» (с. 165); «...корол шпанской болен был от техденново лихорадка толко ино лихорадка перестал и *чаютъ* что он вскоре *здоров будетъ*...» (с. 168).

Ситуативная модальность, конкретизируя авторскую информацию о «положении дел» с точки зрения его возможности, необходимости или желательности, эксплицируется широким набором языковых средств, преобладающими среди которых являются специализированные сочетания модальных глаголов и предикативов с зависимым субъектным инфинитивом, что наглядно прослеживается в анализируемых газетных текстах.

Так, информация о возможности осуществления того или иного события передается с помощью модальных глаголов *мочь*, *уметь*, *посметь*, предикативов *мочно* (*немочно*), *невозможно*, *нельзя* (др.-русс. *нелзе*). Наиболее частотными в исследуемых текстах являются глагол *мочь* и предикатив *мочно*, широко употребительные и в памятниках древнерусской письменности¹⁴. Употребляясь в большинстве случаев в составе конструкций с изъявительным наклонением, указанные модальные модификаторы выражают преимущественно нереализованную объективную возможность осуществления того или иного события в прошлом или объективную невозможность его осуществления в настоящем/будущем.

Ср.: «...а турской енерал похвалился что он город Кандию хочет в сорокъ дней под сою руку подклонити... и *не мог* ничего *учинит* в те урошные дни своим упрямством...» (с. 171); «Которые арцьбископстава или иные духовного чину которые цесарскому величеству <...> договор *не могли учинит* и то разведут соименные люди» (с. 26); «...а татаровя людьми и скотомъ от мору добре оскудели так что в полках ихъ перед прежнимъ и третей людьми нету и от недостатку лошадами *снарядитца не могут*...» (с. 118); «...и те которые призывают ни единово человека *призвать не могут*...» (с. 95); «...а кардинал Мацарини во владене Пикардмскомъ *не может соединитца* и горододержавцу амненскому посуленное ему владене Пероское *не может дат*...» (с. 127); «а



цесарственные настоятели все жалуютца что им от той воины и от задержанья уже 60 миллионов убытку учинилось а однако они меж себя *соединитца* и то дело к концу *привести не могут*» (с. 176).

Модальные глаголы *уметь* и *посметь* представлены в анализируемых текстах единичными примерами употреблений, что можно объяснить ограниченностью их модальной семантики: они выражают значение возможности/невозможности выполнения действия субъектом, связанного с наличием или отсутствием у последнего определенных способностей и навыков (глагол *уметь*) или соответствующих психологических качеств (глагол *посметь*).

Ср.: «...хотя настоятели о том пристанно съезжаютца и гораздо о том деле радеют ино еще оказываецца что в том деле ни в чом *помочи учинит не умеют*» (с. 113); «Ватерфортъ съ 14 парламенскими караблями осажен накрепко такъ осажен что в устье *притит* и *вытит не умеет*» (с. 116); «...оприч раненых кои от того побиты были и тех добре много и той погибли они турчаня *не посмели* впред *оказатца* из своих поделанных крепостей...» (с. 215).

Следует отметить, что в отличие от вышеприведенных модальных глаголов, характеризующихся прямой связью с субъектом действия, предикативы, функционирующие в безличных предложениях, напротив, подчеркивают «дезактивности субъекта»¹⁵, что проявляется в известной отстраненности сообщаемой информации от ее источника.

Ср.: «...и сверхъ того ему ж королю шпанскому велено отдати французскому королю места которыми он инее сам владеет так же некоторою правдою *не мочно* праву въ Элзаской земле у него *отнять* <...> В другом писме пишут того ж числа о мирном договоре что и по се время еще поостоятельно ничево *писат не мочно* потому что то инолды за однем опят вскоре за другим делом мешкаецца...» (с. 102); «...татарской хан самъ а с ним людеи 20 человек с казаками вместе прибывает и преж походу своего поиманного полского полевого сенатора Потоцкого для ради ево старости велел ево освободит а за сына ее просит 50 золотых червенных вполевых таборах от великих вод и от грязные дороги что запасов *нелзя привозит*...» (с. 163); «...сказывают что принць Робертъ и аглинской парламенской карабелной караванъ под адмиралом Блокъ еще тамъ на реке стоят под городом Лисбоном друг против друга такою мерою что преж имянванному принць Роберту *нелзе вытит*...» (с. 186); «...и *невозможно* всего *описать* с какою радостью обе королевы дочь с матерю сошлис...» (с. 68); «...и там был по те дни добре великой ветрь что преж сего такова не помнят что на реке Дунае *невозможно было* караблемъ *идти*...» (с. 169).

Значительно реже в «Вестях-Курантах» зафиксированы случаи реализации посредством вы-

шеуказанных модальных глаголов и предикативов утвердительной возможности. При этом следует отметить, что реальность осуществления возможности события, называемого в газетном высказывании, приобретает достаточно заметный оттенок проблематичности, появляющийся благодаря употреблению инфинитива вещественного глагола в форме совершенного вида¹⁶, то есть в данном случае значение возможности совмещается с субъективно-модальным значением вероятности.

Ср.: «...а из французского стороны на том договорилис что они тем обнадеживаньем доволлились и в те поры осадные людеи сведены будут из города ... и ради тем обычаем *могут* их *избыт*...» (с. 183) [= могут избыть, а могут и не избыть. – И. К.]; «...и свеяне межъ иных дель говорили что им съ бочки золото что на салдатцкой платежъ взять и тем немного *мочно* расплаты *учинит*» (с. 107).

Информация о необходимости осуществления того или иного события передается в текстах «Вестей-Курантов» с помощью предикатива *надобно*, безличных глаголов *подобает*, *надлежит*, отглагольного краткого прилагательного *должен* в сочетании с зависимым субъектным инфинитивом, характер функционирования которых непосредственно связан с содержательной спецификой категории необходимости. Дело в том, что в отличие от возможности, которая является «объективной тенденцией становления предмета, выражающейся в наличии условий для его возникновения»¹⁷, необходимость может определяться факторами двоякого рода: с одной стороны, объективными, внешними по отношению к субъекту причинами (собственно необходимость), а с другой стороны, причинами морально-этического характера, часто преломляющимися через сознание субъекта (долженствование)¹⁸. Не случайно некоторые лингвисты относят модальное значение необходимости к так называемой аксиологической модальности¹⁹.

Указанный факт получает наглядное отражение в исследуемых газетных текстах, в которых информация о «положении дел» с точки зрения необходимости его осуществления почти всегда в той или иной степени сопровождается имплицитной авторской оценкой. В наименьшей степени эта оценка, имеющая характер довольно деликатной рекомендации, выявляется при использовании предикатива *надобно* (образованного от застывшей др.-русск. именной формы *надобе*), характерного для деловых документов и потому весьма частотного в «Вестях-Курантах».

Ср.: «...толко *надобно* земским отчинникам и помещикам и подданным свою должную послушенство и покорность воздавати и никакие ссоры *не чинити*» (с. 29); «...здесь в Нюренберхе договоры еще противу прежнево и подлинново по се время еще нечево *писат* потому что одно отягчанье за другим болши прибывает... однако *надобно* к лутчеи мере *уповат*» (с. 149); «...и то



дело на томъ совершило а болши о том *договариватца не надобно*» (с. 182).

Близкий характер модального функционирования имеет еще достаточно редкий для исследуемого периода безличный глагол *надлежит* (*належит*) и поэтому отмеченный в «Вестях-Курантах» лишь единичными примерами.

Ср.: «А что о духовных именахъ *надлежит* бискупство или игуменство или пропопство или в котором ни есть духовном чину ни есть и теми-своими правами и доходами *владет* доколе млстию бжиею спор о вере на мир предложен будет ...» (с. 25).

Интерес представляет пример с параллельным употреблением в одном контексте глагола *надлежит* и предикатива *надобно*, что способствует усилению вышеназванной субъективно-модальной оценки.

Ср.: «... они де про инога цесаря оприч Фердинада не ведают которой имъ чесной миръ и полную поволность в вере дал о чем имъ паче всего инога *належит* и инее де о томъ совершено *надобно радети*...» (с. 67).

Более отчетливой авторской рекомендательной «интонацией», имеющей аксиологическую основу, сопровождается информация о «положении дел» с точки зрения необходимости его осуществления посредством использования безличного глагола *подобает*, отмеченного в исследуемом материале незначительным числом употреблений. Данный факт объясняется лексическим значением данного глагола – «соответствовать, приличествовать» (словарь И. Срезневского), которое непосредственно соотносится с его этимологией (происходит от прасл. **doba* «время, пора», восходящего к и. е. **dhabh* «подходить, быть подходящим» – М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка).

Ср.: «...и с нимъ послал есми многие грамоты розныхъ времен что учинилоса здесь в Турской земли и он не учинил по моему приказу и не послал наскоро из Путивля к Москве с вернымъ рабомъ <...> толко держал их у себя три месяца в рукахъ без дела и *подобает* к великимъ велможнымъ людемъ... *посылати* наскоро безо всякого задержания...» (с. 90); «...курфирстръ Генделберской тако же доволенъ будет чтоб крепости бесфелденские тотчас сломат и очистит по мирному договору а большая доля настоятелей французскихъ послов <...> говорят что де *подобает* курфирстру Генделберскому тако же изволилися такимъ обчимъ обнадеживанемъ и *поступитца* права своего о городе Бенфелде...» (с. 183).

Подобный характер функционирования имеет и зафиксированное единичными примерами употреблений краткое прилагательное *должен*, имеющее прозрачную внутреннюю форму (восходит к прасл. *dьlgъ* «долг» (словарь М. Фасмера).

Ср.: «...а мы вашему королевскому величеству по своей должности и чести такому великому гсдру *должны* *воздавать*...» (с. 112).

Особенно яркий модально-оценочный смысл приобретает соответствующая информация при параллельном употреблении в рамках одного контекста (предложения) предикатива *должен* и безличного глагола *подобает*.

Ср.: «... я *долженъ* и *подобаетъ* мне о тишине и мире за свое государство бога *молить*...» (с. 83).

Ситуация желательности осуществления того или иного события в отличие от ситуации возможности и необходимости раскрывается в отношениях субъекта и действия, в основе которых лежат причины внутреннего, субъективного характера, поскольку «желательность, согласно философскому определению, – это мотив деятельности человека, который характеризуется осознанностью возникшей потребности»²⁰. Поэтому в отличие от модификаторов значений возможности и необходимости, включающих лексические единицы различной морфологической принадлежности, лексические модификаторы, выражающие в сочетании с зависимым инфинитивом значение желательности, представлены преимущественно личными глаголами. В исследуемых газетных текстах в указанной модальной функции зафиксированы глаголы *хотеть* (и его префиксальные дериваты *захотеть*, *похотеть*), *думать*, *умыслить*, различающиеся по частотности функционирования и стилистической маркированности.

Наибольшей частностью употребления в указанной модальной функции характеризуется глагол *хотеть*, что можно объяснить емкостью его модальной семантики и стилистической нейтральностью. В исследуемых текстах он зафиксирован при выражении желательности, реализованной или не реализованной в прошлом или относящейся к настоящему.

Ср.: «...а которые у нихъ ушли и те побежали к Ламберху толко много полскихъ имянитыхъ людеи в полон взяли а князь Вишневецкой котрой мужественно с ними бился ушел толко ранен а *хотят* ево в Варшаву *привестъ* а в Варшаве страховане болшое» (с. 72); «...также здесь сказывают что настоятели королевства Полского королевича Казимера *хотят* *корунувать* и *женить* ево на братне жене на вдове...» (с. 75); «Из Варшавы пишут <...> что енерал полской Шимилинской вслух ведомо чинит что том же городе Троицын ден взяти и *хочетъ* воиско *изготовит*...» (с. 97); «Пишутъ из Эрфурта что <...> во всех местех люди розущены будут <...> многие начальники призываютъ техъ людеи королю шпанскому служит туды они *ехат* *не хотятъ*» (с. 95); «...граф Магиус Делегарди прошлого понедельника с хравиною своею в город Галл поехал... а в Дрезден он *ехат* *не хочет* отсюда *ехат* в Лифлянскую землю...» (с. 179); «Пишут что в Полской земле королевственные настоятели *хотели* четырнатцать ден вместе побыть и в то время короля *избрать*...» (с. 75); «... а переж того доколе онъ Казимер на королевство не избран был и они [казаки.



– И. К.] до тех местъ и миру *хотели быть...*» (с. 72); «Пишут что французские ратные люди вчерес из города Менсапошли а в то места будет рота конская свеиских людей <...> и они *не хотели* французских ратных людей через реку Рину у города Спира *перепустити* и взяли все карабли и суда и перевели городу Филинсьбурху...» (с. 80).

Префиксальные дериваты глагола *хотеть* – *похотети* и *захотети*, зафиксированные единичными примерами употреблений, находятся между собой в синонимических отношениях, о чем могут свидетельствовать случаи их параллельного использования в условиях одного контекста.

Ср.: «В грамотках из Кандие пишут что наши оттуды выходили пехотные и конные люди... и как турские люди про то проведали и они за ними пустились... и как наши люди их турков одолели *похотели* они *итит* назад...» (с. 225); «...и некоторые говорят что впред всякъ *захочет* такую волность *иметь* тако же и и начальные цесарские настоятели *похотят* тож друг другу *поступатца* для того они третее дни не зделав ничево опят разошлись...» (с. 200).

Несобственно модальный глагол *думать*, также характеризующийся стилистической нейтральностью, реализует в соответствии со своей семантикой в сочетании с зависимым инфинитивом частное значение обдуманного желания – «решить выполнить какое-либо действие».

Ср.: «...и пишут из города Глюкьстата что <...> свеиской караван которой стоять в Шотланской земле пойдет или *думает итит* и о том вскоре будет ведомо» (с. 65); «...а в то время генеральной маюр Эрлах неметцким конным людям ведомо учинил что преж именованной гспдн генерал Товраине *думает* их к соемным людям в службу *дати*» (с. 93); «...господин енерал Оксел за немногие дни отсюды в Свею поехал его дражайшество граф Магис Делигардии готовитца в дорогу и *думает ехат* на сеи недели к Леипцигу а из Леипцига он поедет дале» (с. 143).

Интерес, на наш взгляд, представляют немногочисленные примеры использования авторами сообщений «Вестей-Курантов» префиксального деривата от несобственно модального глагола *мыслить* – *умыслить*, достаточно широко употреблявшегося, по наблюдениям исследователей, в древнерусском языке в значении «замышлять недоброе»²¹. С помощью данного глагола выявляется негативная оценка автора сообщения – неодобрение им соответствующих намерений узаканного в сообщении лица (или лиц) – субъекта (или субъектов) действия.

Ср.: «Здес обявилис вновь люди которые *умыслили* против людей *стояти* и битца до смерти а называютца таварыщи мертвцов и от техъ людей 30 члвкъ взяли в полон и одново повесили» (с.125); «В грамоткахъ из Португалской земли из города Лисебона писано что соемной адмиръ Блака... просит у короля португалского помочи

<...> и в том король отказаль и тот помянутой адмираль <...> *умыслил* себе все те карабли которые в Лисебону приходят и отходят насилством *имати*» (с. 198).

Таким образом, как показал исследованный материал, относящийся к текстам рукописной газеты «Вести-Куранты», модальность выполняет в них важную структурно-содержательную функцию. С одной стороны, реализация в рассмотренных газетных текстах значений пропозициональной модальности обеспечивает объективную основу содержащейся в них информации о тех или иных событиях, логично сочетающуюся с неопределенно-личным характером ее подачи посредством использования глаголов в форме 3 л. мн. ч. (*пишут, говорят, сказывают* и т. п.), что в совокупности создает эффект авторской отстраненности от событийной стороны. С другой стороны, на объективный модальный фундамент наслаиваются «надстроечные» элементы субъективной модальности – модально-оценочные значения вероятности, уверенности/неуверенности и эмоционально-экспрессивной оценки, реализующиеся посредством вводных слов и словосочетаний или через семантику модальных лексических экспликаторов.

Иными словами, модальная организация текстов «Вестей-Курантов» может служить своеобразным предвестником становления и исторического развития в России газетных информационных жанров, главная задача которых не только в подаче объективно-беспристрастной информации, но и в адекватном восприятии ее читателем.

Примечания

- ¹ Работа выполнена при поддержке гранта Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 09-06-00172-а.
- ² См., например: *Шамин С.* Куранты времени правления Федора Алексеевича : К проблеме заинтересованности Московского правительства в оперативной информации о европейских событиях 1670–1680-х гг. : дис. ... канд. ист. наук. М., 2003 ; *Он же.* Куранты XVII столетия : Европейская пресса в России и возникновение русской периодической печати. М. ; СПб., 2011 ; *Богданов А.* Московская публицистика последней четверти XVII в. М., 2001 ; *Березина В., Дементьев А., Есин Б., Запалов А., Сикорский Н.* История русской журналистики XVIII–XIX вв. М., 1963 ; *Есин Б.* Русская дореволюционная газета (1702–1917). Краткий очерк. М., 1971 ; *Maier I.* Verbalreaktion in den «Vesti-Kuranty» (1600–1660). Eine historisch-philologische Untersuchung zur mittelfrischen Syntax. Uppsala, 1997 ; *Никитин О.* Проблемы этнолингвистического изучения памятников деловой письменности. М., 2000 ; *Старых Л. В.* Система склонения имен в первой русской рукописной газете «Вести-Куранты» за 1600–1650 гг. : дис. ... канд. филол. наук. М., 1998 ; *Варина С.* Газетный стиль XVII века (по данным «Вестей-Курантов») // Материалы XXXII международной филологической конференции. Вып. 17.



- Историческая лексикология и лексикография (русско-славянский цикл). СПб., 2003. С. 5–7.
- ³ См.: *Томсинский С.* Первая печатная газета России (1702–1727 гг.). Пермь, 1959.
- ⁴ См.: *Гориков А.* Теория и история литературного языка. М., 1984. С. 148.
- ⁵ См.: *Лихачев Д.* Развитие русской литературы XI–XVII вв. Л., 1973. С. 126–130.
- ⁶ См.: *Колесов В.* Древнерусский литературный язык. Л., 1989. С. 101.
- ⁷ *Колесов В.* Синонимия как разрушение многозначности слова в древнерусском языке // Вопросы языкознания. 1985. № 2. С. 85.
- ⁸ *Кацнельсон С.* Типология языка и речевое мышление. Л., 1972. С. 141.
- ⁹ *Виноградов В.* О категории модальности и модальных словах в русском языке // Виноградов В. Избранные труды. Исследования по русской грамматике. М., С. 57.
- ¹⁰ Вести-Куранты. М., 1983. С. 3–4.
- ¹¹ Подробнее об этом см.: *Ваулина С.* Эволюция средств выражения модальности в русском языке (XI–XVII вв.). Л., 1988; *Ваулина С., Кукса И.* Модальность предложения – модальность текста: актуальные аспекты изучения // Acta Polono-Ruthenica. Olsztyn, 2009. № 14. С. 513–520.
- ¹² В приводимых примерах используется упрощенная графика: буквы греческого алфавита кси, пси, фита, омега, ук, а также старославянские буквы ять, юс малый, юс большой передаются буквами современного русского алфавита.
- ¹³ См.: *Никитин О.* Из истории становления публицистического стиля в конце XVII – начале XVIII века в России. «Словесные ритуалы» делового языка в «Вестях-Курантах», 2009. URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/41606.php?PRINT=Y> (дата обращения: 05.09.2011).
- ¹⁴ См. подробнее: *Ваулина С.* Эволюция средств выражения модальности в русском языке.
- ¹⁵ *Бабайцева В.* Односоставные предложения в современном русском языке. М., 1968. С. 74.
- ¹⁶ О влиянии глагольного вида на характер модальных значений см., например: *Бондарко А.* Вид и время русского глагола (значение и употребление). Л., 1971; *Бойко А.* Употребление видов глагола в форме инфинитива в современном русском языке : автореф. ... д-ра филол. наук. Л., 1983.
- ¹⁷ Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 87.
- ¹⁸ См. подробнее: *Ваулина С.* Эволюция средств выражения модальности в русском языке.
- ¹⁹ См., например: *Дронова Л.* Становление и эволюция модально-оценочной лексики русского языка : этнолингвистический аспект. Томск, 2006.
- ²⁰ Философская энциклопедия : в 5 т. М., 1960. Т. 1. С. 57.
- ²¹ См., например: *Ваулина С.* Эволюция средств выражения модальности в русском языке.

УДК 811.161'373.611'367.4

ТРАНСФОРМАЦИЯ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ГАЗЕТНОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ: ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА

Н. В. Саютина

Саратовский государственный университет
E-mail: korsakovanv@mail.ru

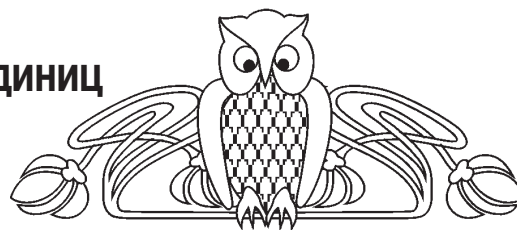
В статье раскрывается зависимость трансформации фразеологических единиц от жанра газетной публикации, рассматриваются частотность, способы трансформации и стилистические функции трансформированных фразеологизмов в различных жанрах.
Ключевые слова: фразеологизм, трансформация фразеологизмов, жанры газетной публицистики.

Transformation of Phraseological Units in Newspaper Journalism: Characteristic Aspects of the Genre

N. V. Sayutina

The article reveals the dependence of phraseological unit transformation on the newspaper article genre; the frequency, ways of transformations, and the stylistic functions of the transformed phraseological units in different genres are considered.

Key words: phraseological unit, phraseological unit transformation, newspaper journalism genres.



Трансформация фразеологических единиц (ФЕ) в газетных публицистических текстах зависит от ряда экстралингвистических причин и служит индикатором изменений, происходящих в современной публицистической картине мира. В не меньшей степени, чем индивидуальная манера письма журналиста, на трансформацию фразеологизмов оказывает влияние жанр публикации. С. М. Гуревич отмечает, что «особенности жанра не зависят от воли журналиста, наоборот, выбрав какой-либо жанр для своей публикации, он вынужден считаться с его особенностями и возможностями»¹.

Стилистика жанров газетной периодики рассматривалась в работах Д. Э. Розенталя, Г. Я. Солганик, В. Н. Вакурова, Н. Н. Кохтева и других исследователей. Данный предмет изучения остается актуальным и в настоящее время, поскольку происходит изменение языка современных СМИ, продолжается процесс возникновения новых жанровых форм, смешение различных жанров.



В статье ставится задача выявить зависимость частотности, способов трансформаций и стилистических функций преобразованных фразеологизмов от жанра газетной публикации.

Анализ проведен на материале публикаций газет «Известия», «Литературная газета» (ЛГ), «Аргументы и факты» (АиФ), «Комсомольская правда» (КП) за 2008–2010 гг. Объем трансформированных ФЕ, извлеченных из данных текстов, составил 570 единиц.

На основе классификации жанров газетной публицистики, предложенной С. М. Гуревич², определены жанры публикаций, в которых наиболее активно используются трансформированные ФЕ (табл. 1).

Таблица 1

Трансформированные ФЕ в жанрах газетной публицистики

Жанры	Кол-во трансформированных ФЕ
Новостной информации	146
Ситуативно-аналитические	199
Диалогические	91
Эпистолярные	10
Художественно-публицистические	61
Публикаций других типов	63

Преобладание трансформированных ФЕ в новостных и ситуативно-аналитических жанрах связано, с одной стороны, с тем, что данные жанры стали занимать основной объем в современной газетной публицистике, с другой стороны, со стилистическими особенностями этих жанров.

Среди ситуативно-аналитических жанров рассмотренных нами публикаций наибольшее количество преобразованных ФЕ содержат комментарий, рецензия и аналитическая корреспонденция. Для всех этих жанров характерно осмысление фактов, анализ и авторская оценка ситуации, что влечет за собой использование фразеологизмов с целью усиления экспрессивности и оценочности.

Несмотря на то что жанры новостной информации ориентированы прежде всего на факт, им свойственно использование трансформированной фразеологии в качестве приема некоторой экспрессивизации общего стилистического облика этого жанра, отличающегося лаконизмом и сухостью изложения. Это касается, в первую очередь, заметки, репортажа и отчета. Незначительно количество трансформированных ФЕ в хроникальной заметке.

Обращение к трансформации фразеологизмов в диалогических жанрах (интервью, диалог, беседа) предопределено их принадлежностью к разговорным жанрам, для которых свойственно насыщение текста образными элементами. Вместе с тем для данных текстов важна точность в передаче информации и отражении мнения участника диалога.

Эпистолярным жанрам публикаций (письмам вне редакционного автора, читателя или текстам, созданным журналистом в форме письма) в целом оказалось не свойственным широкое использование преобразованных ФЕ, что может быть связано с индивидуальной манерой письма авторов публикаций или стремлением журналиста к созданию впечатления разговорности эпистолярия.

Среди художественно-публицистических жанров наибольшее количество трансформированных фразеологизмов содержит фельетон, что обусловлено его спецификой как сатирического жанра. Незначительно количество трансформированных фразеологизмов в очерке, который все реже встречается на страницах газет.

Кроме перечисленных трансформированные ФЕ содержатся в жанрах литературно-художественного материала, журналистском расследовании, остротах, рейтинге, путевых заметках, реплике, социологическом резюме, некрологе.

Газетные публикации характеризуются пестротой жанровых форм, размытостью границ между ними и, как следствие, смешением жанров. Например, информационный жанр репортажа часто становится аналитическим жанром-гибридом. Многие публикации в «Аргументах и фактах» и «Комсомольской правде» являются смешением схожих жанров расширенной заметки и корреспонденции. Аналитичность повествования, художественные приемы изображения, а также юмористические оттенки описания все больше проникают в жанры, для которых эти черты в целом не свойственны. Так, в разделе «Новости» газеты «Известия» содержится мало хроникальных заметок, а расширенные заметки могут быть эмоционально окрашены, содержать трансформированную фразеологию. Особенно это касается заголовков: *Охота на ‘собак на сене’*; *‘Здоровью’ приказано долго жить* [Известия, 2008].

Жанр публикаций оказывает влияние не только на частотность трансформированных ФЕ, но и на способы их трансформаций³ (табл. 2).

Жанры новостной информации демонстрируют тенденцию к экспрессивизации и аналитичности повествования, что проявляется в довольно высокой частоте использования трансформации фразеологизмов с целью привлечения внимания, выражения субъективной оценки автора публикации. Это не относится к хроникальной заметке, но характерно для расширенной заметки, репортажа, информационной корреспонденции. Простое сообщение факта становится недостаточным, все чаще автор стремится к комментарию, к усилению экспрессивности текста. Как видно из таблицы 2, нередко используется семантическая трансформация фразеологизмов, особенно двойная актуализация значения компонента фразеологизма. Это несколько противоречит устоявшимся характеристикам данных жанров, для которых в первую очередь важна недвусмысленность понимания текста:



Таблица 2

Способы трансформаций ФЕ в жанрах газетной публицистики, %⁴

Жанры	Семантические трансформации	Структурно-семантические трансформации	
		Не нарушается тождество ФЕ	Возникают окказиональные ФЕ или слова
Новостной информации	8,9	76,7	14,4
Ситуативно-аналитические	6,6	73,6	19,8
Диалогические	5,7	77,4	16,9
Эпистолярные		90,9	9,1
Художественно-публицистические	3,5	67,8	28,7
Публикаций других типов	16,6	66,8	16,6

Госдума побегала на всякий пожарный (Заголовок).

Поводом для бегства стала учебная тревога – с сиреной и обнажением штатных пожарных шлангов на этажах... [КП, 2009].

О тенденции к экспрессивизации жанров новостной информации свидетельствует количество окказиональных (индивидуально-авторских) ФЕ, которое лишь немногим меньше, чем в аналитических и диалогических жанрах. В заметке и информационной корреспонденции представлены яркие окказиональные ФЕ:

Редкая американская курица «долетит» до России (Заголовок)

Знаменитые «ножки Буша», ставшие одним из символов лихих 90-х, постепенно уходят в историю [Известия, 2008]. (Ср.: *Редкая птица долетит до середины Днепра*’.)

Вряд ли налетчики искали что-то конкретно: спирт или наркотические вещества... Кабинет офтальмолога утром напоминал посудную лавку после визита слона [КП, 2008]. (Ср.: *Слон в посудной лавке*’.)

При возрастающей экспрессивности жанров новостной информации сохраняются их основные языковые характеристики, что проявляется в преобладании стандартных способов трансформации фразеологизмов, таких как внешние и внутренние морфологические и синтаксические трансформации, синтаксическая инверсия, эллипсис, расширение состава фразеологизма и замена его компонентов.

В ситуативно-аналитических жанрах (комментарий, обзор СМИ, рецензия, статья) доля индивидуально-авторских ФЕ по сравнению с жанрами новостной информации увеличивается. Разнообразнее представлены способы их трансформации: конверсия ситуации, ролевая инверсия, контаминация ФЕ, образование ФЕ по модели и др. Наибольшее количество ФЕ этой группы трансформированы путем изменения их категориального значения и вычленения из состава устойчивых сочетаний:

Если бы смысл речи заключался в полном отряпании праха, вряд ли нужно было вставлять в нее прочувствованный пассаж про трудные 90-е [Известия, 2008].

В данном примере окказионализм возникает в результате вычленения ключевых компонентов из фразеологизма *‘отрясти от своих ног прах’*, преобразования категориального значения фразеологизма и расширения его компонентного состава.

Семантическая трансформация заключается не только в двойной актуализации значения ФЕ, но и в буквализации, переосмыслении значения, экспликации внутренней формы ФЕ:

Кстати, о дамах. Именно они выводят «Дом-2» на новый, принципиально иной уровень. Теперь «домовые» не просто таращатся в камеру... Они действуют. Нет, речь не о социальной рекламе... – тут как раз герои шоу, будучи некудышными актерами, дают изрядного петуха [КП, 2009]. Фразеологизм *‘Давать петуха’* Сорваться на высокой ноте во время пения, издавая писклявые звуки получает в контексте новое значение «не удастся сделать».

Разнообразие способов преобразований ФЕ свойственно и диалогическим жанрам. Основную их часть составляют расширение компонентного состава фразеологизма, замена компонентов, эллипсис фразеологизма. Однако используются способы трансформации ФЕ, приводящие к возникновению индивидуально-авторских фразеологизмов, среди которых преобладают вычленение ключевого компонента фразеологизма и контаминация фразеологизмов:

КП: Бывший глава Росстата, уходя, намекнул, что иногда от них хотели каких-то цифр.

Алексей Улюкаев: Конечно хотели. И я бы хотел от них других цифр. Но одно дело – желание, а другое – реальное отношение. Это же не бирюльки [КП, 2009].

Окказиональная ФЕ образована вычленением из состава фразеологизма *‘играть в бирюльки’*.

Трансформация ФЕ в эпистолярных жанрах представлена преимущественно структурно-семантическими трансформациями, не приводящими к нарушению тождества ФЕ (замена компонента, эллипсис, расширение компонентного состава, полная деформация, внутренние и внешние морфологические и синтаксические трансформации). Несмотря на это, трансформация фразеологизмов помогает ярко выразить субъек-



тивное мнение читателя и, как правило, служит усилению оценочности:

Поразительная статья. Последние волосы встали дыбом на голове. Вот бы ее почитать нашим «мудрым» правителям [Известия, 2008].

Для художественно-публицистических жанров (фельетон, очерк) характерно повышение аналитичности текста и обращение к образным выразительным средствам. Как показывает таблица 2, в данных жанрах содержится наибольшее количество окказиональных фразеологизмов. Подавляющая их часть относится к сатирическому жанру фельетона, для которого свойственно использование наиболее выразительных средств языка. Фразеологизмы трансформируются путем вычленения и преобразования ключевых компонентов устойчивого сочетания (*Платок на русский роток* [АиФ, 2010]), изменения категориального значения фразеологизма (...*понимать технологию «развешивания лапши» на уши* [АиФ, 2010]), контаминации ФЕ (*Контора по постановке рогов и копыт* [Известия, 2008]), образования по модели ФЕ (...*и святые довольны, и грешники сыты* [АиФ, 2010]) и иными способами.

Среди других жанров публикаций стоит отметить стихотворные художественные и жанр фразы. Для первых характерно преобладание такого способа преобразования ФЕ, как эллипсис, а в жанре фразы, который представляет собой

пародический афоризм, широко используются замена компонентов ФЕ и двойная актуализация значения фразеологизма, что создает эффект неожиданности, обманутого ожидания:

Сделал дело – гуляй с телохранителем [ЛГ, 2009].

Стилистические функции трансформированных ФЕ в жанрах газетной публицистики взаимодействуют с такими разновидностями публицистической функции, как информационная, аналитическая, художественно-публицистическая.

Под *стилистической функцией* понимается назначение, роль особым образом организованных средств языка, обладающих стилистическим значением, в реализации конкретного стилистического задания⁵.

В зависимости от принадлежности публикации к тому или иному жанру, который реализует публицистическую функцию, стилистические функции трансформированных фразеологизмов могут усиливаться или ослабевать, одна или несколько функций могут становиться главными по отношению к другим.

С опорой на классификацию разновидностей публицистической функции и ее реализаций в подтипах текста, предложенную М. П. Брандес⁶, были определены основные стилистические функции трансформированной фразеологии в газетных публикациях (табл. 3).

Таблица 3

Соотношение публицистической функции и стилистических функций трансформированных ФЕ в газетном тексте

Подтип текста	Типы публицистической функции	Основные стилистические функции трансформированных ФЕ
Информационный	Пропаганда (распространение) информации	Привлечение внимания читателя, усиление экспрессивности текста
Аналитический	Информационная; функция объяснения, толкования	Отражение авторского мнения, усиление оценочности, формирование общественного мнения
Художественно-публицистический	Синтез объективно-аналитического, эмоционально-экспрессивного и субъективно-личностного содержания	Создание сатирического эффекта, формирование общественного мнения
Диалогические жанры	Сообщение о событиях и мнении людей об этих событиях	Усиление оценочности, отражение личного мнения, усиление экспрессивности текста

Рассмотрим стилистические функции трансформированных ФЕ в *информационном* подтипе текста на примере жанра заметки. М. П. Брандес называет данный жанр ведущим в реализации неофициально-информационной и информационно-экспрессивной функций. Специфику заметки, по ее мнению, составляет экспрессивность, эмоциональность и литературно-разговорная основа языкового оформления⁷. Проведенный нами анализ также показывает, что наибольшее количество трансформированных фразеологизмов содержится в заметке, и подтверждает характеристику М. П. Брандес специфики данного жанра.

Пьяный милиционер хуже незваного гостя (Заголовок) [КП, 2009]. Заголовок заметки содержит трансформированную ФЕ, образованную по модели поговорки *‘Незванный гость хуже татарина’*. Яркий заголовок призван привлечь внимание к заметке, в которой идет речь о нападении пьяных милиционеров на дачный домик и кражу ими ценного имущества. Использование фразеологизма в событийной заметке делает ее экспрессивно окрашенной, что является для автора более выигрышным средством привлечь внимание читателей по сравнению с изложением случившегося в жанре хроникальной заметки.



Трансформация поговорки вносит оттенок иронии, позволяет автору выразить личное мнение по поводу события.

Следующий пример отобран из *аналитического* жанра комментария:

*Поскольку для многих стало явным, что мы свергли одну систему ограничений дабы водрузить на ее место другую, возникает закономерный вопрос: а стоило ли **менять шило на мыло**, если вместе с **шилом** в списке **потерь** значатся хоть какие-то социальные гарантии и необходимый минимум моральных устоев?* [АиФ, 2009].

Трансформация поговорки путем использования отдельных компонентов, выражающих элементы фразеологического значения, усиливает оценочность фразеологизма, проявляя критическое отношение автора к явлению. Вовлеченный в контекст, представляющий собой вопрос читателю, трансформированный фразеологизм призван сформировать в уме читателя эмоциональный отклик.

В *художественно-публицистическом* сатирическом жанре фельетона цель автора – высмеять отрицательное явление современной жизни. По сравнению с комментарием в фельетоне критика более жесткая, а смех заменяется чувством горечи.

*В течение многих лет долларовое изобилие позволяло **чертить воздушные замки** и **кормить армию жадных и некомпетентных чиновников*** [АиФ, 2010].

Замена компонента во фразеологизме «Строить воздушные замки», имеющего иронический стилистический оттенок, в общем контексте усиливает сатирическое звучание фельетона. Задача фельетониста – сформировать неприязненное отношение читателей к аппарату российских чиновников.

В *диалогических жанрах* трансформация фразеологизмов способствует усилению экспрессивности и оценочности фразеологизма. Во время интервью, беседы или дискуссии говорящий (или пишущий) прибегает к трансформации фразеологизмов с целью коротко и ярко выразить свою мысль.

– *На агрессию вообще не реагируете?*

– *Для меня идеал – **толстовское непротивление**. Но **подставить другую щеку и отойти** – недостаточно* [АиФ, 2008].

Таким образом, определенная частотность трансформированных ФЕ в жанрах газетной пу-

блицистики связана как с распространенностью соответствующего жанра на страницах современных российских газет, так и с назначением (функцией) того или иного жанра, а также особенностями его стилистики. Наблюдается проникновение аналитизма, субъективности оценки, приемов художественного изображения, иронии во многие жанры газетной публицистики, что влечет за собой активное употребление трансформированной фразеологии.

Типы трансформаций, не приводящие к нарушению тождества фразеологических единиц, наиболее востребованы авторами публикаций, однако для создания особой экспрессивности используются типы трансформаций, основанные на образовании окказиональных (индивидуально-авторских) слов и фразеологизмов. Данные единицы характерны для всех жанров, включая жанры новостной информации, которые проявляют все большую демократизацию языка.

Трансформированные фразеологические единицы в тексте выполняют одновременно несколько стилистических функций. Однако принадлежность публикации к тому или иному жанру определяет одну или, как правило, несколько из них, являющихся первостепенными и согласующимися с типами общей публицистической функции.

Примечания

- ¹ Гуревич С. Газета : Вчера, сегодня, завтра. М., 2004. С. 179.
- ² Там же. С. 183–211.
- ³ Согласно классификации А. М. Мелерович и В. М. Мокиенко (см.: Мелерович А. Фразеологизмы в русской речи : словарь. М., 2005).
- ⁴ Процент от общего количества преобразований ФЕ в каждой группе жанров.
- ⁵ См.: Копнина Г. Об определении понятий «стилистический эффект» и «стилистическая функция». URL: http://library.krasu.ru/ft/ft/_articles/0070255.pdf (дата обращения: 25.02.2011).
- ⁶ См.: Брандес М., Провоторов В. Предпереводческий анализ текста (для институтов и факультетов иностранных языков). М., 2001. С. 72.
- ⁷ Там же. С. 75.

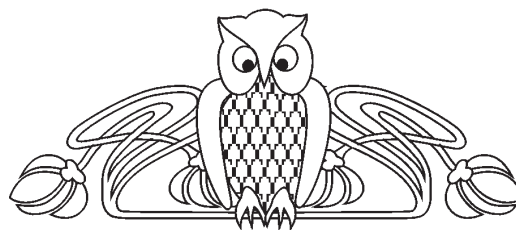


УДК 811.161.1'38'23

ЖАНР СОЦИАЛЬНОЙ РЕКЛАМЫ КАК СПОСОБ ВОЗДЕЙСТВИЯ НА АДРЕСАТА

А. Н. Солодовникова

Саратовский государственный университет
E-mail: newflashka@rambler.ru



В статье представлены разные подходы к определению жанров рекламы, проанализированы рекламные жанры, используемые в социальной рекламе, выделены характерные для социальной рекламы жанры, выявлена специфика использования жанровых форм в социальной рекламе.

Ключевые слова: рекламные жанры, социальная реклама, речевые жанры.

Social Advertisement Genre as a Way of Influencing the Addressee

A. N. Solodovnikova

Different approaches to distinguishing advertisement genres are presented in the article; advertisement genres used in social advertising are analyzed; genres characteristic for social advertising are singled out; specific features of using genre forms in social advertising are revealed.

Key words: advertising genres, social advertising, speech genres.

Как известно, существуют разные способы воздействия на адресата в социальной рекламе, одним из которых можно назвать ее жанровое оформление. От выбора рекламного жанра как особой формы существования и подачи рекламной информации во многом зависит эффективность социальной рекламы, её запоминаемость.

В современной науке жанровое своеобразие социальной рекламы ещё недостаточно исследовано. Не существует единого подхода к определению жанровых особенностей рекламы. Лингвистами неоднократно предпринимались попытки описать жанровое многообразие рекламных текстов. Так, можно назвать классификацию Е. В. Шамсутдиновой, которая предлагает выделение трех типов жанров рекламы: короткая реклама (малый жанр), рекламное объявление (средний жанр) и рекламная статья (крупный жанр). Однако подобная классификация на основе учёта только объёма текста оказывается формальной, не учитывается тематика, адресат. Более глубокой и обоснованной кажется классификация, представленная школой МГУ, в основу которой положен не объём, а содержание и форма рекламного текста. Так, выделяют рекламное объявление как основной рекламный жанр (этого мнения придерживались Н. Н. Кохтев, Т. Н. Лившиц и др.), развернутое рекламное обращение (обладает более сложной структурой), а также житейская история и консультация специалиста. Эти базовые рекламные жанры встречаются и в социальной рекламе. Кроме

того, исследователи отмечают такие рекламные жанры, как каталог, прейскурант, афишу, анонс и др.¹ Ученые говорят и о публицистических жанрах, используемых в рекламных целях. Это такие информационные жанры, как: заметка, отчет, репортаж, письмо и публикации «вопрос – ответ»; аналитические: интервью, корреспонденция, обзор, рецензия; художественно-публицистические: зарисовка, очерк, памфлет². Такой принцип разделения жанров на «собственно рекламные» и «заимствованные для рекламных целей» присутствует и в работах Т. Н. Жаворонковой, которая разделяет жанры «прямой» рекламы и «косвенной». Однако в обстоятельной, детальной классификации школы МГУ не учитывается специфика использования всего массива рекламных жанров разными типами рекламы, в частности социальной рекламой. По всей видимости, исследователи опирались на материал коммерческой рекламы.

Другой подход к жанру рекламных текстов осуществляет Е. В. Степанов, выделяя такие жанры, как плакат, карманный календарь, фотографию³. Но, как справедливо замечает И. Имшенецкая, исследователь подменяет понятие «жанр» понятием «рекламоноситель». «Жанр и рекламоноситель соотносятся как форма и содержание – форму рекламоносителя можно наполнить разными жанрами»⁴. И. Имшенецкая выделяет такие жанры печатной рекламы, как анекдот, байка, болтовня, совет, шутка, дневниковые записи, инструкция, исповедь и др. Эта классификация включает и литературные, и публицистические, и речевые жанры, что позволяет наиболее полно охарактеризовать тематику рекламы. С этим сложно не согласиться, ведь при таком подходе рекламный жанр оказывается обобщенным понятием и включает в себя жанры из разных областей. Однако предложенная классификация всё-таки является разнородной, в ней отсутствуют единая основа, единый принцип классифицирования.

Выбор жанра социальной рекламы определяется несколькими факторами. Во-первых, тематикой рекламного сообщения, его информативным содержанием: например, безопасность дорожного движения, экологические проблемы, социальные болезни, вредные привычки и т. д.; во-вторых, приоритетной функцией конкретной социальной рекламы. Выделим основные функции:

- социальная функция – изменение поведенческой модели общества;



- образовательная (просветительская);
- воспитательная: чаще общаться с родителями, заботиться о детях, беречь культуру своей страны, любить родину и т. д.⁵;
- патриотическая, которая тесно связана с воспитательной функцией.

В каждом рекламном ролике или тексте печатной рекламы реализуется, как правило, несколько функций, тем не менее всегда можно выделить приоритетную, связанную с коммуникативной целью создателя рекламы, которую можно считать третьим фактором, влияющим на выбор жанра. Приведем основные коммуникативные цели рекламного сообщения:

- 1) предупредить,
- 2) призвать,
- 3) привлечь внимание к морально-нравственной, общественной ценности

Соответствие тематики, функции социальной рекламы и коммуникативной цели сообщения определяет выбор жанровой формы, наиболее эффективной, интересной, запоминающейся адресату. Конечно, можно говорить и о других факторах, влияющих на выбор жанровой формы, как, например, ориентация на адресата. Известно, что любой текст, ориентированный на конкретного адресата или группу людей (в маркетинге такую группу принято называть целевой аудиторией), более эффективен. Поскольку принято считать, что социальная реклама направлена на все общество в целом, а не на конкретную группу людей, как в коммерческой рекламе, этот фактор в работе не будет приниматься во внимание.

Рассмотрим на конкретном примере, как осуществляется выбор рекламного жанра.

Допустим, необходимо наиболее эффективным образом представить проблему безопасности дорожного движения, а именно осветить следующую информацию: правила перехода проезжей части и безопасного поведения детей на дороге.

В таком рекламном сообщении реализуются две функции: привлечение внимания к проблеме и образовательная функция, как правильно переходить дорогу.

Коммуникативная цель такой рекламы: призвать водителей пропускать пешеходов на переходах, а пешеходов – следить за детьми, переходящими дорогу.

Тематика, функция социальной рекламы и коммуникативная цель соединяются в привлекательной для адресата форме: в виде плаката с изображением мультипликационных животных, образы которых ассоциируются у адресата с детством. На плакате присутствует простой короткий текст: «Зебра главнее всех лошадей. На переходе протяни руку младшему». В основе текста – обыгрывание метафорического значения «зебры» – пешеходного перехода и «лошади» – автомобиля. Выбранный нами жанр рекламного объявления-призыва весьма характерен для уличной печатной билбордной социальной рекламы.

Рассматривая жанры социальной рекламы, нужно учитывать, что яркая, запоминающаяся, в какой-то мере неожиданная форма делает рекламу эффективной, а значит, оказывает воздействующую функцию на адресата. Так, мы рассматриваем рекламный жанр, используемый в социальной рекламе, как один из способов воздействия на адресата. В работе мы будем придерживаться той точки зрения, что все рекламные жанры могут использоваться разными типами рекламы: коммерческой, политической и социальной, и каждый отдельный жанр будет в разной степени употребителен в том или ином типе. Мы постараемся выявить основные рекламные жанры, используемые в социальной рекламе, и проследим, в чем специфика употребления жанра – как рекламный жанр трансформируется в социальной рекламе.

При этом, исследуя жанровое своеобразие текстов социальной рекламы, следует учитывать, что уличная реклама, размещаемая на билбордах и световых панелях, как правило, краткая, сжатая, состоит из одного-двух предложений или отдельных фраз. Если эта реклама вербальная, то есть картинка выполняет лишь вспомогательную роль, то подобные примеры целесообразно относить к такой разновидности рекламного жанра, как рекламное объявление, учитывая основную коммуникативную функцию: призыв, предупреждение и т. п. Заметим, что в отличие от уличной рекламы телевизионная и печатная социальная реклама более информативна, подробна, сюжетна, она, как правило, реализуется в разнообразных жанровых формах, часто пересекающихся, как уже было замечено, с публицистическими и литературными жанрами.

Ведущей коммуникативной целью в социальной рекламе является **предупреждение**. Тематика текстов, соответствующих этой цели, может быть самой разнообразной, но в основном это борьба с пороками (алкоголизм и табакокурение) и безопасность дорожного движения.

Структура текстов, цель которых предупредить, как правило, строится по следующей схеме: тезис – аргументы – разрушение контраргументов – эхо-фраза, вывод. Такая реклама предупреждает о последствиях нарушения некой нормы или запрета, она строится по принципу «если не ..., то ...», то есть реклама показывает, какие последствия возможны в случае нарушения нормы. Встречаются прямые и иллюстративные предупреждения. К первым можно отнести следующий пример: *Госавтоинспекция предупреждает: алкоголь – твой враг* (на белом фоне автомобиля после аварии; билборд). Реклама соответствует жанру рекламного объявления-предупреждения. Проблема вождения автомобиля в нетрезвом состоянии не раскрыта, представлена, на наш взгляд, общо и неинтересно. Объявление построено по жесткой структурной схеме, «кто – о чём» предупреждает, такой вариант крайне редко встречается в социальной рекламе, где обычно компонент «кто» опускается. Чаще ис-



пользуются более наглядные, аргументированные, иллюстративные предупреждения: *С чем ты столкнешься – решать тебе // Не превышай скорость!* (изображение шарика, гайки, мячика, гири и огромной гири и скорости соответственно: 0-60-120-180-240 км/ч). Предупреждение реализовано вербально-визуально, причем визуальная составляющая играет решающую роль и формирует образ-метафору, который помогает сопоставить удар от столкновения автомобиля на высокой скорости с другим автомобилем, деревом, столбом и с другими металлическими предметами. Чем выше скорость, тем внушительнее этот предмет. В этой рекламе, в отличие от первого примера, проблема безопасности дорожного движения, а именно превышения скорости, представлена более конкретно и наглядно.

Коммуникативная цель предупреждения реализуется во многих рекламных жанрах. Например, в таком крупном и часто употребляемом жанре, как **житейская история** (по терминологии В. В. Ученовой). Приведем в качестве примера видеоролик. Девушка подходит к витрине магазина товаров для детей. Мама выбирает игрушки и одежду. Женский голос за кадром: *Быть мамой, обнимать малыша, кормить его, купать по вечерам. Когда ты выпиваешь, ты отбираешь у себя шанс стать матерью.* Видеоряд меняется: сцены застолья, девушка посещает врача. В больничном коридоре она плачет. *Ты отбираешь у себя шанс родить здорового ребенка.* Девушка плачет дома у пустой кровати. *Остановись. Подари себе счастливое материнство.* С грустью уходит от витрины магазина. Текст без голоса: *По статистике более 90% детей, страдающих психическими и физическими расстройствами, – это дети пьющих родителей.* Здесь представлена история девушки, которая из-за своего нездорового образа жизни, злоупотребления алкоголем не может родить ребёнка. В рекламе показана трагедия одной судьбы, но в образе этой девушки тысячи молодых будущих мам узнают себя. Таким образом, здесь реализуется социальная функция моделирования поведения, изменения определенного образа жизни.

Как правило, телевизионная социальная реклама имеет двухчастную структуру: основная, сюжетная часть, представленная в определенной жанровой форме, и заключительная, которая обычно состоит из одной-двух фраз императивного характера или руководства к действию. В заключении также присутствуют реквизиты, то есть информация об организаторах и спонсорах акции, например: *реклама выполнена при поддержке Министерства информации и печати.* Императив и реквизиты нецелесообразно рассматривать при определении жанра, о них мы будем упоминать лишь в контексте рассмотрения приемов воздействия и тональности.

В рассматриваемом же примере вторая часть представляет собой не императивное руководство

к действию, а аргументацию необходимости изменения образа жизни, при этом используется прием приведения статистических данных, хотя нет никакой ссылки на источник этих данных и в их достоверности можно усомниться. Встречаются и другие приемы аргументации, например привлечение данных социологического исследования. Так, в развернутом рекламном обращении результаты социологического исследования представлены авторитетной личностью. А. Чадов: *В одном исследовании психологи попросили мужчин описать характерные признаки курящей женщины. У курящей женщины, по мнению мужчин, сухая кожа, ранние морщины, ломкие тусклые волосы и неприятный запах изо рта. А ещё мужчина считает курящую девушку легкомысленной и не планирует с ней серьезных отношений. Курение убивает твою молодость и красоту. Большинство мужчин не нравятся курящие женщины.* (Далее по тексту: *Сломай сигарету, пока сигарета не сломала тебя.*) Данные социологического исследования создают аргументативную базу. Такой приём воздействия часто встречается в предупреждающей рекламе. Вместе с коммуникативной целью предупреждения реализуется цель разрушения стереотипов, во многом поддерживаемых современным кинематографом (курящая девушка, независимая, яркая и сексуальная).

В рекламных жанрах **консультация специалиста**, в частности врача, **аннотация** и т. п., реализующих коммуникативную цель предупреждения, иногда применяется стилизация профессиональной, научной речи (текста). Например: *Кишечник. Алкоголь агрессивно разрушает защитный слой оболочки желудочно-кишечного тракта. Уничтожается микрофлора, нарушается кровообращение. Во всей слизистой кишечника образуются многочисленные эрозии. Они перерождаются в язвы, а впоследствии в злокачественные опухоли.* (Кишечник оказывается в рюмке с прозрачной жидкостью.) *Береги себя.* В этом примере реализуется цель пропагандирования здорового образа жизни, но через образовательную функцию, ведь в рекламе наглядно объяснено, как алкоголь может привести к злокачественной опухоли.

Коммуникативная цель предостережения реализуется в жанре **прогноз**. Рассмотрим следующий пример. Перед нами видеоряд: стол с рюмками, бутылками. Камера медленно останавливается у каждой рюмки. Голос за кадром: *За столом 10 человек. Они могут быть беззаботными и выпивают, как все. По статистике, у одной из пьющих девушек родится ребенок-инвалид.* Видеоряд останавливается на сотовом телефоне, к которому прикреплен брелок – игрушечный мишка с вышитым сердечком. В видеоряде появляется капельница. *Один в принципе не сможет иметь детей – последствия приема алкоголя, ещё один последние два года жизни будет страдать от цирроза печени, один сопьется, от него уйдет жена и заберет детей.* Показана раскрытая ста-



рая дверь. *Двое умрут, не дожив до 45. Инфаркт у одного, три инсульта у другого, один сядет в тюрьму – в состоянии алкогольного опьянения он насмерть задавит человека.* Камера останавливается на машине марки ВАЗ 21010, которая со скрежетом колес мчится на зрителя, а затем включает задний ход. *Ещё двое погибнут или покалечатся в происшествиях, причиной которых станет алкоголь. Ты (пауза) один из них?* Мерцающий знак вопроса, предоставляющий адресату секундную возможность подумать, вопрос это или утверждение. В этом примере также используется прием использования статистических данных. В социальной рекламе прогнозы выполняют предостерегающую функцию и призваны изменить поведенческую модель пьющих людей. Прогнозы, как правило, неутешительны.

Короткая заметка – интереснейшая форма существования социальной рекламы – реализует функцию привлечения внимания и коммуникативную цель предупреждения. В короткой заметке, репортажном жанре, представлено отношение к предмету речи и констатация факта. *Потерявши голову, по волосам не плачут. В стране, победившей фашизм, каждый год растет количество людей, считающих себя фашистами.* Здесь используется форма пословицы в первом предложении, второе построено по принципу алогизма. Или: *Маленькие бедки большой страны. В России от 300000 до 5 млн беспризорников.* Изображение человечков, держащихся за руки на карте страны. Первое предложение отсылает читателя к поговорке: «Маленькие детки – маленькие бедки», затем приводятся данные социологических исследований. В рекламе вместе с рациональной составляющей, статистикой, использована и эмоциональная, где дети предстают в образе «маленьких бед».

Второй важной коммуникативной целью сообщения социальной рекламы является **призыв**, сопоставимый по популярности с целью **предупреждение**. Тексты, цель которых призвать к какому-либо действию, можно разделить на три типа: текст, содержащий прямой призыв, например: *Правительство Санкт-Петербурга // Запланируйте поход в музей* (изображения музея и ежедневника, в котором красным маркером написано: музей), где призыв выражен в форме повелительного наклонения глагола (*запланируйте*). Перед нами вербально-визуальная реклама, где текст и картинка равнозначны, то есть иллюстрация помогает нам лучше воспринять текст, а также играет важную роль в определении жанра рекламы – **запись в ежедневнике** (по терминологии И. Имшенецкой);

текст, содержащий косвенный призыв: *Стране нужны ваши рекорды. Каждую минуту в стране рождаются три человека* (реклама в метро с изображением девушки и трех грудничков у неё на руках). В этом рекламном объявлении-призыве представлено побуждение рожать больше детей;

текст, содержащий скрытый призыв: *Больницам не хватает самых простых вещей / Благотворительный фонд «Настенька»* (бинт в виде белого креста на красном фоне), такая реклама призывает оказать посильную материальную помощь больницам. Призыв представлен в завуалированной форме, в виде указания проблемы.

В телевизионной рекламе коммуникативная цель **призыв** реализуется сложнее и разнообразнее, например, в таком жанре, как **речь с трибуны**. В качестве иллюстрации можно привести серию рекламных роликов WWF Россия в защиту амурского тигра. На белую сцену выходят звезды и начинают изображать тигра. Рычание «переводится» субтитрами на экране. *Н. Дроздов, доктор биологических наук, член правления WWF Россия.* Снимает с себя пиджак и рычит: *Это мольба о помощи. Тех, кто остался в живых. Последних 500 амурских тигров. Если вы не поможете, то браконьеры, вырубка лесов и недостаток пищи погубят нас. Услышите нас. Помогите нам выжить.* Уходит. Обращение к этому жанру подчеркивает важность проблемы и необходимость незамедлительного принятия мер. *Речь с трибуны* воплощает мольбу, крик о помощи и страстное желание быть услышанным.

В социальной рекламе коммуникативная цель призыва реализуется как в категоричной, так и в вежливой форме, поэтому заключительная часть может представлять собой **просьбу**. Например, в рекламе, призывающей помочь в сборе средств на операции для детей с нарушениями слуха, призыв звучит так: *Хотите помочь? Хотите помочь? Хотите помочь?* (повторяется эхом). Или в вербальной уличной рекламе: *Дети пошли в школу! Пожалуйста, сбросьте скорость! Форпост. Фонд родственников, пострадавших в автоавариях. www.forpo.ru* (картинка школьницы с букетом цветов). Здесь жанр представляет собой рекламное объявление-просьбу. Вежливая, ненавязчивая реализация коммуникативной цели призыва реализуется и в форме **совета**. В жанре рекламное объявление-совет господствующее положение занимает дружеская тональность. Рекомендации носят необязательный характер выполнения, в такой рекламе отсутствует жесткое навязывание нормы извне. *Подумайте сердцем. Отказ от аборта – билет в будущее.* У мамы на груди спит ребенок (билборд, Самара). *Жизнь того стоит, чтобы за неё цепляться* (изображение бельевой веревки и прищепки). *«Никогда и никому не позволяйте думать за вас» Януш Вишневский. Читайте книги.*

Коммуникативная цель поблагодарить реализуется в речевом жанре **благодарности**: *Спасибо тем, кто заплатил налоги, / Пожалуйста тем, кто этого ещё не сделал* (изображена станция метро. Текст сверху: *Станция метро Ул. Академика Янгеля построена на деньги налогоплательщиков*);



«Всю жизнь буду благодарен Никите Александровичу – моему классному руководителю. Он научил меня понимать красоту русского языка» Альтов Семён, писатель-сатирик. В этой рекламе соединяются два жанра: благодарность и воспоминание. Такое явление часто встречается в социальной рекламе.

Коммуникативная цель привлечения внимания к морально-нравственной или общественной ценности реализуется в так называемой рекламе достижений общества или государства. Например, *Счастливые семьи – счастливая Москва! 2008 год семьи* (рисунок цветных многоэтажек). Или: *Мы все лучшие друзья / потому что мы семья* (билборд, г. Москва, семья и трое детей, при поддержке «Детский мир»).

Часто в социальной рекламе встречается стилизация живой разговорной речи. Так, мы будем говорить о **диалогах**, используя терминологию Н. Д. Арутюновой⁶. Например, разговор двух подруг на лавочке у катка представляет собой информативный диалог:

– Ну, как Сережа? Привыкает?

– Ничего, привыкает понемножку.

– Ну, а мамой, мамой называет?

– Стесняется.

– Мама, смотри! Мама, уже получилось!

Ребёнок поехал на коньках сам без помощи подруги. Счастливые глаза мамы и ребенка.

И у Вас получится. Приемный ребенок может стать родным!

Дружеская, доверительная тональность диалога реализует функцию разрушения стереотипов в обществе. В другом примере эта функция реализуется уже с помощью артистического диалога, который носит юмористический характер. Гарик Бульдог Харламов в супермаркете: *Ты не пойдешь на выборы? И ты не пойдешь на выборы? А-а, ты хочешь пойти? Берет в руки перец. И ты хочешь пойти? Берет огурец. Разыгрывает кукольный театр: Огурец: Да, хочу. Харламов: Не-а. Ты не пойдешь голосовать. Перец: Это ещё почему? Харламов: Да потому что он овощ. Перец смеется. Харламов: И ты овощ. Огурец смеется. Голос за кадром: Согласно закону Российской Федерации овощи не принимают участие в голосовании на выборах. Тем временем Харламов показывает на овощи: ты не пойдешь голосовать. И ты не пойдешь голосовать. Вы все не пойдете. Харламов: Не будь овощем. Проголосуй. Голос за кадром: 2 декабря выборы в Государственную думу. По-*

следняя фраза дублируется на экране. Здесь используется приём розыгрыша, юмористической ситуации.

Диалоги охватывают темы семьи, детства и материнства, интимные проблемы и болезни. В рекламе пороков и угроз беседа представляет собой диалог двух малознакомых людей или диалог специалиста и пациента, тогда доверительная тональность становится официальной.

Выбор жанра социальной рекламы тесно связан с тематикой, доминирующей функцией и коммуникативной целью сообщения. В социальной рекламе используется тот же набор жанров, что и в коммерческой: рекламное объявление, развернутое рекламное обращение, житейская история, однако в зависимости от названных факторов эти жанры приобретают разные оттенки. Например, в печатной билбордной рекламе мы встречаем рекламное объявление-призыв, рекламное объявление-предупреждение и т. д. В развернутом рекламном обращении и житейской истории часто используется прием стилизации профессиональной, научной речи, живой разговорной речи, прием аргументации – привлечение результатов социологического исследования, статистических данных и др. В социальной рекламе используются и специфичные жанры, например речь с трибуны и фантазмагория.

В данной статье мы привели лишь некоторые жанры социальной рекламы, потому что описать все их многообразие не представляется возможным. Создатели рекламы ищут все новые и новые формы, позволяющие наиболее эффективно воздействовать на адресата, удивлять его, смешить и заставлять задуматься о проблеме.

Примечания

- ¹ См.: Ученова В., Гринберг Г., Конаныхин К. и др. Реклама : палитра жанров. М., 2004. С. 7–10.
- ² Там же. С. 12.
- ³ См.: Степанов Е. Социальная реклама в России : функциональные и жанрово-стилистические особенности : дис. ... канд. филол. наук. М, 2007. С. 23.
- ⁴ Имшенецкая И. Жанры печатной рекламы // Лаборатория рекламы, маркетинга и public relations. 2002. № 3. С. 18.
- ⁵ См.: Грибок Н. Социальная реклама. М., 2008. С. 29.
- ⁶ См.: Арутюнова Н. Язык и мир человека. М., 1999. С. 650.

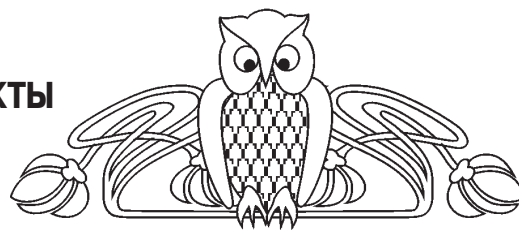


УДК 811. 161.1'38

СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ДИАЛОГА: КОММУНИКАТИВНЫЙ И ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТЫ

Т. В. Бердникова

Саратовский государственный университет
E-mail: sintax2@yandex.ru



Выделяются особенности поэтического диалога: синсемантическая, адресованность и др.; определяются такие типы диалога, как внутритекстовый и внетекстовый.

Ключевые слова: жанровая специфика, диалог, поэтический текст.

Distinctness of Poetic Dialogue: Communicative and Genre Aspects

T. V. Berdnikova

In the article the distinct characteristics of poetic dialogue are highlighted, such as its being synsemantic, its being addressed, etc; such types of dialogue are defined as intratextual and extratextual.

Key words: genre distinctness, dialogue, poetic text.

На диалогическую природу слова, его взаимодействие в поликультурном мире, функционирование в тексте указал уже М. М. Бахтин в своих работах. Диалогом принято считать разговор двух и более лиц. Однако если обратиться к переводу слова «диалог» с греческого языка, получится, что диалог – буквально «черезслобие, взаимословие». И действительно, в диалоге наблюдается коммуникативное взаимодействие, порождение высказываний друг другом и, как отмечает Н. Ю. Шведова, взаимозависимость высказываний в диалоге («не смысловая, но языковая: интонационная (всегда) и – в определенных случаях – собственно формальная»¹). Речевые высказывания сменяют друг друга, тем самым обеспечивая мену коммуникативных ролей.

Синсеманτικότητα диалога, при которой «собственное высказывание представляется участникам «диалога» материальным воплощением общих для них мыслей, как будто являющихся не репликами-реакциями на чужую речь, а монологического типа спонтанными высказываниями, не лишенными ситуативности и обладающими семантической, а вместе с тем, и формальной завершенностью»², проявляется и в поэтическом тексте.

Однако в лирике, где имеет место «интеллектуальное напряжение» (Б. А. Ларин), эстетизация всех языковых элементов, диалог развивается иначе, чем в разговорной речи. Эстетическое воздействие поэтического текста на читателя определяется всеми его компонентами, в том числе и диалогом.

Диалог как структурный компонент лирического произведения, имитирующий живую диало-

гическую речь, обусловленный его содержанием, подчинен эстетическим законам языковой организации лирического текста, а также историческим законам развития литературных направлений и парадигм и отражает специфику идиостилия поэта.

Для того чтобы обратиться к изучению диалога в поэтическом тексте, необходимо рассмотреть некоторые черты лирики. Одной из черт лирики является ее «эгоцентризм»³, который имеет следующие последствия: «1. фактор адресанта воздействует на остальные коммуникативные параметры текста, обуславливая тип адресата, образ референта и способ кодирования информации; 2. в сфере поэтической коммуникации представлена целая система различных – прямых, косвенных, метонимических – способов выражения (вербальных образов) субъекта текста, репрезентирующих особенности эгоцентрической речевой деятельности»⁴. Другой чертой служит характер ««суммирующего обобщения», при котором характерной чертой считается именно направленность на выявление истинного отношения личности и мира в сюжете»⁵. Еще одной чертой лирики принято считать степень участия субъекта. Так, Л. Гинзбург отмечает, что «специфика лирики в том, что человек присутствует в ней не только как автор, не только как объект изображения, но и как его субъект, включенный в эстетическую структуру произведения в качестве действенного ее элемента. При этом прямой разговор от имени лирического я нимало не обязателен»⁶. Последнее суждение и будет определять направление нашего исследования.

Говоря о типичных чертах лирики, следует отметить, что они не являются абсолютными, если речь идет о стихотворениях с диалогическими структурами.

Диалогическая структура – это «совокупность истинного диалога с реплицированием адресанта и адресата и неполных диалогов с инициальной репликой (т. н. квазидialogов) вместе с ремаркой автора или участника диалога, включающей звуковой, жестовый, эмотивно-интеллектуальный и ситуативный комментарий к репликам»⁷. Поскольку в исследовании диалог рассматривается как форма речевого взаимодействия между персонажами, между автором и персонажем, автором и читателем, целесообразно использовать для анализа поэтического диалога, с одной стороны, терминологию, относящуюся к речевой комму-



никации (адресат, адресант), с другой – термины, применимые к изучению таких художественных родов, как драма и эпос (ремарка, реплика, комментарий и др.).

Появление диалога в структуре поэтического текста развивается постепенно, начиная с диалогических включений в виде риторических высказываний. Однако уже в XIX в. диалогическое единство как структурный компонент поэтического текста проникает в ткань лирического стихотворения. Большой прорыв в изменении функций диалога в различных жанрах, в том числе и в жанре лирического стихотворения, принадлежит А. С. Пушкину. Именно Пушкин создал характеризующий диалог в отличие от существовавшего на протяжении долгого времени диалога, функцией которого было иллюстрировать повествование. «У Пушкина диалогическая мысль движется как бы по спирали с постоянным вращением вокруг одного семантико-стилистического центра»⁸. Такое построение диалога стало возможным при развитии реалистического метода, обозначившегося в позднем творчестве поэта. После Пушкина диалог в качестве активного компонента поэтического текста используют М. Ю. Лермонтов, Н. А. Некрасов, Ф. И. Тютчев, в XX в. диалог функционирует как один из композиционных компонентов стихотворения (у А. А. Ахматовой, И. Ф. Анненского, М. И. Цветаевой и др.), в XXI в. поэты также обращаются к диалогической форме.

Изучение диалога в поэтическом тексте включает в себя несколько направлений:

1. структурно-семантическое:

а) с точки зрения рассмотрения лирического субъекта (субъектов);

б) с точки зрения позиции автора (с учетом авторских комментариев, взаимосвязи комментариев и реплик персонажей, ремарок и т. д.);

2. коммуникативное (коммуникативный статус текста, коммуникативный статус реплики и т. д.).

Границей высказывания служит смена речевого субъекта (М. М. Бахтин). В поэтическом тексте в качестве субъектов выступают люди, животные, Бог, а также неодушевленные предметы, абстрактные сущности и др. Многоплановость субъекта диалога в поэтическом тексте определяет его специфику.

Взаимодействие между речевыми субъектами происходит на разных уровнях, которые выделяются в зависимости от речевых субъектов.

Так, различается несколько планов (уровней) речевого взаимодействия: между персонажами; между автором и персонажем; между автором и читателем; между персонажем и читателем и т. д. Эти планы могут пересекаться. Типы речевого взаимодействия определяют характер диалога – внутритекстовый / внетекстовый. *Внутритекстовый диалог* – это диалог с эксплицитным в тексте адресатом, в качестве которого выступает

одушевленный собеседник, одухотворяемое понятие, олицетворяемый предмет; *внетекстовый диалог* предполагает прямое обращение автора к читателю в разных его проявлениях и подразумевает как экзотерические смыслы (понятные всем, а не только подготовленным читателям), так и смыслы эзотерические (обращенные к подготовленным читателям).

Внутритекстовый диалог распространен в поэзии М. Ю. Лермонтова. Так, в стихотворении «Бородино» представлен диалог двух бойцов: одного – более опытного, искушенного войной, и второго – еще наивного, романтически настроенного юноши: – Скажи-ка, дядя, ведь недаром/ – Москва, спаленная пожаром,/ Французу отдана?/ Ведь были ж схватки боевые,/ Да, говорят, еще какие!/ Недаром помнит вся Россия/ Про день Бородина! – Да, были люди в наше время,/ – Не то, что нынешнее племя:/ Богатыри – не вы!/*Плохая им досталась доля:/ Немногие вернулись с поля.../ Не будь на то господня воля,/ Не отдали б Москвы!//*⁹

Противопоставление двух персонажей создается репликой старого служаки «Да, были люди в наше время,/ не то, что нынешнее племя/ Богатыри – не вы», которая является реакцией на вопрос. В реплику солдата включается чужая речь его товарищей, таким образом, выстраивается композиция «текст в тексте»: *Мы долго молча отступали./ Досадно было, боя ждали,/ Ворчали старики: «Что ж мы?/ на зимние квартиры?/ Не смеют, что ли, командиры/ Чужие изорвать мундиры/ О русские штыки?»//*¹⁰

Внутритекстовый диалог активен и в поэтической системе Н. А. Некрасова. В стихотворении «Ангел смерти» в качестве речевых субъектов выступает Ангел и лирический герой: *И снидет ангел к изголовью,/ Крестом трикраты осеня,/ С неизъяснимою любовью/ И грустью взглянет на меня;/ Опустит очи и чуть внятно,/ Тосливо скажет: «Решено!/ Под солнцем жизнь не беззащитна,/ Через час ты – мира не зveno./ Молись!» – и буду я молиться,/ И горько плакать буду я,/ И сам со мною прослезится/ Он, состраданья не тая./ Меня учить он будет звукам/ Доступных господу молитв,/ И сердце, преданное мукам,/ В груди их глухо повторит./ Назначит смертную минуту/ Он, грустно голову склоня,/ И робко спрашивать я буду:/ Господь простит ли там меня?/ Вдруг хлад по жилам заструится,/ Он скажет шепотом: «Сейчас!»/ Святое таинство свершится,/ Воскликнут ближние: «Угас!»/ Вдруг... он с мольбой закроет очи,/ Слезой зажжет пустую грудь/ И в вечный свет иль к вечной ночи/ Душе укажет тайный путь...//*¹¹

Помимо двух голосов (лирического героя и Ангела – небесного бесплотного существа) в стихотворении присутствует третий голос – голос «ближних». И голос «ближних», и голос Ангела являются выразителями мыслей лирического субъекта, поскольку Ангел – существо бесплот-



ное, и разговор с ним возможен в двух случаях: в молитве или в поэтическом тексте.

Внетекстовый диалог активно реализуется в том случае, если в качестве адресата выступает «читатель», так называемый внешний адресат. Так, в стихотворении А. Ахматовой цикла «Тайны ремесла» представлен такой внешний адресат – читатель, тем не менее номинация «читатель» не употребляется по отношению к внешнему «ты»:

Обращения такого типа выражены местоимением «вы», которое в лирическом тексте может иметь обобщающее значение. По мнению И. А. Ионовой, «ВЫ в лирике употребляется в общезыковой, межстилевой функции – в стихотворениях, обращенных к определенным группам лиц», а также «называет некий обобщенный адресат, к которому обращается поэт»¹².

Читатель предстает как некий обобщенный образ, который по духу и мировосприятию близок лирической героине: *Когда б вы знали, из какого сора/ Растут стихи, не ведая стыда,/ Как желтый одуванчик у забора,/ Как лопухи и лебеда.// Сердитый окрик, дегтя запах свежий,/ Таинственная плесень на стене.../ И стих уже звучит, задорен, нежен,/ На радость вам и мне*¹³.

И внутритекстовый, и внетекстовый диалоги связаны с понятием коммуникативного статуса текста. Любой художественный текст обладает некоторым внутренне присущим ему коммуникативным статусом (Ю. И. Левин), поэтому мы будем рассматривать поэтический диалог в контексте коммуникативного статуса лирического текста. Лирическое стихотворение с диалогической структурой содержит несколько коммуникативных планов: *план персонажей, план автора, план читателя*, которые могут пересекаться друг с другом либо существовать обособленно. Не каждый поэтический текст имеет эксплицитно выраженные все три плана, однако они могут присутствовать имплицитно.

Кроме того, намечается связь между коммуникативным планом стихотворения, диалогической формой и жанром.

Жанр лирического стихотворения предполагает, как мы уже отмечали, «эгоцентричность», то есть стремление к выражению эмоций и переживаний лирического персонажа. В лирике активен субъект. Как отмечает Л. Гинзбург, «лирика знает разные степени удаления от монологического типа, разные способы предметной и повествовательной зашифровки авторского сознания – от масок лирического героя до всевозможных “объективных” сюжетов, персонажей, вещей, зашифровывающих лирическую личность именно с тем, чтобы она сквозь них просвечивала»¹⁴. Таким образом, «просвечивание» лирического субъекта в лирике обязательно. В лирических стихотворениях с диалогическими фрагментами или же в стихотворениях, представленных в диа-

логической форме, наблюдается отход от «эгоцентричности». Такое изменение обуславливает специфику жанра лирического стихотворения, которое с учетом включения в него диалога и функционирования диалогического фрагмента в ткани лирического текста приобретает черты драматического, а порой и прозаического текста. Диалог (внутритекстовый или внетекстовый), взаимодействие между лирическими субъектами, и тесно связанный с ним авторский комментарий (коммуникативный план автора) обуславливают жанровое изменение.

Примером могут служить стихотворения, в которых активен композиционно-авторский подтекст («Сероглазый король» А. Ахматовой, «Милая» И. Анненского и др.).

Коммуникативный план читателя функционирует во внетекстовом диалоге и в большей степени свойственен жанру лирического стихотворения, или собственно лирике. Коммуникативный план персонажей функционирует во внутритекстовом диалоге и в большей степени характерен для драматизированного диалога (Ахматова). Коммуникативный план автора взаимодействует и с планом персонажей, и с планом читателя.

Итак, поэтический диалог представляет собой синтез прозаического и драматургического диалога: движение действия, свойственное драме, сочетается с описательностью прозаического жанра, которая проявляется в авторском комментарии.

Примечания

- ¹ Шведова Н. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. М., 1965. С. 281.
- ² Гельгардт Р. Рассуждение о диалогах и монологах (к общей теории высказывания) // Сборник докладов и сообщений лингвистического общества. П. Калинин, 1971. Вып. 1. С. 82.
- ³ См.: Бескровная И. Поэтический текст как модель коммуникации: типы адресантов // Филологические науки. 1998. № 5–6. С. 88.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Мостовская И. Контекстные связи в поэтическом тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1989. С. 8.
- ⁶ Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 7.
- ⁷ Бердникова Т. Диалог в поэтическом тексте как проявление идиостиля поэта (на материале лирики А. А. Ахматовой и И. Ф. Анненского). Germany : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. С. 3.
- ⁸ Одинцов В. Стилистика текста. М., 2007. С. 241.
- ⁹ Лермонтов М. Собр. соч. : в 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 154.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Некрасов Н. Собр. соч. : в 4 т. М., 1979. Т. 2. С. 103.
- ¹² Иона И. Эстетическая продуктивность морфологических средств языка в поэзии. Кишинев, 1989. С. 40–41.
- ¹³ Ахматова А. Собр. соч. : в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 277.
- ¹⁴ Гинзбург Л. Указ. соч. С. 7.



УДК 821.161.1.09-3+929 Акунин

ПОРЯДОК СЛОВ В АВТОРСКОЙ РЕЧИ Б. АКУНИНА

И. А. Вороновская

Саратовский государственный университет
E-mail: vorona_ira.87@mail.ru

В статье представлены результаты анализа порядка слов в авторской речи Б. Акунина. Особое внимание уделено разговорным конструкциям, проникающим в авторскую речь с разными целями.
Ключевые слова: порядок слов, Б. Акунин, авторская речь, несобственно-прямая речь, разговорная речь.

Word Order in the Author's Speech of B. Akunin

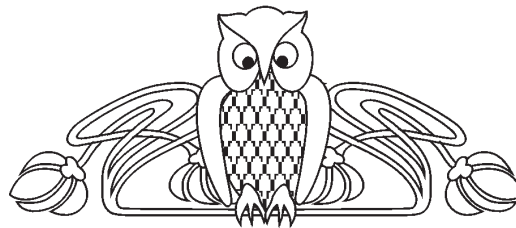
I. A. Voronovskaya

The results of word order analysis in the author's speech of B. Akunin are represented in the article. A special notice is given to informal spoken structures, permeating the author's speech with a variety of purposes.
Key words: word order, B. Akunin, author's speech, internal monologue, informal speech.

В своих произведениях в авторском повествовании Борис Акунин в основном придерживается норм порядка слов письменной речи, закономерностей актуального членения и расположения слов в словосочетаниях. Но это не означает, что авторское повествование у него не допускает иного порядка слов. Отступления от норм письменной речи и будут рассмотрены в этой статье. Для анализа порядка слов у Б. Акунина мы использовали следующий материал: повести «Мука разбитого сердца» (далее – М.), «Пиковый валет» и «Декоратор» (далее – П. и Д.), роман «Любовница смерти» (далее – Л.), пьеса «Инь-ян» (далее – И.).

Рассматривая художественные произведения, мы часто сталкиваемся со стилистически окрашенным порядком слов. Основная сфера использования такого порядка слов – диалоги и монологи персонажей, где он имеет разговорную окраску и является средством стилизации говорения, создания речевых характеристик, подсказкой эмоционального состояния персонажа. Для этого у Б. Акунина может быть использован порядок главных членов предложения (постпозиция подлежащего-темы, реже препозиция подлежащего-ремы), порядок частей сказуемого (препозиция инфинитива, который вместе со спрягаемым глаголом является одним коммуникативным членом, или препозиция именной части сказуемого), порядок компонентов словосочетаний (препозиция дополнений, входящих в состав ремы, препозиция обстоятельств места, являющихся составным элементом речевого словосочетания, постпозиция определений), место детерминирующих обстоятельств (вынесение их в середину предложений).

Некоторые писатели как одно из средств изображения разговорной речи используют не-



свойственное письменной речи расположение союзов и частиц. К такому стилистическому приему, хоть и нечасто, прибегает, например, В. Пелевин (выделены слова, занимающие несвойственные письменной речи позиции): *Свиньи потому что* («Числа»); *Жалко только, что редко меня, как сейчас, пробирает, до сердца* («Тарзанка»); *Обычно то я человек молчаливый, а сейчас прорвало будто* («Тарзанка») и др. У Б. Акунина порядок союзов и частиц сохраняет свой «естественный вид» как в речи персонажей, так и в авторской, что связано с тем, что писатель использует не сплошную материю норм расположения слов в разговорной речи, а лишь некоторые ее черты.

Использование вышерассмотренного порядка слов в авторской речи Б. Акунина имеет несколько причин.

Различные варианты разговорного порядка слов в составе авторской речи придают ей выразительность, усиливают эмоциональность. К такому средству писатель прибегает, когда выражает личное отношение к персонажу, описывает его характер. К примеру, в повести «Мука разбитого сердца», характеризуя персонажей, автор располагает слова таким образом, что прямые и косвенные дополнения и инфинитивы в составных сказуемых оказываются в препозиции (при этом они являются компонентами ремы), а детерминирующие обстоятельства с временным и пространственным значениями размещаются в середине предложений. Выразительность речи повышает также предшествующая обстоятельству места, образующего со сказуемым словосочетание, что характерно для разговорной речи. Например: *А девушка была смелая, с характером – даром что ли на войну ушла – и повела себя на манер пушкинской героини, то есть своих чувств скрывать не стала* (М.). Предложения с таким порядком слов выделяются на фоне всего авторского повествования. Авторская речь Б. Акунина с помощью порядка слов приобретает определенную выразительность и тогда, когда он описывает психическое состояние персонажа. В таких случаях писатель употребляет препозитивные инфинитивы и именную часть сказуемого, препозитивное сказуемое-рему, препозитивное косвенное дополнение, обстоятельство времени в середине предложений. Например: *И так ясно: погибает человек без любимой, жизнь не мила, и спасти его от гибели в сей роковой миг может лишь взаимность* (М.). В целом же расположение



слов в авторской речи в этом произведении соответствует нормам письменной речи. Отступления от этого существенны, но немногочисленны.

Эмоциональность речи выделяется ярче, если в постпозицию вынесено согласованное определение. У Б. Акунина эти случаи характерны для несобственно-прямой речи, которая дает автору возможность тонко, как бы изнутри, характеризовать героя, показывать его внутренний мир (примеры будут рассмотрены ниже).

Благодаря несобственно-прямой речи создается впечатление соприсутствия автора и читателя при поступках и словах персонажа, незаметное проникновение в его мысли. Несобственно-прямая речь широко используется в художественной литературе как прием сближения авторского повествования с речью персонажей. Автор как бы перевоплощается в персонажа, оставаясь в то же время в рамках своей авторской речи. Такой способ передачи чужой речи позволяет сохранить естественные интонации и нюансы прямой речи. Одним из сигналов несобственно-прямой речи у Б. Акунина является разговорный порядок слов. Рассматривая его повесть «Декоратор», легко заметить, как резко меняется авторское повествование, когда писатель передает мысли одной из своих героинь. Высказывания воспринимаются как исходящие от персонажа. Частично сохраняются лексические, стилистические и грамматические особенности ее речи. Вот, к примеру, часть такого авторского повествования (разговорные слова подчеркнуты, а разговорное расположение слов выделено жирным шрифтом):

*Видно, **запропал Эрастушка**, сдал его **тот огрызок ушастый** в полицию, и сидит **голубь светлый** в **кутузке** первого арбатского околотка, самого что ни на есть свирепого на всей Москве. **Гостинчик** бы передать **лапушке**, да околоточный Кулебяко **там** зверь **хищный**. Засадит опять, как в прошлый год, пригрозит **желтый билет** отобрать, и обхаживай **потом задарма** весь околоток, до последнего **сопливого** городского. По **сю** пору вспомнить **противно**. Пошла бы **Инеска** и на такое унижение, лишь бы **зазнобе** помочь, так ведь **Эрастушка** кавалер с понятием, **собою чистенький**, с **разбором**, после **Инеской** **брезговать** станет. А страсть у них, можно сказать, еще и не сложилась, любовь только-только обозначилась, но с первого взгляда прикипела **Инеска** к **синеглазенькому**, **белозубенькому** всей душой, **втрескалась** ужасней, чем в **шестнадцать годков** в парикмахера **Жоржика**, чтоб таму **рожу смазливую** перекосило, змею **подлому**, если, конечно, не спился еще **всмерть**.*

*Ах, скорей бы объявился, **медовый-патошный**. Дал бы Слепню, **аспиду поганому**, **укорот**, приласкал бы **Инеску**, приголубил. А уж она и разузнала для него, **чего велел**, и **денежку** за **подвязкой** утаила – три рубля с **полтинничком** **серебряным** (Д.).*

Только в этом отрывке автор называет главного героя Эрастушкой (так, как называла его героиня), и это является одной из подсказок того, что автор передает ее мысли. Только здесь такое

большое скопление разговорных элементов: просторечных слов и выражений, много вводных и эмоционально окрашенных слов. Среди них и порядок слов, характерный для разговорной речи: постпозиция подлежащего (*прикипела Инеска, пошла бы Инеска, запропал Эрастушка, сидит голубь, сдал тот огрызок*), препозиция инфинитива (*брезговать станет*), дополнения (*денежку утаила, желтый билет отобрать, зазнобе помочь, гостинчик бы передать*), обстоятельство места в центре предложений (*там, за подвязкой*). Все это служит сигналом чужой (не авторской) речи.

Выше приведена лишь часть из большого отрывка, который отличается от остального авторского повествования, прежде всего, употреблением большого количества постпозитивных согласованных определений, выраженных прилагательными или сочетанием прилагательного и местоимения (*аспиду поганому, голубь светлый, зверь хищный, рожу смазливую, змею подлому, огрызок ушастый*). Здесь встречаются и предложения, в которых есть и несколько постпозитивных определений: *Рухнула Инеска лицом в семь подушек и глухо завывла – о доле **своей злосчастной**, о мечте **несбывшейся**, о муке **неминучей** (Д.); Подошла, посмотрела снизу вверх на лицо **собою прекрасное**, на **глазыньки сердитые**, на **усики подвитые** (Д.)* и др. В этом отрывке 26 постпозитивных определений-прилагательных, 41 препозитивное, в остальном же авторском повествовании в повести «Декоратор» в постпозиции располагаются только 10 определений, тогда как в препозиции их 322.

В других произведениях Б. Акунина постпозитивные определения-прилагательные в составе авторской речи встречаются тоже редко. В повести «Пиковый валет» в авторском повествовании в постпозиции находятся 23 определения, в препозиции – 361, в повести «Мука разбитого сердца» – 6 из 593, а в романе «Любовница смерти» и вовсе отсутствуют. Кстати, порядок слов с разговорной окраской в авторском повествовании встречается и в предложениях с косвенной речью, для чего у Б. Акунина характерно использование препозиции инфинитива или именной части сказуемого и препозиции дополнений, что является наиболее типичными чертами порядка слов разговорной речи в отличие от несобственно-прямой речи, где используется свойственное разговорной речи размещение членов предложения, детерминирующих обстоятельств и компонентов атрибутивных словосочетаний.

Возможно, большое количество постпозитивных определений в несобственно-авторской речи в приведенном выше отрывке из повести «Декоратор» подсказывает также социальное положение героини, чьи мысли передаются (она принадлежит к низам общества). Известно, что в диалогах и монологах персонажей порядок слов может служить средством речевой характеристики. У Б. Акунина один из сигналов социальной характеристики персонажа – постпозиция определения. Слишком частое, по сравнению с речью других



персонажей, употребление постпозитивных определений, выраженных как местоимениями, так и прилагательными, – основной показатель речи персонажей из низкого слоя общества¹.

Реже как прием выразительности Б. Акунин использует дистантное расположение согласованного определения и определяемого слова. Если не считать тех случаев, когда между существительным и прилагательным располагается местоимение (которые будут рассмотрены позже), то в повести «Пиковый валет» в авторской речи таких случаев 4 (в речи персонажей их нет), в «Декораторе» – всего лишь один (в речи персонажей столько же), в повести «Мука разбитого сердца» – тоже один (в речи персонажей столько же), в романе «Любовница смерти» такие примеры отсутствуют, а в пьесе «Инь-ян» в речи персонажей их 6. Например: *Большущая наметилась операция: одним махом все московские конфузы покрыть* (П.); *Какие чудесные приносит подарки!* (И.); *Стройную я вам изобразил версию?* (И.) и др. Такие случаи вносят высокую степень эмоциональности как в авторскую речь, так и в речь персонажей (каждый раз автор комментирует настроение, состояние героя, сопровождая его речь этими указаниями).

Во многих произведениях писателя следующее за определяемым словом определение-прилагательное в несобственно-прямой речи часто подчеркивает экспрессивную окраску, оценку, положительную или отрицательную. Таким образом Б. Акунин как бы передает отношение одного персонажа к другому. В повести «Мука разбитого сердца» такие определения выражают гнев персонажа, недовольство, насмешку: *Мерзкий гном почуял неладное, нахмурился. Что, съел, латша итальянская?; Ну и пусть бесится, упырь ушастый* и др. Из 6 постпозитивных определений 4 встретились именно в таком контексте. В «Пиковом валете» и «Декораторе» постпозитивные определения встречаются и в случаях положительных эмоций персонажа, его хорошего отношения к другим персонажам: *Пропал дролечка, пропал прылец сказочный, красавец писаный Эрастушка, второй день личика своего сахарного не кажет* (Д.). Всего примеров с постпозитивными определениями, подчеркивающими мысли, отношение к другим персонажам, в обеих повестях 19 (12 из которых использованы в вышеприведенном отрывке). В собственно авторской речи в повести «Декоратор» словосочетание с постпозитивным согласованным определением, имеющее эмоционально-оценочный характер, встретилось только один раз, а в повести «Пиковый валет» – 7. Эти случаи являются одним из основных сигналов того, что это также мысли персонажей, поскольку в их прямой речи они встречаются и характерны для диалогов и монологов всех проанализированных произведений Б. Акунина. Встречающееся в обращениях персонажей постпозитивное местоимение «мой» выражает доброжелательное отношение одного персонажа к другому: *Софико-о, голубка моя, домой пора чай пить, чурек кушать* (П.); *Эраст*

Петрович, друг мой, ведь что же это! (П.); *Сын мой, золотое сердце!* (И.); *Инга! Ангел мой!* (И.); *Вы ведь, душа моя, отлично знаете, у меня нынче каждая минута на счету* (Д.) и др.

Помимо этого, постпозитивные определения в повестях «Пиковый валет» и «Декоратор» являются следствием и другой функции порядка слов в авторском повествовании – стилизации устного рассказа. Конечно, постпозитивные определения не являются единственным и основным средством создания повествовательной окраски. Некоторые исследователи, в том числе И. И. Ковтунова, атрибутивные словосочетания с постпозицией прилагательного относят к конструкциям с народно-поэтической (или фольклорно-повествовательной) окраской². Вариантами расположения слов с повествовательной (или эпической) окраской И. И. Ковтунова считает также конструкции с частичной или полной инверсией нерасчлененной предикативной группы в предложениях с детерминантами и иногда конструкции с частичной или полной инверсией сказуемого-ремы³. Под инверсией она понимает результат перемещения фразового ударения с конца фразы в ее начало или середину, как и перемещения ударения в речевом такте с его конца в начало⁴. У Б. Акунина основная роль в этом принадлежит порядку главных членов предложения, который используется более ярко, поражает многочисленными случаями обратной последовательности, чаще контактной (постпозиция подлежащего-темы или препозиция подлежащего-ремы, что, однако, является более редким явлением)⁵. Помимо этого, чтобы у читателя возникло ощущение устного рассказа, писатель вводит в авторское повествование и другие отступления от норм письменной речи. Оттенок разговорности имеет расположение и частей составного сказуемого, и компонентов словосочетаний, когда их единство разрушается вне зависимости от актуального членения. Приведем некоторые цифры. Примеров с постпозицией инфинитива в «Декораторе» 171, в «Пиковом валете» – 156, а с препозицией – 31 и 47 соответственно. При этом 19 сказуемых с препозицией инфинитива выполняют одну коммуникативную роль, тогда как остальные разделены актуальным членением. Примеров с постпозицией именной части сказуемого в «Декораторе» 68, «Пиковом валете» – 47, с препозицией – 3 и 6 соответственно. В глагольных словосочетаниях в стилистически нейтральной письменной речи управляемый компонент должен находиться в постпозиции. В указанных повестях в постпозиции расположено 1209 прямых дополнений, в препозиции – 287, при этом 106 препозитивных прямых дополнений находятся в составе ремы. Косвенных дополнений в постпозиции 275, в препозиции их 152, 54 из которых являются компонентами ремы. Выше указано количество только тех дополнений, которые выражены существительными. В повести «Пиковый валет» в препозиции располагаются и прямые дополнения, выраженные субстантивированными прилагательными, – 8 при-



меров, тогда как в постпозиции – 47. Случаи с препозитивными местоименными дополнениями также встречаются, однако они для нас интереса не представляют, так как коммуникативно незначимы, не несут ни информативного, ни характеризующего смысла. Рассмотренный порядок слов создает впечатление спонтанности возникновения высказывания, поэтому мы пришли к выводу, что Б. Акунин пользуется этими вариантами порядка слов для стилизации устного рассказа.

Порядок слов в авторской речи в повестях «Пиковый валет» и «Декоратор», возможно, сигнализирует и о том, что Б. Акунин стилизует старое время. Действия в этих повестях происходят в конце XIX в., а в других произведениях – в начале XX в. Чтобы язык произведений отличался, вероятно, писатель использует в повестях некоторые черты порядка слов более раннего периода, так как уже в пушкинском периоде нормы порядка слов напоминают современные. О. Б. Сиротинина упоминает, что писателям XVIII – начала XIX в. свойственно коммуникативно не мотивированное использование постпозитивных определений (постпозиция определений не обусловлена актуальным членением). Но особенно широко в начале XIX в. распространена в художественном стиле постпозиция притяжательных местоимений⁶. Это мы находим и у Б. Акунина. В авторской речи в обеих повестях всего встретилось 13 постпозитивных местоимений, из которых 9 – притяжательные: *Анисий такому самообладанию позавидовал, никчемности своей устыдился, но дела никакого придумать для себя не смог* (Д.); *Науку свою Момус постигал постепенно и в ранние годы применял по мелочи, для небольшой выгоды, а более для проверки и эксперимента* (П.) и др. Но в других его произведениях постпозитивных местоименных определений в авторском повествовании меньше («Мука разбитого сердца» – 1, «Любовница смерти» – 2), а притяжательных и вовсе нет. Кроме этого, в речи персонажей в обеих повестях постпозитивные местоимения встречаются чаще, чем в других его произведениях. Такие случаи не характерны для современной разговорной речи. Как утверждает О. Б. Сиротинина, от Карамзина до наших дней ясно видна тенденция к уменьшению частотности местоимений, поскольку местоименные определения, находясь в постпозиции, коммуникативно незначимы, лишние⁷. Большую степень значимости, согласно О. Б. Сиротининой, имеют местоименные определения при наличии определения-прилагательного, если они располагаются перед ним⁸. Такие случаи у Б. Акунина также встречаются, но редко: *Вот откуда взгляд-то этот постный, вот откуда смирение* (Д.); *Праведник их должен благословить, ручкой своей безгрешной осенить, и очистятся они* (П.); *Да и на папашу моего драгоценного лишний раз любоваться неохота* (И.); *Туфельки ее домашние под кроватью* (Л.) и

др. Есть и 2 случая в произведениях Б. Акунина, когда местоименное определение стоит после прилагательного, но перед существительным, один такой случай встретился в авторской речи в повести «Декоратор» (другой – в речи персонажа в пьесе «Инь-ян»): *Самое любимое его слово. «Терпение» значит* (Д.); *Вокруг убивают, похищен веер, единственное его достояние, а Ян помнит только о своей науке* (И.). В пьесе «Инь-ян» встретился и один пример, в котором местоимение следует за причастием, но предшествует существительному: *Я при почившем **нашем** благодетеле в лакеях состоял-с, для всякой личной и даже конфиденсной надобности* (И.).

Еще одной подсказкой того, что Б. Акунин стилизует время, являются атрибутивные словосочетания с церковной лексикой, в которых определения занимают постпозицию, что соответствует церковно-славянским нормам. В авторском повествовании таких примеров 8: *Момус остановился посмотреть, как этакий щекан станет царствие небесное выкупать* (П.); *Тому семь лет в малую златную церковь близ въезда в Новопименовский монастырь ударила молния – крест святой своротила и колокол расколола* (П.); *Отец настоятель молебен отслужил и водой святой покропил – не помогло, только страшнее стало* (П.); *Он знал, что чиновник особых поручений сейчас в Мариинской больнице, где обмывают и обряжают бедное, израненное тело раба **Божия** Анисия, в недавнем прошлом губернского секретаря Тюльпанова* (Д.) и др. В речи персонажей эти случаи, конечно же, встречаются чаще (16 примеров).

Все вышесказанное свидетельствует о многообразии экспрессивных возможностей порядка слов и о его значительной роли в индивидуальной авторской манере Б. Акунина.

Примечания

- 1 См.: Вороновская И. Порядок слов как средство речевой характеристики персонажей в произведениях Б. Акунина // Проблемы речевой коммуникации. Саратов, 2010. Вып. 10. С. 178.
- 2 См.: Ковтунова И. Порядок слов в современном русском литературном языке и формирование норм словорасположения в XVIII – первой трети XIX в. : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1973. С. 42–43.
- 3 Там же. С. 42.
- 4 Там же. С. 21.
- 5 См.: Вороновская И. Функции порядка слов в произведениях Б. Акунина // Филологические этюды. Саратов, 2010. Вып. 14.
- 6 См.: Сиротинина О. К вопросу о роли Пушкина в становлении современных норм порядка слов // Вопросы теории и методы изучения русского языка. Саратов, 1965. С. 137–149.
- 7 Там же. С. 142.
- 8 См.: Сиротинина О. Порядок слов в русском языке. М., 2003. С. 19.



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1.09-31+929Гоголь

СТРАННОСТИ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА: НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ «НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ»

Т. А. Волоконская

Саратовский государственный университет
E-mail: svilga@yandex.ru

В статье исследуются превращения, происходящие в повести Н. В. Гоголя «Невский проспект» с категориями времени и пространства, делается попытка объяснить концентрацию этих метаморфоз на стилистическом уровне произведения и подтвердить психическую природу странного как определенного миропредставления, укорененного в сознании субъекта.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, странные превращения, время, пространство, деформация, Хаос, стилистический уровень текста.

Strangeness of Time and Space: Based on the Material of the Story «Nevsky Prospekt» by N. V. Gogol

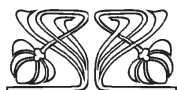
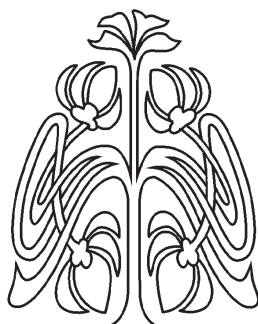
T. A. Volokonskaya

The article investigates strange transformations which occur to the categories of time and space in the story "Nevsky Prospekt". An attempt is undertaken to explain the concentration of these metamorphoses on the stylistic level of the story and to confirm the psychic nature of the strange as a certain world outlook ingrained in the subject's consciousness.

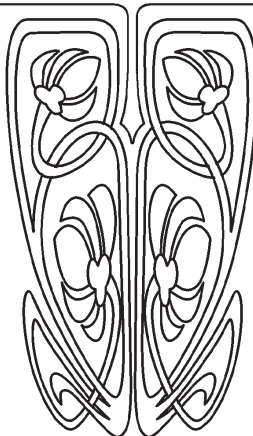
Key words: N. V. Gogol, strange transformations, time, space, deformation, Chaos, stylistic level of text.

Художественная реальность в повести Н. В. Гоголя «Невский проспект» подвержена постоянным и весьма странным превращениям. Аристократическая публика на проспекте преобразуется в выставку бакенбард, шляпок, усов и талий; встреченная художником Пискаревым брюнетка поочередно представляется ему таинственной красавицей, божеством, проституткой, светской дамой и его собственной супругой; немецкие писатели Шиллер и Гофман заменяются «известными» на Невском жестянщиком Шиллером и сапожником Гофманом, а зажигающий фонари «будошник» оказывается «самим демоном», который «зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде»¹. Цель этого демона – нарушить божественную гармонию и превратить мир в подверженный метаморфозам хаос – благополучно достигнута уже к началу повести: Пискарева, попавшего во сне на бал, поражают пестрота и беспорядочность окружающего его пространства. Ему кажется, «что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» (24).

Подобная тенденция – выводить источник фантастических перемен действительности за рамки текста – вообще характерна для художественного сознания Гоголя. Кроме того, она оформляется как раз в период работы писателя над так называемым «петербургским циклом», к которому относится и «Невский проспект». Эту тенденцию Ю. В. Манн формулирует как постепенное «снятие носителя фантастики» и превращение самой фантастики в «завуалированную», «неявную» и в итоге «нефантастическую»². Впрочем, метаморфозы реальности продолжают на протяжении всей повести, то есть фантастика не уничтожается



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ





совсем, она, по выражению Манна, просто «ушла в стиль»³. Нам интересно проследить, как на этом, стилистическом, уровне выявляются некоторые странные превращения, происходящие с категориями пространства и времени.

Начнем с изменений, которым подвергается в повести пространство. Оно в «Невском проспекте» искажается самым причудливым образом: меняются пропорции людей и предметов, вещи переворачиваются вверх дном, падают с отведенных им мест, мир вокруг гоголевских персонажей выгибается и ломается, словно отражение в кривом зеркале. Одна единственная улыбка встречного прохожего способна изменить рост прогуливающегося по Невскому проспекту или вовсе свести его на нет: «Здесь вы встретите улыбку единственную, улыбку верх искусства, иногда такую, что можно *растять* [здесь и далее курсив наш. – Т. В.] от удовольствия, иногда такую, что увидите себя вдруг *ниже травы* и потупите голову, иногда такую, что почувствуете себя *выше Адмиралтейского штица* и поднимете ее вверх» (13). Все художественные тропы здесь, естественно, предполагают употребление слов в их переносном смысле, однако симптоматичен сам подбор выражений из области пространственных трансформаций. Дальше мы увидим, что этот выбор никак нельзя считать случайностью – на Невском проспекте с пространством действительно происходит черт знает что.

Большинство метаморфоз случается с миром Невского после наступления сумерек, потому что «настает то таинственное время, когда лампы дают всему какой-то заманчивый, чудесный свет» (15). Все на проспекте непропорционально изменяет свои размеры, совершенно нарушая естественную гармонию городской панорамы. Странность в том, что превращение испытывают не только, скажем, тени, для которых подобная динамика ожидаема: «Длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достигают головами Полицейского моста» (15)⁴. Нет, что-то невероятное происходит даже с обладающими несомненной вещностью, твердой формой деталями архитектурного облика Петербурга – Пискарев в погоне за прекрасной незнакомкой наблюдает следующее: «...мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась ему навстречу...» (19). Характерно то, что это именно *странное* превращение, в котором замешан неразоблаченный пока демон, ведь все эти пространственные искажения, смещения и выворачивания в буквальном смысле наизнанку «произвел один взгляд, один поворот хорошенькой головки» той самой брюнетки, о которой позже герой подумает: «...она была какою-то ужасною волею *адского духа*, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в его пучину» (19, 22).

Изменения размеров и пропорций оказываются подчас радикальными: отдельные детали пространства словно бы возникают из ничего

и исчезают на глазах. Дом, в который приводит Пискарева брюнетка и который позднее окажется приютом разврата, появляется на улице совершенно неожиданно для героя: «Он даже не заметил, как вдруг возвысился перед ним четырехэтажный дом...» (19). С другой стороны, о начале сна художника, приведенного в совершенное расстройство превращением его прекрасной незнакомки в проститутку, сигнализирует постепенное растворение его комнаты в воздухе: «...уже комната начала исчезать...» (22). Точно так же потом комната медленно возникнет перед его глазами, и это будет означать, что сон Пискарева закончился. Следовательно, даже когда сам герой неподвижен, разные миры *проходят* мимо него, временно вовлекая его в свое пространство. Это приводит нас к следующему весьма любопытному наблюдению.

Кроме деформаций внешнего облика предметов и людей, на Невском проспекте наблюдается частая путаница категорий динамики и статики. Пока Пискарев преследовал свою красавицу, «тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимыми»; когда же во сне (заметим, изначально герой не понимает, что видит происходящее в сновидении) он поехал к ней на бал, «освещенная перспектива домов с яркими вывесками понеслась мимо каретных окон», а на самом балу «воздушная лестница... неслась вверх» (19, 23). Нет никакой разницы между тем, происходят изменения наяву или во сне, что обнажает сверхъестественную, демоническую природу мира «Невского проспекта» – именно во время «сонного бала» Пискарев понимает, что в беспорядке окружающего его пространства виноват «какой-то демон» (24).

Фрагменты пространства действительно соединяются «без смысла, без толку» (24). Иногда их несовпадение приводит даже к тому, что обрывки реальности начинают накладываться друг на друга, частично друг друга перекрывать. Например, чиновники почти буквально несут с собой часть своего рабочего пространства и именно сквозь него видят Невский проспект: «...в их голове ералаш и целый архив начатых и неоконченных дел; им долго вместо вывески показывается картонка с бумагами, или полное лицо правителя канцелярии» (14). Практически так же воспринимают странный мир «Невского проспекта» и петербургские художники: «...он в одно и то же время видит и ваши черты, и черты какого-нибудь гипсового Геркулеса, стоящего в его комнате; или ему представляется его же собственная картина, которую он еще думает произвести» (17–18). Пискареву даже во сне не удалось избавиться от этих совпадающих пространственных слоев: то «какая-то огромная голова с темными курчавыми волосами заслоняла ее [брюнетку] беспрестанно», то и вовсе являлся ему «какой-то чиновник, который был вместе и чиновник, и фагот...» (24–25, 28). Ориентироваться в таком



многослойном мире чрезвычайно трудно, поэтому герою не сразу удалось найти тот публичный дом, в который первый раз завела его незнакомка с Невского: «Долго он искал дома; казалось, память ему изменила. Он два раза прошел улицу и не знал, перед которым остановиться» (31). «Гоголевские дома, – отмечает А. И. Иваницкий, – регулярно выступают подвижными, перемещающимися»⁵. По мере того как странные превращения происходили с художником, изменялась и окружающая его действительность, окончательно теряя сходство с собой же, но более раннего во времени образца.

Все отмеченные нами метаморфозы в итоге лишают категорию пространства какой-либо значимости, превращают его в ничто. Мир петербургских повестей, к которым относится «Невский проспект», Ю. М. Лотман называет «пространством небытия»⁶, а В. Ш. Кривonos – воплощением «не-пространства»⁷. И в самом деле, о каком определенном пространстве может идти речь, если сон и явь незаметно перетекают друг в друга, если весь мир создается на глазах у героя и чуть ли не его же сознанием? Читатель оказывается не в состоянии понять даже, в каком направлении движется Пискарев в этом зыбком, постоянно двоящемся мире, в котором любая горизонталь может быть воспринята как вертикаль. Заметив на балу (во сне) неряшливый вид своей одежды, художник «хотел провалиться», то есть переместиться сверху вниз, «но провалиться решительно было некуда: камер-юнкеры в блестящем костюме сдвинулись *позади его* совершенною стеною» (25). Так что же, выходит, Пискарев был намерен «провалиться» по горизонтали? Выходит, что так: горизонтально расположенный в пространстве круг поклонников, собравшийся вокруг красавицы, сверхъестественным образом вытянулся в вертикальном направлении так, что центр круга (незнакомка) стал высшей точкой линии, а периферия с выстроившимися стеной камер-юнкерами – низшей. Круг не просто превратился в конус, он еще и утратил объем, стал плоскостным, двухмерным. Так стоит ли удивляться странным превращениям, которые происходят с персонажами в *таком* пространстве?

Практически те же самые изменения испытывает в повести и категория времени. Если в мире «Невского проспекта» накладываются друг на друга фрагменты пространства, то и временные пласты часто совпадают в одной точке, провоцируя автора на выражения, которые на первый взгляд кажутся явными стилистическими казусами. В начальном описании проспекта читаем: «Как чисто подметены его тротуары и, боже, сколько ног оставило на нем следы свои!» (10). В один и тот же момент времени на Невском существует настоящее с чисто выметенными тротуарами и какое-то (судя по всему, повторяющееся) прошлое, в котором остались следы прошедших по проспекту. Мы на уровне стилистики видим, что странная публика Невского проспекта

оставила на нем свой неизгладимый отпечаток, предопределила его странность и будущие метаморфозы. Категория времени также их не минует.

Так, на Невском проспекте практически не различаются такие понятия, как «время суток» и «время года». Календарь в повести свой, отличный от общепринятого, странность его очевидна. От положения стрелок на часах непосредственно зависит господствующий на проспекте сезон: «В три часа – новая перемена. На Невском проспекте *вдруг настает весна*: он покрывается весь чиновниками в зеленых виц-мундирах» (14). Эта перемена, как отмечает А. И. Иваницкий, влечет за собой и невероятные трансформации находящихся на Невском людей, тесно связанные, на его взгляд, с течением времени. Исследователь следующим образом комментирует приведенную нами цитату: «Люди то и дело выступают у Гоголя как *временный, неустойчивый* покров земли, форма ее “цветения”»⁸. Иначе и не может быть: заколдованная реальность подчиняет персонажей повести действию своих странных превращений, да и они, в свою очередь, провоцируют многие из происходящих с их миром метаморфоз.

Посетители Невского проспекта совершенно безотчетно обращаются со временем так, как им угодно. Например, в то время как «титularные, надворные и прочие советники стараются всеми силами *ускорить* свой ход», другие чиновники, напротив, «спешат еще *воспользоваться временем* и пройтись по Невскому проспекту с осанкою...» (14). Время становится персональной, субъективной категорией каждого, собственническое отношение к нему уничтожает его, сводит на нет – так же, как это происходит с пространством. Лучше всех зыбкую природу времени, его незначительность формулирует Шиллер, с апломбом заявляющий Пирогову: «Мой сам... будет офицер: полтора года юнкер, два года поручик, и я завтра сейчас офицер» (38). Три с половиной года в его понимании вполне способны закончиться уже завтра, а это завтра – произойти прямо сейчас. Не стоит, конечно, забывать, что Шиллер произносит свою реплику в абсолютно пьяном виде, да и со счетом вообще у него серьезные проблемы: только что, подсчитывая свои годовые траты на табак, он ухитрился откуда-то насчитать два лишних рубля. Однако в сопоставлении с прочими метаморфозами, которые можно обнаружить на стилистическом уровне повести, это невероятное сжатие трех с половиной лет в единый миг в настоящем служит еще одним подтверждением нашей гипотезы: в мире «Невского проспекта» наблюдается совершенно ненормальный ход времени.

Постоянные изменения времени и пространства в повести приводят к тому, что эти категории начинают путаться между собой: время запросто может быть приравнено к пространству и наоборот. Об этом вскользь, как о чем-то совершенно незначительном, сообщает нам автор: «...благословенное время от 2-х до



3-х часов пополудни... может назваться движущейся столицей Невского проспекта...» (13). Столица отныне – не место, а время, причем вполне определенный временной промежуток с конкретным началом (2 часа пополудни) и конкретным концом (3 часа пополудни). А сразу за столицей на Невском, как мы помним, наступает весна. Большой абсурд представить себе сложно, но это и является отличительной особенностью повести, изобилующей самыми странными превращениями действительности.

В заключение необходимо еще раз подчеркнуть, что большинство описанных нами метаморфоз времени и пространства возникают в тексте из соответствующего сочетания слов, употребления того или иного тропа. Иными словами, странные превращения хронотопа в «Невском проспекте» – стилистические, то есть происходят они в сознании автора и в сознании читателя. Это отвечает и принципу «завуалированной фантастики», «фантастики стиля», о которой в применении к Гоголю говорит Ю. В. Манн: «Суть в том, что... по тексту рассредотачивалась широкая сеть алогичных форм на уровне характеристики, сюжета, оформления авторской и прямой речи, описания пейзажа и среды и т. д. Среди этих форм – нагромождение алогизмов в суждениях персонажей и в их поступках, непроизвольное вмешательство животного в сюжет, аномалии в антураже или во внешнем виде людей и предметов, дорожная путаница и неразбериха и т. д.»⁹ К тому же такая концентрация метаморфоз действительности в стилистике произведения соответствует и самой природе странных

превращений, не представимых отдельно от субъекта, которому то или иное в окружающем его мире покажется необыкновенным или даже противоестественным. Основная же странность Невского проспекта, на наш взгляд, как раз и заключается в причудливом сосуществовании на нем *разных* Невских, каждый из которых, можно сказать, *прописан* в сознании того или иного персонажа повести, подверженного демоническому влиянию Хаоса.

Примечания

- ¹ Гоголь Н. Полн. собр. соч. : в 14 т. М., 1938. Т. 3. С. 37, 14, 46. В дальнейшем ссылки приводятся на это издание с указанием страниц в тексте.
- ² См.: Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 55–130.
- ³ См.: Манн Ю. Фантастическое и реальное у Гоголя // Вопросы литературы. 1969. № 9. С. 124.
- ⁴ См.: Зарецкий В. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Художественная система и приговор действительности. Саратов, 1976. С. 45–46.
- ⁵ Иваницкий А. Гоголь. Морфология земли и власти. М., 2000. С. 49.
- ⁶ См.: Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 283.
- ⁷ См.: Кривонос В. Гоголь : Проблемы творчества и интерпретации. Самара, 2009. С. 21–24.
- ⁸ Иваницкий А. Указ. соч. С. 35.
- ⁹ Манн Ю. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Манн Ю. Творчество Гоголя : Смысл и форма. СПб., 2007. С. 686.

УДК 821.161.1.09-32+929Писемский

СЮЖЕТ, ПРОБЛЕМАТИКА, ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ РАССКАЗА А. Ф. ПИСЕМСКОГО «КОМИК» (1851)

О. В. Тимашова

Саратовский государственный университет
E-mail: kirlif@info.sgu.ru

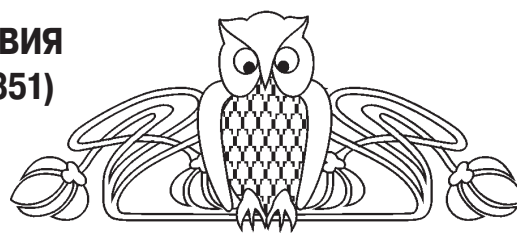
В статье производится целостный анализ программного рассказа А. Ф. Писемского «Комик» в соотнесенности с поэтикой писателя и идейно-эстетической концепцией «молодой редакции» журнала «Москвитянин».

Ключевые слова: Писемский, рассказ «Комик», «молодая редакция» журнала «Москвитянин», поэтика.

Subject, Problem Range, Poetics of the Story Title by A. F. Pisemsky «The Comic Actor» (1851)

O. V. Timashova

The article presents an integral analysis of a set short story by A. F. Pisemsky «The Comic Actor» in correlation to the writer's po-



etics and to the ideological and aesthetic framework of the «young editorial staff» of the Moskviyanin journal.

Key words: Pisemsky, short story «The Comic Actor», «young editorial staff» of the Moskviyanin journal, poetics.

«Комик» представляет особый интерес для исследователя поэтики Алексея Феофилактовича Писемского (1821–1881). Устами любимого героя писатель сформулировал в этом рассказе принципы гоголевского реализма, последователем которых являлся на протяжении всей творческой жизни. Полемика о драматургии Гоголя здесь «вписана» в общую картину развития русского театра и, шире, литературы 1840–1850-х гг., запечатленную заинтересованным свидетелем¹.



Злободневность произведения привлекла к нему внимание критиков. Отрицательно оценивал «Комика» А. В. Дружинин («Иногородний подписчик»), которому идейный пафос рассказа показался снижающим его художественную составляющую до «изложения... воззрений на драматическое искусство» и придающим «дидактический колорит». Критика-эстетика возмутило, что идеологом современной драмы в рассказе явился «пьяный актер Рымов» («комик»)².

Большинство же рецензентов приветствовали «Комика» как свидетельство зрелости писателя («едва ли не лучшее произведение его... по богатству содержания и разнообразию характеров...») и как общий успех русской словесности, обогатившейся «замечательной повестью»³. «Современник» в лице И. И. Панаева (псевдоним «Новый поэт») высоко ставил сатирико-реалистический дар Писемского: «Очень оригинально, живо и исполнено того простого комизма, который не сочиняется, а существует в... действительности»⁴. Вторично хвала «характерам» писателя воздается Новым поэтом в сказочной форме «Литературного маскарада», на котором действующие лица «Комика» выступают среди знаковых литературных персонажей прошедшего года⁵. Н. А. Некрасов написал автору письмо, сообщив, что его рассказ «производит в Петербурге фурор»⁶. «Комик» явился важным аргументом в пользу приглашения Писемского в журнал для постоянного сотрудничества.

«Москвитянин», где был напечатан рассказ, в лице участницы «старшей редакции» графини Е. П. Ростопчиной разделял общее мнение, что «роман («Комик». – О. Т.) хорош! Выше, по-моему, всего, что он писал»⁷. Хотя полемический заряд Писемского в немалой степени был направлен на подобных литературной даме авторов романтических творений, в которых, по его ироническому определению, «действующими лицами были виконты и маркизы»⁸.

Однако рецензентами не было предпринято детального анализа произведения, в частности жанровой формы, как видно и из приводимых выше цитат: его называли и «рассказом», и «повестью», и даже «романом».

Другим требующим рассмотрения вопросом является проблематика. Современникам программность содержания «Комика» казалась настолько очевидной, что они не считали нужным раскрывать ее, за исключением замечаний о литературных традициях автора: «Там, где взгляд его (Писемского. – О. Т.) на искусство выразился с особенною ясностью, в «Комике» он является прямым последователем Гоголя»⁹. «Комика» принято рассматривать как автобиографическое в основе произведение, рисующее драму творческого человека в среде обывателей¹⁰. Ученые опираются на краткую характеристику в автобиографии Писемского: «Выведено (в «Комике». – О. Т.) положение истинного, но сбившегося художника в

нашем провинциальном обществе»¹¹. Эпохальный идейно-творческий конфликт рассказа утрачивается настолько, что английский исследователь Ч. Мозер счел возможным перевести его как «The Comic Actor» («Комический актер»)¹².

Об особом отношении к «Комику» свидетельствует его творческая история. Автор отделял его долго и тщательно, что противоречило обычной торопливости, обусловленной как его положением ведущего прозаика «Москвитянина»¹³, так и нуждами растущей семьи¹⁴. Первое упоминание о произведении находим в письме Островскому от 26 декабря 1850 г., сразу после публикации дебютного «Тюфяка»: «Есть у меня в начатке рассказ “Комик”, но я его ранее... февраля не могу окончить» (Письма, с. 31). Стремление не торопясь воплотить замысел боролось с искушением поместить рассказ в задуманный «москвитянами» совместно с Н. В. Сушковым альманах «Раут». Тем не менее в «Рауте» Писемский счел возможным напечатать отрывки из другого готовящегося произведения – комедии «Ипохондрик»¹⁵. С окончанием работы (апрель – май 1851 г.) началась новая редакционная переписка – о скорейшей присылке корректур и публикации: «Прочитали ли вы моего “Комика”, понравился ли он вам и когда вы его напечатаете?» (3 июля 1851 г.) (Письма, с. 528); «Когда напечатаете “Комика”?» (17 августа 1851 г.) (Письма, с. 529); «Корректуру “Комика”... вышлите, я исправлю очень скоро» (4 сентября 1851 г.) (Письма, с. 530) и т. д. Рассказ вышел в ноябрьской книжке журнала «Москвитянин» за 1851 г. (№ 21. С. 23–104). Писатель не скрывал, что рассказ и заглавный герой дороги ему – «ободряют меня в моих трудах» литератора и чиновника, каковым Алексей Феофилактович являлся в бытность службы в губернии. Однако интонация посланий выходит за пределы частной; в них ощутима боль интеллигентного человека, «созерцающего», как «богохраняемая Кострома занятая совершенно другими интересами...» (нежели культурные. – О. Т.) (Письма, с. 525), «журналы получают так, для блезире...» (Письма, с. 529). Тон варьируется от сатирического: провинциалы «готовы и умеют выбить зубы у своего брата» (Письма, с. 546) – до библейски-возвышенного: «Во тьме бо ходят» (Письма, с. 530).

Реплику будущего «антрепренера», носящего выразительные имя и фамилию, Аполлос Дилетаев (гл. 1. «Собрание любителей»): «Мы затеваем благородный спектакль...» – можно считать завязкой и внутреннего, «театрального» сюжета, и сюжета рассказа Писемского в целом. О распространенности подобных замыслов свидетельствует знаток истории русской сцены барон Н. В. Дризен: «Провинциальная жизнь своим однообразием... располагала к устройству... спектаклей. <...> “В губернию” стекались... помещики, ... вместе с крепостными оркестрами... и хорами. Они охотно шли навстречу начинаниям губернатора... В таком духе возникали... театры



в Астрахани, Калуге, Саратове, даже в отдаленном Иркутске...»¹⁶ (курсив наш – О. Т.). Описанное в рассказе представление близко рядовому провинциальному участию в нем городских помещиков и крепостного оркестра, а также «большим значением»¹⁷, которое оно имело в судьбе актеров. Однако спектакль у Писемского претендует на более высокий идейный и профессиональный уровень: он состоялся не волею начальства, а усилиями группы интеллигентов, пожелавших составить театр не только «для собственного удовольствия», но и «чтобы благородным образом сблизить общество и дать возможность... талантам показать себя» (2, 141). Предполагаемый уровень постановки принуждает пожертвовать сословной песней и приличиями «таланту» и пригласить в спектакль профессионального актера Виктора Рымова вопреки его бедности, неблагоприятию занятий (чиновник «в питейной конторе») и репутации «запойного пьяницы» (гл. 2. «Комик и антрепренер»).

Таким образом, будущий «благородный спектакль» в уездном городке Ж. – кульминационное событие произведения, к которому стянуты нити характеров, сюжетная ткань и узлы эстетической полемики. Символично, что, как гласят афиши, представление дается на сцене «фабричного заведения г. Яблочкина», а по словам злоязычных зрителей, «на сцене будут ткать» (2, 190–191). Однако у каждого любителя свое видение драматического спектакля («... всем хочется сделать по-своему», – сетует Дилетаев). Современный Писемскому читатель, стоящий выше простодушного Аполлоса Михайловича¹⁸, должен осознать: Дилетаев, Рагузов и Рымов – идеологи современной сцены. Они представляют основные ее направления: «трагедию» (романтизм) – Рагузов, «комедию» (реализм) – Виктор Рымов и классицизм – Дилетаев.

«Антрепренер», режиссер театрального действия, Дилетаев – убежденный поклонник классицистических имен: «Возьмите ... комедии Шаховского – букет изящного, ароматом пахнет...», «... я ... много заимствовал у Катенина, которого... прилежно изучал» (2, 169). Писемский знал теорию классицизма также не понаслышке: волею судеб престарелый П. А. Катенин оказался его соседом по имению и первым литературным учителем. Уважение к строгой гармонии классицистической литературы (законы которой отчасти нашли отражение в его собственной драме)¹⁹ Писемский сохранил. Возможно, потому Дилетаев в рассказе предстает по-человечески симпатичным и бескорыстным в любви к театру. Как знаток сцены и как практик-«антрепренер», не забывающий о реалиях жизни («у нас... нет залы, мало денег, неполон оркестр...»), Дилетаев убеждает труппу, чтобы основу представления составили «немногосложные» пьесы, то есть комедии (2, 141–142). С этим связан в экспозиции рассказа первый идейный спор с «косым господином» (Ра-

гузовым). В нем Дилетаев выступает, по собственному определению, более «понимающим театр», нежели оппонент-романтик, и менее скованным устаревшими догмами: «Мы... уважаем драматические таланты; но в то же время... говорим, что и комедия есть тоже высокое искусство» (2, 142).

Одной из субъективных причин упадка этого направления в глазах Писемского явилось искажение или утрирование «особых правил классического искусства». «Первое правило – единство содержания; второе... чтобы пьеса была написана стихами – это необходимо для классицизма; и, наконец, третье, уж совершенно... не помню, – кажется, чтобы всё кончилось благополучно... например, свадьбою», – наставляет актеров Аполлос Михайлович. Объективной слабостью «напудренной музы»²⁰ является аристократическое высокомерие Дилетаева, которое Писемский в свое время наблюдал и у Катенина: «Но я, со своей стороны, кладу... условие: для того, чтобы комедия действовала на вкус людей образованных, надобно, чтобы она взята была из образованного класса...» (2, 142–143). Намечается градация будущей аудитории: поскольку «публика будет всех сортов», специально «для райка» предполагается дать гоголевский «фарс»: «... Мы дадим несколько явлений из “Женитьбы” Гоголя – пресмешной фарс...» (2, 143).

Лейтмотивом дилетаевских отзывов о шедевре Гоголя становится типическое для части современной драматургии определение «фарс». Оно должно напомнить читателю программный авторский монолог седьмой главы «Мертвых душ»: «... Не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем и что целая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха!»²¹ «Комедия-водевиль легкого содержания с чисто внешними комическими приемами»²² – это определение помогает примирить засомневшие эстетические принципы с верностью непосредственного восприятия: «... Написана она («Женитьба». – О. Т.) в очень тривиальном духе; я видел ее... и... как... судья строгий, нашел... много недостатков, но... хохотал...» В провинции старинная эстетика еще устойчива, но Дилетаев хочет заявить о себе как о «знатоке», понимающем новейшие течения современной драмы: «... Придется... знакомым написать («в столицу». – О. Т.), что у нас... давали “Женитьбу”... все восхитятся!» (2, 146).

В качестве «высокой» комедии для знатоков театра Дилетаевым предлагается собственная «оригинальная» пьеса «Виконт и гризетка, или Исправленный повеса». В противоположность герою Писемский убеждает нас, что как раз она соответствует определению фарса, или водевиля во французском духе. Это «легкая пьеса, действие которой построено на занимательной интриге... совершенно анекдотического свойства, с музыкой, танцами, пением куплетов»²³. В ходе «занима-



тельной интриги» «виконт де-Сусье» предпочел «маркизе Мон-Блан» бедную гризетку. В финале находит разрешение обязательный «анекдот»: объявлено, «что она <гризетка> ее <маркизы> побочная дочь» – правда, не объясняется, как это могло случиться... О том, что перед нами пьеса 1840–1850-х гг., свидетельствует модная демократическая тема, естественно, в сниженной форме. Так, благородная маркиза обрушивается на виконта с упреками в аристократическом лицемерии – «обмануть несчастных легче» (2, 156).

Самым опасным и непримиримым литературным оппонентом Рымова предстает в рассказе «сосед и приятель» Дилетаева, богатый помещик-меломан, владелец собственного крепостного оркестрика, Никон Семеныч Рагузов. Романтик «наследует» у классицизма аристократически-брезгливый тон: «...Боюсь еще, как публика поймет <постановку>. Кто у нас будет публика?». «Трагику» (романтику) еще в большей степени свойственен литературный консерватизм: «...Я с вами никогда не соглашусь, чтобы... комедия была высший сорт искусства» (2, 142). «Выразительное чтение» избранной им «трагической» поэмы «Братья-разбойники» разрослось в «драматическую фантазию». Выбор произведения не случаен: «Братья-разбойники» в 1820–1840-е гг. входят в число наиболее популярных у романтиков пушкинских поэм. С другой стороны, отступление поэта от канонов романтической поэмы – исключение любовного сюжета, усиление нравственной проблематики (рассказание разбойника) – явились лакмусовой бумажкой для проверки истинности вкуса читателей²⁴.

Рагузов решает, для усиления «эффекта», «много переменить в пьесе». Он вводит в пушкинский сюжет «совершенно новое лицо» – традиционную возлюбленную Елену. «Но оно необходимо...» – скорее всего, чтобы подчеркнуть возвышенность разбойника и Елены: «Ты не преступник, ты велик. / Ты мой навек, а я твоя!» (2, 171). Себе Рагузов придумывает «эффектный», маскарадный костюм разбойника, состоящий «в пунцовых шелковых шальварах, в полурасстегнутой сорочке и... греческой шапочке» (2, 159–160). При этом Трагик возмущен «швейцарским» корсажем партнерши. «Сами назвали поэму... фантазией, а недовольны фантастическим костюмом. На вас самих костюм... необыкновенный», – резонно возражает Дилетаев. «У меня-то уж вовсе обыкновенный и самый национальный» (2, 160), – парирует трагик. Приверженец «высокого» искусства не хочет знать русского простонародья, из быта которого взят сюжет «фантазии».

По контрасту с Рагузовым, чья трагическая настроенность провоцирует смех, характеристика Комика строится на оппозиции внешней комичности и внутреннего трагизма. «Наружность его (Рымова. – О. Т.) в самом деле была комическая, – констатирует рассказчик, – на широком, довольно, впрочем, выразительном... лице сидел какой-то

кривой нос...». «Да и сам-то... настоящий уж комик:... этакой уморительной физиономии я и не видывал...», – вторит ему Дилетаев (2, 157–158). На первый взгляд, комична его семейная жизнь с пылкой не по годам Анной Сидоровной: «Представьте себе... Рымова..., в засаленном и полуизорванном... халате и обнимающую его – полную даму с засученными рукавами... с маленькими заплывшими глазами...» (2, 152). Но самим Рымовым его положение осознается как трагедия шекспировского масштаба: «Комик отворотился к стене и начал чрезвычайно впечатлительным голосом: “Умереть! ...Уснуть...! Но, может, станешь грезить в том чудном сне, откуда нет возврата, нет пришлецов!...”» (2, 154). Перед Комиком давно встал жестокий в своей неразрешимости выбор между Призванием и глупой, но безоглядно любящей его женщиной. Сытое мещанское существование и «место в питейной конторе» постоянно соперничают в душе героя с театральной стезей. «Опять разве на театр махнуть?.. Нет, черт возьми!.. Нет! – воскликнул... Рымов, махнув рукою, как бы желая отогнать... *дьявольское наваждение*» (2, 151) (курсив наш. – О. Т.). Порой же Комик «чертовщиной» считает запоздалое сладострастие жены, ее несбыточные мечты о ребенке. Неразрешимость ситуации приводит его к увлечению алкоголем.

Для каждого из артистов успех предстоящей постановки связан с его личной судьбой. Дилетаев на репетициях кокетничает с очаровательной, но расплывшей вдовой; Рагузов пытается сблизиться с воспитанницей Дилетаева, Фанечкой, которая «чужда» ему. Каждый из них готов пожертвовать спектаклем личному счастью. Причиной неуспеха «Виконта и гризетки», что выяснилось уже на репетиции, явилась «одна Матрена Матвеевна», которая «далеко не изображала ловкой парижанки». Талантливой Фанечке в угоду богатому жениху пришлось не только исполнить роль гоголевской Агафьи Тихоновны, но и «проплясать качучу». И тогда Комик, вопреки молитвам жены, «чтобы отвратился ее Витя от этой блажи», самозабвенно репетирует, что и заканчивается семейным скандалом: Анна Сидоровна «схватила мужнин фрак (единственный. – О. Т.), изрезала его..., кинула сапоги его в колодезь..., перебила затем все горшки на кухне...» (2, 162) и т. д. Возмущение мещанки в немалой степени спровоцировано ревностью к партнерше Рымова, бедной воспитаннице, не менее его увлеченной постановкой «Женитьбы». Однако ожидаемый читателем традиционный в романтической «повести о художнике» любовный сюжет остается неразвернутым. Отношения Фанечки и Комика отличаются творческим взаимопониманием и идейной близостью; опытный актер дает молоденькой протеже уроки; они, к скандалу публики, переписываются. Но настоящие актеры не переходят грань дружеского общения. Писатель рисует непонятную обывателю целомудренную симпатию двух одаренных людей.



Задолго до представления эстетические взгляды трех центральных персонажей приходят в столкновение. Закономерно, что Рагузов вслед за Дилетаевым отвергает новаторскую в своем демократизме драму Гоголя: «На сцене фигурируют пьяные мужики..., лакеи, какие-то уроды-помещики. Такая сволочь, что и не глядел бы, да и в натуре их совсем нет» (2, 168). Комику приходится выступать в качестве защитника новой реалистической литературы, образцом которой является гоголевская «Женитьба»:

«— Это гениальная комедия.

— Ну уж и гениальная, — высоко взяли, Виктор Павлыч! <...> Я классик, и гениальными творениями называю только классические пьесы.

— Она классическая».

Устами Рымова автор декларирует отказ новой драматургии от устаревших искусственных «правил». «Всякая комедия, если она выражает что-нибудь смешное ярко и естественно, — классическая...» (2, 170).

Положение Комика в центре сюжетных треугольников, личного (Рымов — Анна Сидоровна — Фанечка) и идейного (Рымов — Дилетаев — Рагузов), не только указывает его место центрального персонажа. С жанровой точки зрения оно убедительно доказывает близость «Комика» к рассказу, определяющемуся не в последнюю очередь композиционной и символической функцией числа «три»²⁵. Рассказ Писемского повсюду реализует классическую жанровую форму: «спектаклю» предшествуют «испытательное чтение» и «первая репетиция» (название соответствующих глав).

От представления к представлению правота Комика-идеолога подтверждается благодаря усилиям Комика-актера. Манера Комика отвечает требованиям новой театральной школы: «Чтение Рымова было... чрезвычайно смешно и *натурально*: с монологом каждого действующего лица не только менялся его голос, но... перекраивалось и самое лицо. Виделись: и грубоватая физиономия тетки, и сладкое выражение двадцатипятилетней девицы, наконец, звонко ораторствовала сваха» (курсив наш. — О. Т.) (2, 184).

По условиям любительского спектакля каждый должен взять роль в пьесе литературного оппонента и, таким образом, появиться в трех образах. Комик отклоняет честь играть в «Виконте и гризетке», отговариваясь тем, что не умеет декламировать «белых стихов». Ему не удалось исключить себя из сборной группы «разбойников», но даже находясь в толпе второстепенных персонажей, он смог в полной мере проявить свой комический талант и приблизить зрителя к пониманию истинного смысла пушкинской поэмы. В отличие от грозного Рагузова бессловесный комик мимикой «выражал другого рода чувства: робость, подлость и вместе с тем... кровожадность и был так смешон, что бывшие зрителями..., несмотря на серьезное содержание пьесы, хохотали» (2, 184).

На представлении разрешается эпохальный вопрос — о вкусах зрительской аудитории. В отличие от классика и романтика комик высоко оценивает признание публики: «Насчет райка... он иногда очень правильно судит». Рымов ссылается на традицию истинно национальной драматургии: «...Да-с, Мольер обыкновенно читал свои комедии кухарке, и если она смеялась, он был доволен». В глазах Дилетаева демократизм французского комика не искупается даже близостью его литературного направления: «Во-первых, это анекдот, а во-вторых, что такое Мольер?..» (2, 170).

Круг привлеченных к театральному действию не ограничивается дворянами: на представлении присутствуют деревенские баре, военные, купцы, крепостной оркестр. Спектакль становится местом «благородного объединения» провинциального общества. Комедия Гоголя и в сокращенном виде снискала восторг зрителей, причем не одного «райка»: «Задние ряды кресел хлопали... на каждом слове». Устами зрителей Писемский решает и вопрос, что считать «фарсом», а что настоящей комедией. «...Один офицер отнесся к своему соседу-помещику:

— Лучше бы этих старых дураков (Рагузова и Дилетаева. — О. Т.) совсем не пускали на сцену. А заставить бы играть одного этого...

— Да, должно быть, опытный малый — настоящий актер, — отвечал тот. — Посмотрите... какое у него лицо смешное, а ведь нельзя сказать, чтобы *фарсил*.

— Совершенно не *фарсит*» (курсив наш. — О. Т.).

Напротив, остальные артисты в духе балагана (представление является частью масленичных увеселений) утрируют, «фарсят». Дилетаев в роли Степана «желал, конечно, подделаться к тону простолодинов» и с этой целью «зачесал себе... волосы наперед», «вымарал всё лицо в саже». Впрочем, презрение к «райку» сказалось на манере игры: «Аполлос Михайлович <...> старался смешить. Вошел он каким-то совсем дураком, начал почесываться». Такова же манера игры «трагика»: «...Кочкарев... тоже подобно лакею, старался играть: горячился, бегал, тормозил Подколесина, но не был смешон». Публике понадобилось не много времени, чтобы отличить высокое искусство от заигрывания: Дилетаеву и Рагузову «засмеялись, но и перестали, и всё больше смотрели на Рымова». В финале «раздались крики: “Рымов!” <...> Публика хлопала, но других никого не вызывала» (2, 200). Не будучи сам автором, как Дилетаев и Рагузов, Рымов в полной мере явил талант со-творчества, который отличает настоящего Артиста.

Эпизод с преподнесенной благородным обществом вазой (в которую по тогдашней театральной традиции была вложена некая сумма) становится кульминацией — но не славы, а унижения Комика. Писатель вновь, как в сценах репетиций, фиксирует многоголосье отзывов высокоуродных зрителей — чтобы показать, что заставило



актера потянуться к рюмке за забвением: «Даст же он (Комик. – О. Т.) ... себя знать в трактире на эти денежки», «Желательно знать, что будет он делать с этой вазой?... Должно быть, ерофеич настаивать...» и т. д. «Но нет, мне грустно передать то, что было еще произнесено», – подытоживает повествователь. (Читателю должно вспомниться гоголевское: «Грустно на этом свете, господа...»)

Рымов смущен и потрясен признанием его таланта: «Сначала он покраснел, потом побледнел; руки, ноги и даже губы его дрожали, по щекам текли слезы» (2, 206). Но когда он понял, что подарок не отменяет высокомерие гостей Дилетаева, в особенности трагика (которому «самому хотелось вазы»), комик взрывается негодованием: «Ох вы богачи! Что вы мне милостинку, что ли подали?» Вино становится катализатором скрытого конфликта: «Актеры!.. Театр... Комедии пишут, драмы сочиняют, а ни уха ни рыла никто не разумеют. Тут вон есть одна – Богом меченная, – вон она! – произнес он, указывая... на Фани» (2, 209). Реплика свидетельствует, что пьяный комик в отличие от трезвых оппонентов сохранил объективность и не заражен, подобно им, сословной спесью.

«Комик» отвечает и другим критериям жанра, предлагаемым современной теорией литературоведения, – о соотносительности рассказа с анекдотом и притчей²⁶. С одной стороны, пьяного Комика со скандалом выводят из городского общества, и его падение надолго становится «скверным анекдотом» для обывателей города Ж. С другой – его судьба становится отражением вечной трагедии Художника в мире.

Эта мысль становится лейтмотивом эпилога, кратко сообщая о дальнейшей судьбе комедиантов: Матрена Матвеевна сумела женить на себе Дилетаева, она же «заставила согласиться» Фаничку на брак с Рагузовым. «Фанечка... тоже разлюбила театральное искусство», но, как догадывается читатель, в силу иных причин: «Бледнела и краснела, когда... муж начинал читать что-нибудь драматическое». Полный скрытой иронии тон меняется на элегический, когда повествователю приходится рассказывать, как печально завершилась стезя Рымова: «А комик мой... Бог знает, что и сказать о нем...» В журнальной редакции сумасшествие Рымова прямо связывалось с нервным потрясением от спектакля: «Комик помешался...: он всё рисовал подаренную... вазу и писал комедии... в которых действующими лицами были виконты и маркизы» (2, 554). Впоследствии Писемский исклещил эпизод с бредом помешавшегося Комика. Скандал на дилетаевском представлении оказался не последним горьким его разочарованием: «Выгнанный... из службы, он (Рымов. – О. Т.)... был опять некоторое время на провинциальном театре, потом служил у станового пристава...» (2, 553–554) – то есть прошел еще раз тот же горький путь. В окончательном варианте ситуация на дилетаевском спектакле

явилась срединной, типической в жизни настоящего Комика, неуклонно стремящейся именно к трагической развязке.

Писемский «живет литературой, литературными интересами, вносит их в самую фабулу своих рассказов»²⁷. Анализ «Комика» позволяет представить движение современного писателю театра: переосмысление категорий «трагического» и «комического»; эволюция «высокой» комедии к гоголевской; смена обычая «фарсить» на сцене реалистической актерской игрой; наконец, в связи с этим уход на второй план «трагиков» и классицистов. Таким образом, помимо заявленной им самим задачи – воссоздать трагедию художника в «нашем провинциальном обществе», – писатель сумел изобразить эпохальную литературно-эстетическую полемику, выводящую изображаемое далеко за пределы «городка Ж.». Третьей, не менее важной творческой задачей Писемского было, как во всем раннем творчестве, нарисовать сатирическую картину повседневного быта современного провинциального общества (дворянство, чиновники, купечество, мещанство), на этот раз с точки зрения художественных его вкусов. Эти разноплановые аспекты автор сумел талантливо «сплести» на материале небольшого по объему произведения, скрепленного классической жанровой формой рассказа. В рассказе впервые заявлена и другая, определившая жанровое своеобразие Писемского, тема: двуплановость, взаимопроникновение «театра жизни» и театра «сценического», развитая затем в зрелых романах («Люди сороковых годов», «В водовороте», «Масоны»).

Писемский демонстрирует чуткость и понимание злобы дня, делая своего любимого героя представителем комического амплуа: «... В прошлом... кумирами публики были главным образом трагики...; в 40–50-е годы корифеями сцены становятся комики»²⁸. Обращение к быту и осмеянию уродливых сторон современного общества сделало смех «положительным лицом»²⁹. Коллега писателя по журналу «Москвитянин», поэт и фельетонист Б. Н. Алмазов (Эраст Благодеров) провозглашает неизбежный возвышающий катарсис публики при просмотре «новой» реалистической комедии: «Все... просветляются духом и предаются во власть самому всевластному, самому благородному, самому живительному, самому чистому и светлому душевному движению – все смеются!»³⁰

Параллельно Писемскому новую теорию комического пропагандировал ведущий критик «молодой редакции» «Москвитянина» Ап. Григорьев: «Деятельность... художника складывается из двух элементов – субъективного, или стремления к идеалу, и объективного, или способности воспроизводить явления внешнего мира в типических образах, – ...которые... соединенные, образуют творчество: ... отношение между идеалом и действительностью обуславливается историческим status quo...» (курсив автора. – О. Т.). Анализируя



«современность», критик формулировал почти в выражениях Рымова: «В литературе нашего времени комизм есть главное... мирозерцание..., которым отмечено всё... долженствующее жить в искусстве <...> Мы переживаем один из фазисов его развития: с душевной болью... рассекаем наше сознание и, смеясь над... отжившими формами трагизма, – ищем... пути к настоящему идеалу»³¹.

Позиция писателя, вполне самостоятельная, отвечает общей стратегии журнала, в котором он сотрудничал. Согласно литературной классификации «младомосквитян», комик вообще, как и Комик Писемского, принадлежит художникам «субъективным», в отличие от художника объективного, образцом которого они считали Островского: «Он (Островский. – О. Т.) математически верен действительности. <...> Напрасно... его называли *комиком*. Он не комик: он самый спокойный, ... беспристрастный, ... объективный художник» (курсив автора. – О. Т.). Высоко ценя лирическую «субъективность» другого типа художников, в частности своего учителя Гоголя, критика «молодого “Москвитянина”» считала, что «человек с болезненной раздражительностью, болезненной ненавистью к порокам..., выходящий из себя при виде малейшей порчи в людях, не может спокойно рисовать действительности...»³² Не может он и спокойно жить, и спокойно умереть («лирики..., – люди беспокойные... Они очень способны к эксцентрическим выходкам...»³³). В контексте этой характеристики становится понятным ироническое повествование о чудачествах Комика, который спяну становился «совершенно сумасшедший: он всходил на городской вал, *говорил что-то к озеру*, обращался к заходящему солнцу и к виднеющимся вдали лугам, потом садился, плакал...; врывался... насильно в дом к Нестору Егорычу, ... *именитому и почтенному купцу*, ... и начинал говорить ему, что он мошенник, подлец и тому подобное» (2, 150) (курсив наш. – О. Т.). Журнал выступал против безусловного оправдания «униженных и оскорбленных», как было свойственно авторам «натуральной школы». Отсюда замечание автора о том, что он категорически не желает «главного... героя поднимать на ходули...»³⁴ Глубинный смысл замечания не может быть понят вне идейной программы «молодого “Москвитянина”».

Близка программе журнала борьба с классицизмом и особенно романтизмом. Еще в 1846 г. «Москвитянин» опубликовал программную статью «И. К-ого» (И. Киреевского) «Памяти Грибоедова». Представителем «старшего славянофильства» дана оценка моральной и эстетической ценности классицизма и романтизма; доказывалась пагубность подражания обоим «несвойственным нам образцам». Критик-философ выводит литературные течения из законов религиозно-бытовой жизни «двух миров» – католицизма и протестантизма: «Отличительный ха-

рактер Католицизма – преобладание пластики над духом. То же самое найдете и в Классицизме...»³⁵. К порокам классицизма Киреевский относит «языческую» легкость изображаемых нравов, а также приверженность устаревшим образцам: «Требовал (классицизм. – О. Т.) подражания древним писателям. <...> Самого Шекспира называл *музником, уродом...*»³⁶ (курсив автора. – О. Т.). Легко заметить, что эту безнравственную игрищность Писемский осуждает в «Виконте и гризетке», как и слепое следование устаревшей эстетике Катенина, Шаховского. «Москвитяне» сходились также в представлениях о преобладающей морально-эстетической опасности романтизма, изображенного Писемским в лице «разбойника» Рагузова, «нашему нравственному и религиозному бытию»: «Кто же дал им (романтикам. – О. Т.) право... расцветивать всеми цветами... идею зла? <...> Разве это христианская поэзия – воспевать... ужасы...?»³⁷

Но не следует видеть в рассказе Писемского слепое отражение программных идей, тем более что «Москвитянин» в этом отношении достаточно разнороден. В своей статье И. Киреевский, отдавая дань заслугам А. С. Грибоедова («Грибоедов зачал русскую комедию»), игнорировал дальнейшее развитие национальной драматургии и, не упоминая о Гоголе, заявлял: «Ожидается великий писатель, который бы заговорил сообразно потребностям века и увлек бы собою всё читающее общество». Киреевский, подобно многим «старшим славянофилам», ставит под сомнение существование национальной литературы вообще: «Мы... стараемся уверить себя, что не подражаем никому <...> Наши классицисты не произвели ничего... Наши романтики... не произвели ничего, под чем не устыдился бы подписать свое имя... Байрон, Шиллер...»³⁸ Такое самоуничижение возмутило даже главу «старшей редакции» М. Погодина, который к этому категорическому выводу дал носку: «Полно, так ли?»³⁹ – и, однако, поместил статью на страницах своего журнала, как печатал творения Е. Ростопчиной, А. Глинки и других устаревших или враждебных «молодой редакции» авторов.

Суждения Киреевского не могли не возмутить автора «Комика». Высказанные устами Рымова заявления о гениальности Гоголя и его «классической» комедии адресованы и части славянофильских авторов. Расхождение во взглядах со многими из членов «старшей редакции» побуждало «младомосквитян», в числе их Писемского, покидать «Москвитянин» (1852). Но эта проблема требует специального рассмотрения.

Примечания

¹ Ценность литературного наследия Писемского как «забытого свидетеля великой эпохи» высоко оценивается европейским литературоведением. См.: *Baskvis C. Un témoin négligé d'une grande époque. Le romancier*



- Pisemsky // *Revue des etudes slaves*. 1955. Т.32. Р. 55 ; *Blankoff J.* La société russe de la seconde moitié du XIX siècle. Trois temoignages littéraires Saltykov-Șchedrin, Gleb Uspenskij. Pisemskiy. Bruxelles, 1972. Р. 10–12, 101–112.
- ² Письма Иногороднего подписчика. Январь // *Современник*. 1852. № 1. Отд. 6. С. 289.
- ³ Заметки Нового поэта о русской журналистике. Ноябрь 1851 // *Современник*. 1851. Т. XXX. Отд. 6. С. 152.
- ⁴ Там же. С. 153.
- ⁵ «Дилетаев, бывший среди зрителей..., чувствовал себя совершенно в своей сфере, беспрестанно аплодировал и по возвращении из Петербурга в свой город вознамерился там ввести в моду подобные маскарады. Из-за плеча его выглядывал Комик, который на всё поглядывал с иронической улыбкою, а иногда задумчиво покачивал головою» (Литературный маскарад на новый (1852) год // *Современник*. 1851. № 12. Отд. 6. С. 184).
- ⁶ *Писемский А.* Письма. М. ; Л., 1936. С. 534. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- ⁷ Цит. по: *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина : в 22 т. СПб., 1897. Т. 11. С. 377.
- ⁸ *Писемский А.* Собр. соч. : в 9 т. М., 1959. Т. 2. С. 554. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- ⁹ *Григорьев Ан.* Русская литература в 1851 году // *Москвитянин*. 1852. № 4. Отд. V. С. 107–108.
- ¹⁰ См.: *Пустовойт П. А. Ф.* Писемский в истории русского романа. М., 1969. С. 64–65 ; *Еремин М.* [Комментарии] // *Писемский А.* Собр. соч. : в 9 т. Т. 2. С. 554–555.
- ¹¹ *Писемский А.* Избранные произведения. М. ; Л. 1932. С. 23.
- ¹² См.: *Moser C.* Pisemsky a provincial realist. Cambridge, 1969. Р. 11–22.
- ¹³ См.: *Барсуков Н.* Указ. соч. 1898. Т. 12. Гл. XXXIII–XXXV : Литературная деятельность А. Ф. Писемского и А. Н. Островского. С. 208–212.
- ¹⁴ «...Когда у семьянина нет денег, так беспокоен и дух его...» – из письма А. Ф. Писемского к М. П. Погодину // *Писемский А.* Письма. С. 526.
- ¹⁵ *Писемский А.* Отрывки из комедии «Ипохондрик» // *Раут.* Литературный сборник в пользу Александринского приюта. М. 1851. Кн. 1. С. 17–43.
- ¹⁶ *Дризен Н.* Материалы к истории русского театра. М., 1905. С. 87–88.
- ¹⁷ Там же. С. 88.
- ¹⁸ «...Читатель должен уметь сочетать две точки зрения – внутреннюю и внешнюю; способность приобщаться к миру героев ... со способностью, воспринимая произведения, видеть, “как оно сделано”» (Структура произведения // *Теория литературы* : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко М., 2004. Т. 1. С. 173).
- ¹⁹ См.: *Аннинский И.* Книги отражений. М. ; Л., 1969. С. 57–59.
- ²⁰ Из характеристики П. А. Катенина А. С. Пушкиным // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 17 т. М., 1937. Т. 13. С. 365–366.
- ²¹ *Гоголь Н.* Полн. собр. соч. : в 14 т. М., 1951. Т. 7. С. 126.
- ²² *Советский энциклопедический словарь.* М., 1989. С. 1393.
- ²³ *Журавлева А.* Русская драма и литературный процесс XIX в. М., 1988. С. 30.
- ²⁴ См.: *Мостовская Н. И. С.* Тургенев и Н. А. Некрасов (Проблема творческих взаимоотношений). СПб., 1998. С. 10–11.
- ²⁵ См.: *Теория литературы* : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1. С. 391–392.
- ²⁶ Там же. С. 392–393.
- ²⁷ *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. Л., 1991. С. 267.
- ²⁸ *Журавлева А.* Указ. соч. С. 28–29.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ *Алмазов Б.* Сон по случаю одной комедии // *Алмазов Б.* Собр. соч. : в 3 т. СПб., 1898. Т. 1. С. 572.
- ³¹ *Григорьев Ан.* Русская литература в 1851 году // *Москвитянин*. 1852. № 2. Отд. V. С. 14.
- ³² *Алмазов Б.* Сон по случаю одной комедии. С. 572–573.
- ³³ Там же. С. 573–574.
- ³⁴ *Писемский А.* Письма. С. 529.
- ³⁵ *И. К-ий.* Памяти Грибоедова // *Москвитянин*. 1846. № 7. Отд. V. С. 55–56.
- ³⁶ Там же. С. 60.
- ³⁷ Там же. С. 61.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Там же.

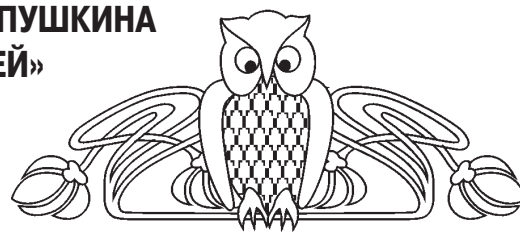


УДК 821.161.1.09[Пушкин+Франк]

ПРОБЛЕМА АВТОБИОГРАФИЧНОСТИ А. С. ПУШКИНА И ПРИНЦИП ЭЛИМИНИРОВАНИЯ «ВНЕШНЕЙ» БИОГРАФИИ В ТРУДАХ С. Л. ФРАНКА

А. В. Хрусталева

Саратовский государственный социально-экономический университет
E-mail: tevlin1982@mail.ru



В статье рассматривается важная для отечественного литературоведения проблема значимости биографических фактов в художественных произведениях А. С. Пушкина применительно к разным вариантам её решения. Обозначен особый путь решения, предложенный С. Л. Франком.

Ключевые слова: автобиография, А. С. Пушкин, С. Л. Франк.

The Problem of A. S. Pushkin's Autobiographical Meaning and the Principle of «External» Biography Elimination in S. L. Frank's Works

A. V. Khroustaleva

The article considers an important problem of the meaning of biographical facts in artistic texts of A. S. Pushkin from the point of view of different ways of its solution. A singular way of tackling the problem offered by S. L. Frank is specified.

Key words: autobiography, A. S. Pushkin, S. L. Frank.

Я. Л. Левкович в академическом труде 1966 г., подводящем своеобразный итог изучению А. С. Пушкина, отмечает, что начало XX в. было ознаменовано поиском новых и малоизвестных фактов биографии национального гения¹. Обратившись непосредственно к трудам пушкинистов 1910–1920-х гг., мы обнаружим, что проблема создания «научной» биографии поэта была, действительно, не единичной прихотью того или иного исследователя, продиктованной благородным пафосом любви к предмету исследования, но неким магистральным курсом, актуальность которого признавало большинство. П. Е. Щёголев прямо указывал, что именно создание достойной и достоверной биографии поэта сдвинет пушкиноведение с «мёртвой точки»: «Литература о Пушкине растёт с каждым днем. Пушкиноведение стало поистине органической потребностью науки истории русской литературы. И за всем тем у нас нет биографии поэта, сколько-нибудь отвечающей современным научным требованиям. Основная причина такого положения – в недостаточной монографической обработке отдельных моментов в истории жизни поэта»².

Интерес к изучению биографии Пушкина напрямую связывался с так называемой проблемой автобиографичности поэта. Пушкинисты были заинтересованы в как можно более точном определении, насколько конкретный эмпирический материал, имеющий отношение

к жизни поэта, соотносим с его художественным творчеством, а также допустима ли при этом экстраполяция биографических данных из пушкинской поэзии с последующим формулированием неких глобальных выводов. Нетрудно заметить, что решение указанной проблемы ведёт к обнаружению важнейших мотивов психологии творчества. Если мы можем доверять поэтическим высказываниям Пушкина как автобиографичным, то из этого, по правилу перенесения с части на целое, можно заключить, что многие «загадки» психологии творчества и других – русских или мировых – поэтов разгаданы, а наш национальный гений является в данном случае «лакмусовой бумажкой».

Понять острый интерес научной и критической мысли к отображению биографии Пушкина в его творчестве можно более основательно, если учесть, что за одной проблемой в данном случае скрывается другая. К началу XX в. в свете оформления новых эстетических направлений и смены культурных парадигм актуальным стал вопрос об осмыслении значимости основных достижений реализма. Чётко наметились две магистральные линии развития русской литературы – этическая и эстетическая. Под этической линией имеем в виду учение Н. В. Гоголя о самосовершенствовании человека, которое, несомненно, «принесло много плода» в литературе, под эстетической – новейшие искания модернистов в области формы. В. Соловьев был, пожалуй, первым, кто чутко расслышал в современном ему литературном контрапункте принципиальную «несмыкаемость», противоположность двух обозначенных тем.

Сначала приглушённо, а затем все более громко и открыто стал раздаваться вопрос – учит ли нас чему-то поэзия Пушкина, и если учит, то чему? Иными словами, можем ли мы принять на веру признание Пушкина о том, что поэт рожден только «для звуков сладких», для вдохновения и красивой эстетической игры, или же следует полагать, что поэт оставил нам серьёзное *нравственное* и *духовное* завещание.

Вопрос о биографии практически был только подспорьем. Если бы стало доказано, что Пушкин действительно автобиографичен, то от одного убедительного тезиса легко перейти к другому – раз поэт отразил в своем творчестве подлинные факты, то поэзия для него – не только игра, не



столько игра и так далее, вплоть до вывода о том, что Пушкин – учитель жизни.

Понятно, что особую остроту и, можно сказать, жизненную важность, рассматриваемая нами тема приобрела в 1920-е гг., когда новая власть начала внимательнее присматриваться к литературе, до которой ранее «не доходили руки» (сколь ни вульгарное, но соответствующее литературной ситуации тех лет словоупотребление). На смену эстетическому экстремизму Пролеткульта приходит «неистовое ревнительство» РАПП, и всё это время существует реальная угроза преемственности классического наследия. Достаточно вспомнить, что ведущий критик РАПП Г. Лелевич призывал изучать русскую литературу с Некрасова и поэзии революционных разночинцев, так как предшественники Некрасова, по мнению критика, не заслуживали внимания советской исследовательской мысли³. Г. Лелевич заявлял, что действительность в пушкинских произведениях дана **в искажении**, причиной чему служит якобы классовая ограниченность поэта.

Многие авторы издания «На посту» утверждали, что творчество Пушкина враждебно пролетарской литературе, поскольку в его произведениях находит отражение теория «искусства для искусства». Таким образом, для деятелей культуры, всерьез считавших сохранение культурной роли Пушкина делом жизни, изучение биографии поэта уже к тому времени окончательно утратило всякий оттенок хобби и любительства и приобрело характер, без преувеличения скажем, мессианства. Показательна в этом отношении деятельность В. Брюсова, потратившего массу энергии на развитие концепции революционного мировоззрения Пушкина, причём опорой для нахождения подобных идей, естественно, была биографическая канва⁴.

К этому вопросу столетней давности не стоило бы возвращаться сегодня, но современному исследователю уже стали очевидны плачевные обстоятельства – Пушкин удаляется от нас всё далее и далее, из бронзового памятника и «культурного героя» он превращается в малоизвестного (sic!) литератора прошлого, которого мимоходом изучают в школьной программе, а указанная нами выше проблема далека от окончательного решения.

Проблема автобиографичности пушкинского творчества, если осознать её во всей полноте, подразумевает использование неохватного контекста для своего решения – фактически требуется определить, существует ли обусловленность и взаимозависимость между поэтической деятельностью творческой личности – автора произведения, и жизнью того же автора в определенный отрезок времени во всей совокупности конкретных социально-бытовых и исторических характеристик рассматриваемого периода.

Необходимо в связи с этим обратить внимание читателя на два аспекта проблемы. Во-первых,

степень биографичности поэта интересовала читательские круги не только в период 1910–1920-х гг., но и значительно ранее, интерес этот носил, таким образом, перманентный характер для русской культуры. Во-вторых, степень разработанности проблемы и пути её решения в отечественном и зарубежном литературоведении различны, и этот факт заставляет обратить на себя внимание.

Уже в XIX в. существовала практика использования лирических текстов Пушкина для заполнения лакун в его биографии, причём она была основана на убежденности в некоей «честности» Пушкина, якобы поэт не мог и не умел выдумывать иные обстоятельства, кроме тех, которые сам пережил. Однако и одному из первых биографов поэта, П. В. Анненкову, было ясно, что применение биографической интерпретации для создания жизнеописания Пушкина нуждается в серьезном научно-теоретическом обосновании.

Ещё до «накала страстей», в конце XIX в., Д. Мережковский заявил, что Пушкин представляет собой удивительное гармоническое единство поэта и человека. Когда мы говорим о его поэзии, нужно иметь в виду, что она слита с реальной жизнью в одно целое. Чуть позднее В. Соловьёв поддержал Мережковского и открыл в русской философской критике традицию рассмотрения Пушкина как единого и неделимого «во всех ипостасях».

Эта точка зрения на творчество поэта приобрела последователей в зарубежном литературоведении, представленном в том числе и русской эмиграцией. Во многом способствовал распространению подобных взглядов В. Ф. Ходасевич, принципиально отказывавшийся видеть в пушкинском творчестве декларацию двойного бытия художника. В статьях конца 1920-х гг. Ходасевич утверждает, что жизнь поэта неразрывно связана с его творчеством.

В своём труде «Поэтическое хозяйство Пушкина» Ходасевич доказывал, что пушкинское произведение «Русалка» имеет под собой вполне реальное основание – в апреле–мае 1826 г. Пушкин выслал забеременевшую от него дворовую девушку из Михайловского в Москву Вяземскому, прося приютить её и позаботиться о ребенке. Это позволило исследователю заключить, что высланная девушка – прототип героини литературного произведения, и Ходасевич заключил из этого: «...“Русалка”, как и весь Пушкин, глубоко автобиографична...»⁵

В качестве подкрепляющего аргумента в пользу своего тезиса об исключительной пушкинской автобиографичности Ходасевич использует авторские самоповторы, найденные в большом количестве и связанные с определенными, легко устанавливаемыми эпизодами жизни поэта. Примечательно, что поскольку статья Ходасевича о «Русалке» вышла в 1924 г., то в тезисе о неразрывной связи между поэзией и реальностью можно усмотреть и выпад против основного по-



студента советского литературоведения о «двух» Пушкиных.

Десятилетием ранее та же позиция активно развивалась в отечественном литературоведении М. О. Гершензоном, который категорично отстаивал тезис об исключительной фактографической «честности» Пушкина. По мнению Гершензона, Пушкин якобы явил собой настолько гармоничное единство человека и творца, что «никогда не выдумывал фактов... напротив, в этом отношении он был правдив и даже точен до йоты»⁶. Исследователь полагает, что Пушкин не мог, например, писать о метели в солнечный день ранней осени, так как воображение поэта всегда носило очень конкретный характер.

Понятно, что поиск в творчестве примет реальной жизни, биографический подход в духе Гершензона и Ходасевича был встречен не только аплодисментами, но и критикой. В. Вересаев, называя свою книгу о поэте «В двух планах», хотел тем самым подчеркнуть наличие пропасти между Пушкиным-человеком и Пушкиным-поэтом.

Опровергая ряд принятых в литературоведении датировок, в том числе дату написания элегии на смерть Амалии Ризнич, Вересаев указывал: «Пушкин был, бесспорно, художественно честен, но отнюдь не в автобиографическом плане. Вера в автобиографическую точность его поэтических показаний представляет один из самых странных предрассудков нынешних исследователей»⁷.

Вересаев полагал, что многие авторы передают в творчестве основную массу событий своей жизни: к этому списку следует причислить древних поэтов Архилоха, Алкея, Сафо, в новое время представителем такого авторского типа стал Байрон, но Пушкин не должен рассматриваться в одном ряду с мастерами художественного слова, перечисленными выше. Он никогда, по мнению Вересаева, не выражал непосредственное чувство сразу же, только его испытал. В подавляющем большинстве произведений мы имеем дело с воспоминанием, но не с моментальным отображением чувства. Таковы «Погасло дневное светило», «Редеет облаков летучая гряда» и многие др.

Вересаев перечисляет факты намеренного искажения действительности Пушкиным, причём особенно ярко смотрится в его труде сопоставление поэтического описания поэтом фонтана Бахчисарайского дворца: «Фонтан любви, фонтан живой!» с «прозой жизни», как она отображается в одном из писем: «Вошел во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям падала вода. Я обошёл дворец с большой досадой на небрежение, в котором он истлевает»⁸. Вывод же из своих наблюдений Вересаев делает следующий: «Ни единого твердого биографического факта нельзя извлечь непосредственно из поэтических признаний Пушкина»⁹.

Нет ничего удивительного в том, что многие формалисты и учёные, условно говоря, «сочувствовавшие» формализму, требовавшие от ли-

тературоведения создания *теории*, а не истории литературы, откровенно высмеивали как саму постановку рассматриваемой проблемы, так и существующие варианты её решения. Одним из ярких сторонников «радикального антибиографизма» выступал Б. М. Эйхенбаум, неоднократно подчёркивавший в своих трудах, что факты биографии не могут верифицироваться ни по художественным произведениям, зачастую не имеющим к реальной жизни никакого отношения, ни даже по дневникам. «Исходя из убеждения в том, что словесное выражение не даёт действительной картины душевной жизни, мы должны как бы не верить ни одному слову дневника и не поддаваться соблазнам психологического толкования, на которое не имеем права»¹⁰.

Канонической является, по существу, вплоть до настоящего момента антибиографическая позиция Б. В. Томашевского, согласно которой биография в контексте литературной среды выполняет служебную роль, позволяет «маскировать» автора и нарратора в произведении: «Так – из реальных фактов (по тщательной их переборке), из некоторой биографической инсценировки, из муссированных биографических мотивов создаётся литературная биография-миф, не всегда сведенная, не всегда согласованная»¹¹.

Острая критика концепции Гершензона – Ходасевича звучала не только в отечественной, но и в зарубежной печати. Так, М. Л. Гофман называл тезис об автобиографичности Пушкина фантастическими домыслами¹².

В связи со всем вышесказанным актуальной задачей современного литературоведения нам кажется выяснение, какой была рецепция обозначенной проблемы конкретно в религиозно-философской критике – феномене, изученном и представленном в современном научном дискурсе явно недостаточно. Есть все основания полагать, что данный вопрос был актуален для философов, прибегавших к жанру литературно-критических эссе. Своё мнение по указанной проблеме оставили С. Н. Булгаков, К. И. Зайцев, В. В. Зеньковский, И. А. Ильин, С. Л. Франк и др.

Далее мы остановимся очень кратко на точке зрения С. Л. Франка, поскольку она, взятая сама по себе, отдельно, показательна для русской религиозно-философской критики в целом. С. Л. Франк, по сути, дал начало особому, «третьему» пути решения указанного вопроса.

Работы С. Л. Франка о Пушкине, опубликованные в течение шестнадцати лет (в период с 1933 по 1949 г.), имели своей целью «гуманитаризацию» литературоведения, возвращение ему былого духовного центра в противовес достижениям формального метода. Через все пять статей о Пушкине проходит мысль исследователя о недопонятом и недооцененном сокровище, которое таится в произведениях поэта. В юбилейный 1937 год С. Л. Франк, подводя некие итоги, упрекает пушкинистов в чрезмерном увлечении



частностями пушкинской жизни и творчества, тогда как упущено куда более важное. Он отмечает, что пора «перестать, наконец, смотреть на Пушкина, как на “чистого” поэта, чарующего нас сладкими звуками и прекрасными образами, но не говорящего нам ничего духовно особенно значительного и ценного, и научиться усматривать и в самой поэзии Пушкина, и за ее пределами (в прозаических работах и набросках <...>) таящееся в них огромное, оригинальное и неоцененное духовное содержание»¹³.

В 1933 г. Франк в своей статье «Религиозность Пушкина» утверждает, что поэт был «истинно русской “широкой натурой” в том смысле, что в нем уживались крайности; едва ли не до самого конца жизни он сочетал в себе буйность, разгул, неистовство с умудренностью и просветленностью»¹⁴. Таким образом, мысль автора вроде бы идёт в русле противопоставления «двух Пушкиных», так, как это сделано, например, у П. Б. Струве, полагавшего необходимым разделять у поэта дух и душу. Дух у Пушкина – ясный, светлый и гармонический, а душа – разгульная и праздная.

Но, принимая во внимание, что Пушкиных два: первый – великий творец, второй – человек, не лишённый недостатков, Франк часто использует в своей статье словоформу «автобиографический», и это наглядно демонстрирует его готовность усматривать прямую связь между жизнью и искусством. Более того, мыслитель считает возможным говорить о религиозном мировоззрении Пушкина как ключевой составляющей его творчества, а все проявления известного пушкинского «озорства», например, описанные в дневнике Вульфа, относятся исследователем к показному цинизму, маскирующему ранимость души поэта. «В самую буйную эпоху жизни Пушкина в Кишиневе возникает автобиографическое послание к Чаадаеву, свидетельствующее о почти монашеской отрешенности и тихой умудренности внутренней духовной жизни»¹⁵. Находим также и далее: «Несомненно автобиографическое значение имеет замечание Пушкина о “притворной личине порочности” у Байрона»¹⁶.

Франк ставит перед собой задачу показать наличие у Пушкина глубокого религиозного чувства, и, несомненно, в решении такой задачи он не может обойтись без использования в качестве аргумента пушкинских поэтических признаний. Таким образом, Франк приходит к заключению, что «мы имеем все основания при уяснении религиозности Пушкина принимать в расчет, как автобиографический материал, все серьезные произведения поэзии Пушкина». И далее: «Пушкин, как справедливо указал Гершензон, был существом необычайно правдивым, и в своем поэтическом творчестве он просто не мог ничего “выдумать”, чего он не знал по собственному духовному опыту; художественная способность “перевоплощения”, сочувственного изображе-

ния чужих духовных состояний основана у него именно на широте его собственного духовного опыта»¹⁷.

Но Франк не встаёт на одну сторону баррикад вместе с Ходасевичем и Гершензоном. Он готов искать у Пушкина воспроизведение биографических подробностей только в той степени, в какой они помогают построению *духовной* биографии поэта. То, что не имеет отношения к нравственно-религиозному, этическому поиску, является для мыслителя «внешним», по его собственному определению, наносным и непринципиальным.

Предыдущие разыскания в области биографии великого русского поэта неудовлетворительны для философа. Франк видит некоторое упрощение как в позиции сторонников «целостной личности», так и у поборников теории «раздвоенного» Пушкина. Главный недостаток этих концепций в том, что они не дают многому объяснения. Будучи недостаточными по своей сути, обе концепции не проясняют ни политических взглядов Пушкина, ни тонкостей его мировоззрения. Поэтому Франк находит необходимым для себя подчеркнуть особую значимость «третьего» пути, при котором мы иначе решим вопрос значимости биографических подробностей и начнём более глубоко и пристально вглядываться в творчество поэта.

Прежде всего, Франк считает постановку проблемы неверной. Он предлагает сместить акцент с «внешней» канвы событий в жизни автора на опыт духовной трансформации поэта или писателя. Таким образом, мыслитель выступает против радикального «антибиографизма». По его мнению, именно дневники и письма способны дать наиболее полную информацию об авторе. Франк пытается понять духовный опыт поэта в единстве эмпирических фактов и художественного творчества. «Поэзия Пушкина, конечно, не есть безукоризненно точный и достаточный источник для внешней биографии поэта, которою доселе более всего интересовались пушкиноведы; в противном случае пришлось бы отрицать не более и не менее, как наличие поэтического творчества у Пушкина. Но она вместе с тем есть вполне автентичное (сохранена орфография автора. – А. Х.) свидетельство содержания его духовной жизни...» – замечает мыслитель¹⁸.

Обозначая две тенденции, существующие в пушкинистике, Франк полагает: «Оба мнения, повторяю, представляются явно несостоятельными: однако, первое из них, при всех его очевидных преувеличениях и крайностях, все же несомненно ближе к истине, чем последнее – ближе к целостному восприятию духовной личности Пушкина»¹⁹.

Таким образом, по Франку, основополагающим мотивом творчества является всегда не конкретный денотат, не конкретное впечатление, но опыт религиозного преобразования личности. «При всем различии между эмпирической жизнью поэта и его поэтическим творчеством, духовная



личность его остается все же единой <...> Можно смело утверждать, что все основные мотивы его (Пушкина. – А. Х.) лирики выражают то, что было “всерьез”, глубоко и жизненно прочувствовано и продумано для себя самого Пушкиным, и что большинство мотивов и идей его поэм, драм и повестей стоит в непосредственной связи с личным духовным миром поэта»²⁰.

Понятно, что позиция Франка по вопросу пушкинской автобиографичности предсказуема. Известно, что вопросы религии занимают мыслителя чуть ли в течение всей его жизни. Еще в первых трудах философского характера, в том числе в широко известной работе «Ф. Ницше и этика любви к дальнему» философ указывает на близорукость установок русской интеллигенции, которая предпочла бунтарство Шиллера религиозно-уравновешенному умунастроению Гёте, борьбу за права «ближнего» познанию «дальнего». По Франку, интеллигенция пренебрегает религией, и именно в этом источник её бед, шаткости и непрочности культурных устремлений этого слоя русского общества.

Интересно в связи со всем вышесказанным то, что, руководствуясь одними и теми же фактами, одними и теми же источниками, Франк и, например, Вересаев находят в одних и тех же строках Пушкина совершенно разное. Вересаев с горечью замечает, что Пушкин ел скромную еду во время поста, Франк же удивляется тому, как читатель не заметил, что восприятие Пушкиным христианства далеко от обыденно-формального; Вересаев спешит заверить читателя, что в пушкинской поэзии нет ни одного реального указания на стремление поэта к сионским высотам, Франк видит в любой циничной шутке Пушкина скрытую религиозность.

На основании материала, изложенного выше, правомерно заключить, что биография создания произведения активно используется Франком при анализе художественного текста.

УДК821.161.109-32+929Гиппиус

МИР ЗВУКОВ В НОВЕЛЛАХ «МИСС МАЙ», «ЯБЛОНИ ЦВЕТУТ» (к вопросу о поэтике малой прозы З. Гиппиус)

Ю. И. Курило

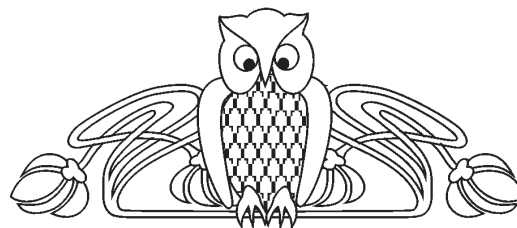
Саратовский государственный университет
E-mail: kurilo-yuliya@yandex.ru

В статье исследуются звуковой фон и его смысловая функция в образной структуре малой прозы З. Н. Гиппиус (на материале ранних новелл).

Ключевые слова: З. Гиппиус, звук, молчание, голос, природа, герои.

Примечания

- 1 См.: *Левкович Я.* Биография // А. С. Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М., 1966. С. 276.
- 2 *Щёголев П.* Дуэль и смерть Пушкина. СПб., 1916. С. 7.
- 3 См.: *Лелевич Г.* Поэзия революционных разночинцев. 60–80-е годы XIX века. Л., 1931.
- 4 См. подробнее: *Сурат И.* Личный опыт в лирике Пушкина и проблема построения биографии поэта : дис. в виде доклада ... д-ра филол. наук. М., 2001 ; *Ясакова Е.* А. С. Пушкин в литературно-общественной ситуации 1920-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2001 ; *Черниговский Д.* Проблема создания биографии Пушкина. М., 2002.
- 5 *Ходасевич В.* Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924. С. 119.
- 6 *Гершензон М.* Избранное. Мудрость Пушкина. М., 2007. С. 91.
- 7 *Вересаев В.* В двух планах. М., 1929. С. 12.
- 8 Там же. С. 48.
- 9 Там же. С. 37.
- 10 *Эйхенбаум Б.* О литературе : работы разных лет. М., 1987. С. 36.
- 11 *Томашевский Б.* Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С. 47.
- 12 См.: *Гофман М.* Утаённая любовь Пушкина // *Руль.* 1928. № 2290. 10 июня.
- 13 *Франк С.* Пушкин как политический мыслитель. Белград, 1937. С. 12.
- 14 Цит. по: *Франк С.* Религиозность Пушкина // *Пушкин в русской философской критике.* М., 1990. С. 382.
- 15 Там же.
- 16 Там же.
- 17 Там же. С. 383.
- 18 Там же.
- 19 *Франк С.* О задачах познания Пушкина // *Пушкин в русской философской критике.* С. 433.
- 20 Там же.



The World of Sounds in the Novellas «Miss May», «The Apple Trees Blossom» (to the Question of the Small Prose Poetics of Z. Gippius)

Yu. I. Kurilo

In the article the sound background and its sense function is analyzed in the image structure of Z. Gippius small prose (based on the material of the early novellas).

Key words: Z. Gippius, sound, silence, voice, nature, characters.



З. Н. Гиппиус, яркий представитель «нового течения» русской литературы Серебряного века, была убеждена, что «передать душевное движение чем бы то ни было, словами, звуками, образами – можно только тому, в чьей душе есть хоть малейший зародыш такого же, точно такого же движения»¹. Поэтика её произведений отличается богатством оттенков цвета, запаха, тонких душевных переживаний. Достаточно ярко представлены звуковые образы, звукопись.

Звукопись как стиливая проблема привлекала внимание исследователей. В свое время Д. С. Мережковский отметил в лирике Н. А. Некрасова «слуховое» по преимуществу восприятие поэтом явлений бытия: «Для Некрасова, как для художника, мир более звучен, чем живописен и образен»²; Андрей Белый размышлял над ролью звука в произведениях А. Блока³; звуковые образы в циклах А. Блока рассматривала З. Г. Минц⁴. Н. В. Мокина в своей статье «Звуковые образы-символы в лирике Некрасова» точно определяет роль «звука» в поэзии писателя: он «наполнен смыслом», «оказывается ключом» и «имплицитно содержит оценку описываемого мира»⁵. М. Ю. Фирш в исследовании «Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И. А. Бунина “Темные аллеи”» выделяет наиболее важные в цикле «“сенсорные коды”» следующих знаков: монотонных и резких звуков, а также контраста тишины и звука»⁶. Звуковой стихии «Белой стаи» А. Ахматовой посвящает свою статью С. В. Овсянникова⁷.

Одну из центральных функций в системе звуковых образов малой прозы Гиппиус отводит звуку человеческого голоса, его оттенкам: шепоту, стону, крику, пению, плачу, болтовне, лепету, смеху, бреду. Не случайно об особенностях голоса самой Гиппиус в одном из писем (1898 г.) к Эдгару Мешингу Л. Я. Гуревич написала: «...голос у нее настолько особенный, что звучит у меня в ушах, как будто его слышу. Он высокий, несколько капризный, нервный, иногда несколько крикливый. Странно, что она совершенно не любит музыки <...>»⁸. Характерно, что внутренний мир главной героини новеллы «Мисс Май» (1893), ее невинность, чистоту, искренность помогает почувствовать и понять описание голоса в восприятии Андрея, который «заметил едва уловимую мягкость в произношении. Так говорят дети, едва переставшие картавить <...> Голос у нее был негромкий, но и не глухой. Среди звуков природы он, вероятно, не нарушал бы гармонии, потому что в нем не было резкости, свойственной человеческому голосу»⁹. Сравнение с детьми не случайно: ведь дети – существа, не испытывавшие на себе влияние пороков окружающего общества. Именно чистоту ребенка и связь с миром природы автор подчеркивает в образе мисс Май, что характеризует ее как натуру глубокую, духовно тонкую, сдержанную.

Звуковой мотив Гиппиус использует для характеристики двух соперниц, сельских певуний,

между которыми мечется слуга Андрея Тихон. В описании их голосов отчетливо просматривается отношение героя и автора к поселянкам: «У Василисы голос был высокий, звонкий и легкий, с красивыми переливами <...>», Пелагея «<...> пела низким контральто. Ничего не могло быть приятнее этого густого и мягкого голоса, полного, слишком широкого, точно весенняя река» (490). Красота переливов и легкость высокого голоса одной меркнет в сравнении с «густым и мягким», подобным широкой весенней реке, голосом другой. В описании голоса Пелагеи, к которой сердцем тянется Тихон, автор акцентирует глубину, полноту жизни, неразрывную связь с землей, природой. Девушка олицетворяет весеннюю реку, которая становится символом возрождения.

Мир природы сопровождает героев Гиппиус, отражая, словно в зеркале, происходящие события. В оксюморонной паре – звук и тишина – автор передает тревогу, дисгармонию, которую вносят Катя и ее подруги своим появлением в саду: «В траве кузнечики стонали пронзительно, хотя шепотом. Какая-то птица закричала, пролетая через пруд. Соловей начал неумелые трели, но сам удивился и замолк» (491). Звуковая какофония (стон, шепот, крик, трели соловья) предваряет вторжение толпы девушек, которые нарушают гармонию интимного мира мечтательного героя своими «веселыми и молодыми голосами».

Главный герой Андрей Шарвенко представлен в новелле как человек, имеющий «необычный, тонкий до болезненности слух». Появлению Май Эвер предшествуют слуховые ощущения Андрея: «Шаги были совершенно незнакомые, легкие и тихие до неслышности, даже не шаги и не шорох, а так, движение воздуха, точно что-то скользнуло мимо, провеяло – и замолкло» (494). Невесомость, легкость походки девушки передаются автором с помощью звуков «ш» и «х», которые приобретают здесь значение неуловимости, «движения воздуха» – все это призвано подчеркнуть её особенность, состояние героя, их духовное родство.

При описании главных героинь новелл «Мисс Май» и «Яблони цветут» Гиппиус активно использует глаголы «слышать», «шуметь», «затихать», существительные «шум», «шорох» и другие, что становится составляющей их образов: нарушение покоя, дисгармония – таков результат описания платья матери Владимира, которое «шумело» (263). Изображение «красивой руки» матери «с бесчисленными звенящими браслетами» (264) – намек на явное вторжение в мир тишины, что говорит о нарушении чувства меры. В то время как появление мисс Май («Мисс Май») и Марты («Яблони цветут») сопровождается повторяющимся почти в каждом слове звуком «ш», возникновение которого происходит во многом благодаря движению воздуха, его характеристика переносится на героиню, что свидетельствует о ее единстве с миром природы. Звуковой рисунок появления Марты – намек на гармоничное начало



героини, её органичную связь с природой: «Вдруг позади меня кто-то прошел, тихо так, что я едва услышал. Я обернулся: шаги слышались за изгородью, в чужом саду. Это были даже не шаги, а какой-то связный шорох, точно что-то проволочилось по земле – и затихло» (268).

О роли звуков в раскрытии психологии человеческих отношений Гиппиус размышляла в своей статье «Критика любви» (1900): «...у каждого есть непобедимое стремление “выявить” свою душу, сделать ее доступной для другого, воплотить в слова, образы, звуки, действия, превратить в явление, отдать в мир»¹⁰. Чувства и эмоции пытается отразить в мире звуков герой новеллы «Яблони цветут» пианист Владимир, который живет среди рапсодий, фуг и сонат. Звук обнаруживает метафизические смыслы, ощущающиеся на интуитивном уровне души, чувственной памятью, самим существом человека. Но мир музыки оказывается искусственным, далеким для лирического героя. Гармонию создает определенное нравственное состояние юноши, погруженного в тишину: «...я люблю тихое умиление, воспоминания, когда так болит сердце, и в душе глубокая тишина» (262). Тишина выступает антитезой этому искусственному миру звуков, миру инструментальной музыки. Герой Гиппиус ощущает дисгармонию в самом себе. Стремление передать звуки природы для Владимира оказывается невозможным: «Когда же я смогу сыграть то, что слышу часто – но что ускользает от меня? Если сумею, если найду – то все сразу изменится, и я буду одно чувствовать с теми, кто слушает» (266).

По мысли писательницы, именно мир природы музыкален и гармоничен сам по себе, куда сложнее перенести это чувство в искусственный музыкальный мир, где герой не находит себя, утрачивая возможность выражения своих эмоций: «Свои фуги я забросил; опять я слышал в душе что-то такое, что светлее всяких фуг, опять я искал – и не мог найти. Оно было тут, близко, в весеннем шуме, в весеннем запахе» (267). Природное начало в юной девушке, встреча с ней обостряют прежнее неприятие музыки Владимиром: «Я пробовал играть, но звук рояля мне показался противным, резким и слишком определенным» (269–270). Гармоничны звуки природы: нужно слушать их, а музыка, созданная людьми, несовершенна. Песня, напетая Мартой, напоминает герою «весенний шум и желтые лучи вечерней зари» (272).

Трепетное отношение к слову проявляется в затянувшихся паузах во время беседы Андрея и мисс Май. Важную смысловую роль выполняют ситуации молчания: Андрей рядом с девушкой «молчал почти до невежества» (502), «Мисс Май смотрела на него молча» (508), «Он хотел еще что-то сказать – но не смог...» (508). Тютчев в свое время «понял *необходимость* того *великого молчания*, из глубины которого, как из очарованной пещеры, озаренной внутренним светом, выходят преображенные прекрасные призраки»¹¹. По

мнению М. Ю. Фирш, «резкие звуки, связанные с ключевыми моментами сюжета, призваны членить линейное время на отрезки. Предвосхищающие, предугадывающие события, эти звуки развивают тему судьбы, рока, наполняют пространство рассказов о любви чувством необъяснимого, странного (и – страшного)»¹².

Молчание героев накануне расставания и появление грозы точно отражают суть религиозно-нравственного конфликта: нужно расстаться на пике счастья, близость и «брак убивают любовь»¹³ – это убеждение Гиппиус передано заглавной героине. Объяснение мисс Май с Андреем сопровождается грозой¹⁴ и смятением в природе, будто все вокруг сосредоточилось на ожидании чего-то судьбоносного, трагического, непоправимого¹⁵: «Кругом стоял шум, шорох, шелест и шепот летней ночи, темной, с черно-синим небом <...> пруд, застывший, неподвижный, как бездонная яма...» (510), «березы шумели», «сумрачные и недоверчивые дубы... не отзывались на голос весны» (497), «В саду зашумела сухая гроза» (518).

Молчание в новелле «Яблони цветут» отражает иную ситуацию – отчуждение между сыном и матерью: она «села в большое кресло и молчала. Я тоже молчал и страдал невыразимо...» (273). Власть матери над сыном очевидна, она заставляет молодого мужчину испытывать неловкое чувство вины: «Я стал говорить, запинаясь, путаясь, сам себя не понимая. Говорил о саде, о весне, о яблонях, о Марте, и что Марта для меня – оживший сад, то же, что небо и ветер...» (274). Молчание становится здесь символом непонимания, ревности матери, которые приносят боль сыну и создают напряжение в их отношениях. А возникший поток слов-звуков Владимира характеризует его как слабого и беспомощного человека. Непонимание сменяется страхом потерять доверие близкого человека, заставляет молодого человека солгать матери.

Смятение в душе Владимира во время ожидания девушки в саду передано автором очень тонко: ее еще нет, но «точно все, до тех пор безмолвное и неподвижное, зашептало и зашевелилось» (276). Их расставание и объяснение отражают концепцию жизни автора, которая выражена в словах Марты: тишина, по ее мнению, – символ гармонии и единения с собой: «Мы не должны волноваться. Мы должны так тихо, совсем тихо ждать. Без тишины в душе нельзя быть близкими ей. Я понял, что она хотела сказать – “природе”» (276–277). Неспособность Владимира отразить в музыке свои ощущения становится для него трагедией: «Порой я вспоминаю ту ночь, когда распускались яблони. Сажусь за рояль и играю маленькую песенку: “Ни слова, о, друг мой...”» (279). Несостоятельность главного героя в музыкальном мире обусловлена его неудачей в сердечных делах. Так Гиппиус продолжает линию изображения несостоятельных и безвольных мужчин.



Мир звуков, тишина, молчание, как убеждаемся, у З. Н. Гиппиус отчетливо характеризуют героев рассказов, отражают бессознательные, едва уловимые порывы души и чувств. В сложной художественной структуре произведений Гиппиус звук выполняет функцию тончайшего инструмента отражения психологии, внутреннего мира героев, природы их несоответствия, драму их несложившихся судеб.

Примечания

- ¹ Гиппиус З. Нужны ли стихи? // Гиппиус З. Собр. соч. : в 10 т. М., 2003. Т. 7. С. 69.
- ² Мережковский Д. Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев // Мережковский Д. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 429.
- ³ «Уровень фонетической значимости текста, согласно стиховедческой концепции Белого, складывается из аллитерации и ассонанса. Таким образом, каждый отдельно взятый звук в тексте несет в себе семантическую нагрузку данного текста. Слово есть наклонность к метафорическому мышлению, слово равно метафоре, метафора есть зерно мифа, а следовательно, и звук как таковой есть мельчайшая единица мифа. Поэтому и последовательность рождения фонем в “Глоссолалии” связана с мифологической персонификацией каждого дня творения» (цит. по: Глухова Е. Андрей Белый. Об аллитерациях в поэзии Блока. URL: <http://www.kogni.ru/> (дата обращения: 30.03.2011). См. также: Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма : в 2 т. М., 1994. Т. 1).
- ⁴ Минц З. Блок и русский символизм: Избранные труды : в 3 кн. СПб., 1999. Кн. 1. С. 7–10.
- ⁵ Мокшина Н. Звуковые образы-символы в лирике Некрасова // Проблемы филологического образования. Саратов, 2009. Вып. 2. С. 180.
- ⁶ Характерно, что «резкие звуки и у И. А. Бунина являются знаками смерти (*глухой стук в барабан* в “Кавказе”), любовной страсти (*гром* в “Степе”, “Музе”), внезапной разлуки (*крик петуха* в “Степе”, *лай собак* в “Тане”), опасности (*дьявольский крик козла* в “Ночлеге”). Резкие звуки передают дисгармоничность, противоречивость пространства в рассказах <...> То, как герои “слышат” окружающий мир, является важной характеристикой их внутреннего мира и эмоционального состояния. Значимым звуковым образом является *тишина*, которая в одних рассказах выступает как знак преодоления времени и пространства, а в других – воплощает забвение, безжизненность, пустоту. В изображении героинь тишина соответствует молчаливости, развивающей мотив непознаваемости женской души <...> Большинство рассказов “Темных аллей” строится на контрасте тишины и звука, отражая двойственность мироощущения бунинского человека. Звук, таким образом, в творчестве писателя обнаруживает метафизические смыслы, ощущающиеся на интуитивном уровне душой, чувственной памятью, самим существом человека» (Фирси М. Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И. А. Бунина «Темные аллеи» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2009. С. 6).
- ⁷ Овсянникова С. Звуковая стихия «Белой стаи» Анны Ахматовой // Словесное искусство Серебряного века и русского зарубежья в контексте эпохи : сб. науч. тр. по материалам Междунар. науч. конф. : в 2 ч. М., 2010. Ч. 1.
- ⁸ Русские Modernen – Зинаида Гиппиус и Николай Минский (Из писем Любови Гуревич к Эдгару Мешингу) / вступ. ст. и комм. М. М. Павловой и Стенли Рабиновича (США) ; подготовка текста М. М. Павловой и К. В. Яковлевой // Русская литература. 2010. № 2. С. 110–113.
- ⁹ Гиппиус З. Мисс Май // Гиппиус З. Собр. соч. : в 10 т. М., 2001. Т. 1. С. 497. Далее ссылки даются на это издание с указанием страницы в скобках.
- ¹⁰ «Люди подвигаются вперед разбросанной, беспорядочной кучей, хотя и по одной дороге – но не вместе. Все кричат что-то друг другу – и никто никого не слышит. До каждого доносится лишь гул чьих-то голосов, ему бы подойти ближе и прислушаться – но некогда подходить, у него свое отчаяние, он сам оскорблен, что его не слышат» (Гиппиус З. Критика любви? // Гиппиус З. Собр. соч. : в 10 т. М., 2003. Т. 7. С. 26).
- ¹¹ См. об этом: Метц Э. Тишина и молчание в раннем творчестве К. Д. Бальмонта. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/ls04_metz1.htm (дата обращения: 30.03.2011).
- ¹² Фирси М. Указ. соч. С. 8.
- ¹³ Гиппиус З. Хлеб духа // Маковский С. На Парнасе Серебряного века. М., 2000. С. 255.
- ¹⁴ Гроза – сакральный символ Божественного гнева, неотвратимой кары (см.: Энциклопедия суеверий. М., 1997). В религиях многих народов гроза означала Божье могущество. Удар молнии, раскаты грома – символы, несущие и разрушительное, и созидательное начало, – ассоциировались с оплодотворяющей силой, а также с возмездием и правосудием. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_1_23 (дата обращения: 30.03.2011).
- ¹⁵ Фирси М. Указ. соч. С. 10.

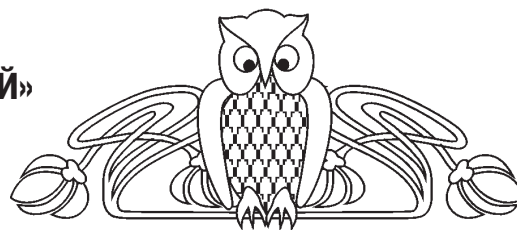


УДК 821.161.109-31+929[Лермонтов+Ропшин]

ЛЕРМОНТОВСКИЕ ШТУДИИ В. РОПШИНА (Б. САВИНКОВА): ПОВЕСТЬ «КОНЬ БЛЕДНЫЙ»

Н. В. Новикова

Саратовский государственный университет
E-mail: novikovanv@mail.ru



В статье осуществляется попытка аналитического обоснования элементов литературной прототипичности заглавных фигур лермонтовских повести «Княгиня Лиговская» и романа «Герой нашего времени» по отношению к главному герою повести В. Ропшина «Конь бледный». Индивидуализм Жоржа, руководителя террористической группы, человека 1900-х годов, уходит своими корнями в романтический индивидуализм лермонтовского одноимённого героя и его продолжателя – «героя времени». Рецепция выявляется на уровне содержательной сути характеров и способов психологического их раскрытия.

Ключевые слова: Ю. Лермонтов, «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени», В. Ропшин, «Конь бледный», романтизм, рецепция, герой-индивидуалист, портрет, любовь, способы самораскрытия, журнал, дневник, природа.

Studies of Lermontov by V. Ropshin (B. Savinkov): Novel «The Pale Horse»

N. V. Novikova

In the present article it is attempted to substantiate analytically the elements of literary prototypical features of the title characters of M. Yu. Lermontov's novel «Princess Ligovskaya» and the novel «A Hero of Our Time» as related to the main character of the novel by V. Ropshin «The Pale Horse». George's individualism, the representative of the 1900s and the head of the terrorist group, goes back to the romantic individualism of Lermontov's namesake hero and his follower – a «hero of the time». The reception is revealed on the level of the characters' content nature and the ways of their psychological development.

Key words: Yu. Lermontov, «Princess Ligovskaya», «A Hero of Our Time», V. Ropshin, «The Pale Horse», romanticism, reception, hero-individualist, portrait, love, ways of self-disclosure, journal, diary, nature.

Повесть «Конь бледный» (1909) – литературный дебют человека, занимавшего в иерархии эсеров-боевиков одну из самых высоких ступеней. Материал, хорошо знакомый автору и не оставивший его в покое, облечён в форму дневника, который ведёт руководитель террористической группы Жорж. Подневные записи отражают его внутреннее состояние, переживаемое в ходе подготовки покушения на губернатора города N, в моменты неудавшихся попыток нападения на него и после того как жестокий план осуществился.

Главный герой повести В. Ропшина, поглощённый смертоносной целью, является, безусловно, ключевой фигурой для понимания художественной трактовки проблемы революционного насилия, по определению автора – «исключительно <...> моральной проблемы»¹. С

одной стороны, Жорж в конечном счёте наделяется сомнением в правомерности кровопролития и надеждой на то, что мир спасётся любовью. Не случайно же писателя обвиняли в пропаганде ренегатства, в «пасквиле на боевые силы»². Самочувствие человека, оказавшегося на пике внутреннего кризиса, открывает для него из века в век переходящую насущность нравственной свободы. С другой стороны, вне всякого сомнения, он уже не в силах её обрести. Драматизм ситуации усиливается тем, что на протяжении длительного времени дефицит человеческого в убеждённом боевике создавался каноническими образцами индивидуалистического мировосприятия и мироотношения. Читатель застаёт главного героя «Коня бледного» законченным индивидуалистом, при том что он действует отнюдь не в одиночку и не лишён тяги к добру. В повести В. Ропшина на примере трагической судьбы руководителя боевой группы индивидуализм предстаёт как личностно несостоятельное явление, имеющее неохватный общественно-исторический резонанс³.

Уяснению индивидуалистической основы характера Жоржа может способствовать литературно-художественная ретроспекция, которая задана в повествовании образом Раскольникова. Сделав Ф. Достоевского властителем дум не одного поколения, его герои вошли в духовный мир и автора «Коня бледного». Комплекс проблем, связанных в читательском сознании с персонажами Достоевского, не только не исчез из русской жизни по окончании «железного» века, но заявил о себе, что называется, от истории, и решать его приходилось сообразно новым обстоятельствам.

Актуальный для В. Ропшина вопрос об индивидуализме уводил начинающего писателя через голову Достоевского к прозе его великого предшественника – Лермонтова. Печоринство Жоржа было замечено ещё А. Амфитеатровым⁴. Точкой соприкосновения героев В. Ропшина и Лермонтова становится в первую очередь наиболее подходящий их натурам способ самораскрытия. Дневник Жоржа, как в своё время журнал Печорина, где тот давал волю сильным, «бешеным» страстям, тонким, артистическим эмоциям, играет главенствующую роль в создании его психологически достоверного портрета. Потребность в записях исповедального свойства – верная примета одиночества героев, действительного отсутствия равного по душе собеседника, признак высоко-



мерно пренебрежения к людям и в то же время опасения остаться непонятыми. При мысли о смерти Печорин восклицает: «И не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно!»⁵ Обратная сторона характера Жоржа, вдохновителя террора, ведущего дневник в обстановке смертельной опасности, неведома его внешнему окружению. Именно «записки», воссоздавая жизнь героев, скрытую от посторонних глаз, сообщают характерам полноту. Не будь их, Печорин и Жорж остались бы не узнаваемыми по-настоящему.

Как известно, «странствующий офицер» доверяет журналу «сердечные тайны», «историю души <...> без тщеславного желания возбудить участие или удивление» (53–54). Лейтмотив самопостыжения Печорина – в словах, сказанных перед поединком: «Из жизненной бури я вынес только несколько идей – и ни одного чувства. Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю и разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живёт в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его» (129). Герой сосредоточен на внутренних противоречиях. Беспощадна правда его «истории», рассказанной Мери: «Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я её отрезал и бросил, – тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил» (162). Во внутреннем противоборстве «ума» и «сердца» попеременно одерживает верх то одно, то другое. Накануне дуэли Печорин подводит итог своей жизни: «Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле... Одни скажут: он был добрый мальчик, другие – мерзавец. И то и другое будет ложно» (126).

Что же не ложно в Печорине? Он пытается найти ответ на этот вопрос опять-таки на пороге рискованного дела, оглядываясь на «прошедшее»: «...для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения, я увлёкся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел твёрд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, – лучший цвет жизни. И с той поры сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудье казни, я упал на голову обречённых жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья...» (126).

Анализ пройденного пути, подобный этому, в дневнике Жоржа отсутствует. Его прошлое поддаётся реконструкции только опосредованно. Он нацеленно живёт одним днём, намеренно вычеркивает из памяти всё, что может помешать «делу». Но с печоринскими размышлениями о смысле жизни, «назначении», исключительных задатках, которым не нашлось благого примене-

ния, об увлечённости ложными «приманками», на которые оказались растрачены «силы необъятные», особенно – ощущение себя «орудьем казни», удивительным образом созвучно то, что за невысказанным напрямую можно предполагать как доминанту характера, выношенного автором. Тот ориентирует читателя на узнаваемо «печоринское», преломляя классический образ, придавая ему современное звучание. В. Ропшиным, художником «бурь и битв»⁶ начала двадцатого столетия, органично усвоена романтическая стихия лермонтовского «героя времени».

Человеку такой породы, как герой В. Ропшина, пожалуй, не дано испытать всепоглощающую любовь к женщине. Этому препятствует память о себе, о «деле» и жизнь скитальца. «Функции» героинь в раскрытии образа Жоржа подобны тем, что у Бэлы и княжны Мери в раскрытии образа Печорина: интимные отношения оказываются зеркалом, в котором неподкупно отражается сердцевина мужского характера. С одной стороны – Эрна, которая когда-то «отдалась» Жоржу, «как королева <...> а теперь, как нищенка, просит любви»⁷, оставаясь верной соратницей. В начале повести именно наедине с ней Жорж делится сокровенным, которое тщательно спрятано от посторонних глаз. Участь её – страдать. Однако известие о гибели этой женщины не оставит Жоржа бесстрастным. Через несколько дней и он скажет прощальные слова всему живому. С другой стороны – Елена, живущая вне мира его смертоносных забот, ставшая для него олицетворением радости жизни. Любовь Жоржа к Елене превратилась в своеобразный поединок натур, живущих по принципу «я так хочу». Это и определяет притяжения-отталкивания героя в любовной сфере. Чисто сексуальный момент отношений Жоржа с Еленой бездуховен. Вопиющим проявлением единоличной воли Жоржа становится убийство Елениного мужа. Убийство «для себя» подписывает ему окончательный приговор. Герой переживает кризис («Не хочу убивать» (212)), который молниеносно разрастается до осознания того, что «не хочу больше жить» (213).

Присутствие Эрны и Елены в сюжете предоставляет редкостную возможность психологического раскрытия главного героя. Вслед за Печориным ропшинский Жорж мог бы сказать, что «никогда не делался рабом любимой женщины; напротив, <...> всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть» (84). Однако Жорж вряд ли сумел бы постичь то, что постиг Печорин: «Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя, для собственного удовольствия, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страданья» (126). В жизни лермонтовского индивидуалиста было глубокое чувство к Вере, была искренняя боль расставания с ней и «горькие <...> слёзы и рыдания», от которых, по признанию героя, «вся моя твёрдость, всё моё



хладнокровие – исчезли, как дым». Ему «приятно» оттого, что он может «плакать», ему не чуждо «страдание» (139). Ропшинского боевика в «безумном» (138) состоянии любовной горячки представить трудно, он экспрессивен в другом: его лихорадит опасность, «гнев душит» (170). Но и ему ведом сердечный отклик и присуща безотчётная устремлённость к подлинному, одухотворённому.

Особой сферой духа для героев обоих писателей является природа. Возьмём, к примеру, живописнейший вид «с самого высокого места» Пятигорска, из квартиры Печорина: «Нынче в пять часов утра, когда я открыл окно, моя комната наполнилась запахом цветов, растущих в скромном палисаднике. Ветки цветущих черешен смотрят мне в окна, и ветер иногда усыпает мой письменный стол их белыми лепестками. Вид с трёх сторон у меня чудесный. На запад пятиглавый Бешту синее, <...> на восток смотреть веселее: <...> амфитеатром громоздятся горы всё синее и туманнее, а на краю горизонта тянется серебряная цепь снеговых вершин <...> Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребёнка; солнце ярко, небо синё – чего бы, кажется, больше? Зачем тут страсти, желания, сожаления?..» (66). Всё в этой картине изобличает в герое Лермонтова художника, который проникается духом гармоничной целостности всеприродного мира, вдохновляется этой первозданной красотой, рядом с которой жизнь человеческая кажется ещё более мелкой, пустой и дисгармоничной. Но «больше, чем когда-нибудь прежде» Печорин «любил природу» перед дуэлью. Обострённо воспринимает он приметы трепетной жизни природы: «Я не помню утра более глубокого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зелёных вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи навело на все чувства какое-то сладкое томление; <...> Как любопытно всматривался я в каждую росинку, трепещущую на широком листке виноградною и отражавшую миллионы радужных лучей! как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль!» (128). Впечатляет не только то, как утончённо ощущает герой земную красоту, с которой пришлось бы расстаться, но и то, что кроме неё к брэнной жизни его ничто не привязывает, кроме неё ему нечем дорожить.

Не отсюда ли – из ожидания внезапной смерти – жоржевская россыпь описаний того, что происходит в божьем мире? Не отсюда ли его поэтическое вдохновение, идиллические образы земного рая у подножия гор, высокое небо, обилие солнца, белый снег и белые цветы? Вне всякого сомнения, Жорж – прирождённый поэт. В основании его характера – чувство прекрасного, равновеликое, пожалуй, бесчеловечно-безобразному. Мартовским днём Жорж любит «на белую площадь», на «нетронутый снег» и предлагает Эрне посмотреть в окно гостиничного номера. Женщина боится признаться в том, что её не тро-

гает эта безыскусная красота. Жорж продолжает: «Я вчера был за городом. Там снег ещё чище. Он розовый. И синие тени берёз», – и вновь Эрн не откликается. Ей не доводилось испытывать первозданной радости от того, что «ранней весной, когда на полях уже зеленеет трава и в лесу зацветает подснежник, по оврагам лежит ещё снег» (131). Жорж не оставляет попыток разбудить воображение Эрны: «И странно: белый снег и белый цветок. Ты не видала? Нет? Ты не поняла? Нет?» (131). Любящей женщине, как ни странно, не дано ощутить красоту, разлитую в природе, которая без труда открывается вдохновителю террористов. В отличие от него никаких струн в её душе не задевает белизна «нетронутого снега», ей не знаком трепет при виде подснежника. Эрн глуха к «очарованиям земли», это станет одной из преград между ней и возлюбленным, их души не зазвучат в унисон. В противоположность ей – Елена. Та, к которой устремлено сердце Жоржа, впервые предстала перед ним как раз слиянно с природой, которой он любовался: «в зелёной сетке ветвей», сквозь брызги ручья, сверкавшие на солнце. «Она не замечала меня, – записывает Жорж год спустя, воскрешая в памяти счастливые мгновенья. – Но я уже знал: она слышит то, что я слышу» (134). Жорж с самого начала наделяет Елену властью, какую имеет над ним земная красота: «...в ней радость и <...> она – яркий свет» (155).

С первой и до последней страницы дневника террориста природа является важнейшим источником его впечатлений и переживаний, чувство природы – единственной реальной составляющей его потаённой нравственной сути. Частота появления пейзажных зарисовок даёт почувствовать естественность прикосновения Жоржа к живому и прекрасному. В постижении потенциальных возможностей человека, чья линия жизни смертоносна, образ природы имеет исключительную ценность. Внутренняя потребность Жоржа отобразить в дневнике состояние природы предстаёт мощным противовесом силам разрушения, прежде всего в самой его натуре, и проявляется на уровне сюжетосложения. Она, высвечивая человеческое в человеке, даёт почувствовать бесконечный трагизм личности и её судьбы, обусловленный выбранным поприщем. Даже в день убийства губернатора, неся в руках тяжёлую коробку с бомбой, Жорж успевает заметить: «В тёплом воздухе осень, кое-где на берёзах уже жёлтые листья. По небу ползут тяжёлые облака. Каплет редкими каплями дождь» (189).

Осенний пейзаж будет созерцать герой и перед уходом из жизни. Порывая с суетой и ложью мира, пристанищем своей души Жорж находит именно природу. По-настоящему одухотворённая и свободная, она контрастирует с бездуховностью и губительной неустроенностью человеческого общежития. Проникновенные лирические интонации заключительного монолога – своеобразного признания в любви, обретают философское



звучание: «Сегодня ясный, задумчивый день. Река сверкает на солнце. Я люблю её величавую гладь, лоно вод, глубоких и тихих. В море гаснет печальный закат, горят багровые зори. Грустно плещет волна. Никнут ели. Пахнет смолой. Когда звёзды зажгутся, упадёт осенняя ночь, я скажу моё последнее слово: мой револьвер со мной» (213). Только природа отвечает герою взаимностью, сочувственно откликаясь на его грусть. Только она и остаётся с Жоржем, провожая его за грань бытия. Знаменательность такой финальной точки несомненна.

«Текст и внетекстовый мир»⁸ первого произведения оказались востребованными В. Ропшиным в пору обдумывания романного замысла и в ходе его воплощения. Роман «То, чего не было», опубликованный в 1912–1913 гг. в журнале «Заветы», по сути своей явился продолжением и развитием того, что сказалось в повести «Конь бледный». Применительно к нашей теме этот факт имеет принципиально важное значение. Структурно-содержательные скрепы между этими произведениями вновь побуждают обратиться к Лермонтову. Дело в том, что исследователями высказана точка зрения на повесть «Княгиня Лиговская» как на своеобразное предварение знаменитого романа: в ней «в основном сложилась та повествовательная техника и стиль, намечились некоторые конфликты и ситуации, которые Лермонтов использовал в “Герое нашего времени”». Петербургская жизнь Печорина внешне выглядит как предыстория “Героя нашего времени”, где есть несколько намёков на неё в тексте. Однако это, как определяют авторы энциклопедической статьи, – не единая биография одного и того же лица: связь между произведениями не сюжетная, а генетическая, и “Княгиню Лиговскую” следует рассматривать как этап формирования замысла романа о современном Лермонтову герое»⁹. Это, на наш взгляд, приложимо к героям обеих повестей, и в таком случае линии сопоставления от «Коня бледного» могут оправданно простираться к дороманному опыту Лермонтова.

Нельзя не согласиться с предположением Е. П. Никитиной, которое она высказала в спецкурсе о художественной природе автобиографизма в поэзии Серебряного века: думается, не случайно главный герой повести В. Ропшина назван так, как герой повести Лермонтова «Княгиня Лиговская»¹⁰. В ней Григорий Александрович Печорин – «между родными просто Жорж»¹¹. Недаром сестра по-домашнему называет его «добрим» (348). Коснёмся деталей. Герой В. Ропшина узнаваемо сетует на скуку (лермонтовский Жорж к тому же говорил «зевая»), хотя равнодушие его в отличие от литературного предшественника отнюдь не напускное, а действительно развешивающее.

В «Княгине Лиговской» приоткрываются истоки двойственной природы ропшинского Жоржа. В герое Лермонтова «сквозь <...> холодную кору прорывалась часто настоящая природа человека»

(305), в то время как он стремился «прослыть человеком, который может делать зло, когда ему вздумается» (324). «Пьедесталом» для «светской известности» (324) становится для Жоржа история безжалостного оболыщения Лизаветы Николаевны Негуровой, девицы двадцати пяти лет, всеми оставленной, несмотря на её богатое приданое. «Постоянною его мечтою» остаётся Вера Дмитриевна Лиговская, «с которою он был связан прошедшим, для которой был готов отдать свою будущность» (329). Однако, как замечает Лермонтов, «самая чистейшая любовь наполовину перемешана с самолюбием». Жорж увидел потенциального соперника в Станиславе Красинском, мелком чиновнике из обедневших польских дворян, поскольку тот был «удивительно хорош собою»: «молодой человек <...> высокого роста, блондин <...>; большие томные голубые глаза <...> греческий овал лица и прелестные волосы, завитые природою, должны были обратить на него внимание каждого» (313–314). Жорж «возненавидел» Красинского, «когда женщина, увлекавшая все его думы и надежды, обратила особенное внимание на эту красоту» (360).

Для Красинского Жорж – ещё более «смертельный враг» (355), правда, не на почве ревности. Его сбил с ног, едва не задавил рысак Жоржа. У Красинского «есть сильная причина <...> ненавидеть» обидчика – за рысака, блистающие «золотые эпюлеты» и «белый султан» (316, 355). Их он расценивает как видимые приметы богатства, преуспевания, независимости от обстоятельств, чего сам лишён. Молодой поляк отвечает дерзкой выходкой на барское пренебрежение к его бедности, когда в ресторации случайно слышит насмешливый рассказ Жоржа об уличной сцене. Поднятый на смех, не в силах перенести вторичного унижения, он «сдёрнул на пол поднос с чайником и чашками», и все заметили, как «кровь кинулась в лицо неизвестному господину» (314). А когда в театре Красинский объяснялся с тем, кто его «оскорбил смертельно», «голос его дрожал от ярости, жилы на лбу его надулись» (315). Он решительно вступает за поправленное достоинство, не желая «слушать смиренно дерзости»: «... вам весело? – а по какому праву? <...> разве я не такой же дворянин, как вы?» (316).

Самолюбие Красинского настолько ущемлено разницей положений, походя подчёркнутой Жоржем, что он грозит «никогда» не простить ему нанесённого оскорбления. С «пламеневшим лицом», которое в эту минуту «было прекрасно, как буря», он выкрикивает: «... да, я беден! хожу пешком – конечно, после этого я не человек, не только дворянин» (316). Негодование Красинского вызвано тем, что он «не человек» в глазах сильных мира сего, стоящих на социальной лестнице выше мелкого чиновника. Сам же он болезненно завистлив и лелеет одну мечту – о богатстве «во что бы то ни стало», которое заставит общество отдать ему «должную справедливость» (363–364),



относиться к нему не как к «твари дрожащей» и даст ему вожделенную неограниченную свободу. О том, как Станислав ею распорядится, можно судить хотя бы по мимолётному штриху – отношению к тем, кто в общественной иерархии гораздо ниже его. На замечание Жоржа о громком крике, который может разбудить лакеев, Красинский бросает: «Какое дело мне до них! Пускай весь мир меня слушает!..» (316).

Развившийся из романтизма, который «отстаивал абсолютную ценность человеческой личности», «эгоцентрический индивидуализм постепенно утверждался в мысли о праве исключительной личности творить насилие над окружающими»¹². Как видим, этот комплекс в разных формах проявляется у обоих героев «Княгини Лиговской», и обе эти линии находят преломление в главном герое «Коня бледного». «Насилие» лермонтовского Жоржа раскрывается прежде всего в столкновении с обострённым «право имею» Красинского, а также в сфере его интимных чувств (как потом и у ропшинского Жоржа). Писатель предполагал даже изобразить любовный треугольник: Жорж, Красинский, княгиня Лиговская. Не проводя прямых аналогий, заметим, что некое подобие его есть в «Коне бледном»: Жорж, муж его любовницы Елены и она сама. Кстати, муж-офицер у В. Ропшина, описанный очень скупо, отдалённо напоминает лермонтовского красивого и гордого поляка: «белокурый и стройный», при случайной встрече и объяснении с любовником жены он «вспыхнул гневным румянцем», «смотрит прямо в глаза», говорит «насмешливо», чем вызывает «гнев» любовника¹³. Дуэли между героями Лермонтова и В. Ропшина не состоялись, с той разницей, что в первом случае, согласившись «на смерть драться!», Красинский забирает свои слова обратно: он боится «погубить» этим мать¹⁴. Его чувство было бы удовлетворено, если бы он сумел «заставить» Жоржа «раскаяться». Этого не происходит, но Жорж «с сожалением» смотрит вслед убегающему в «отчаянии» Красинскому. Во втором случае, напротив, Жорж превращает дуэль в умышленное убийство.

Итак, материалом корреспондирования одноимённых героев В. Ропшина и Лермонтова является их индивидуалистическое начало. Боевик, бравирующий волонтаристскими наклонностями, извлекающий максимум превосходства из своих неограниченных полномочий, – феномен, логически развивающий и гипертрофирующий черты характера лермонтовского Жоржа. Кроме того, думается, руководитель террористической группы оказался заряжен такой энергией мщения, вид которой вызывает ассоциации с другим героем лермонтовского произведения. «Я жил мстью, холодно готовил убийство», – записывает Жорж после окончания «дела». «Я весь в моей странной мести»¹⁵, – признаётся он в готовности «мстить» Елене. В «Княгине Лиговской» индивидуализм в обоих проявлениях близок крайнему эгоизму,

эгоцентризму, в «Коне бледном» сконцентрирован в одном герое, запредельно агрессивен и равнозначен экстремизму. Возросшая его опасность очевидна. Таким образом, историко-литературная ретроспекция оказывается идеологически значимой, поскольку в «Коне бледном» даже частная жизнь главного героя (разлад в его отношениях с Еленой, посягательство на жизнь её мужа), по существу, обнажает подоплёку всех поступков и решений Жоржа. В хрупкой сфере интимного не могла не сказаться пронизывающая его сознание идея «безоглядного революционного разрушения»¹⁶.

Жорж не мыслит жизни «без борьбы». Она, по словам героя, внушает ему «радостное сознание, что мирские законы не для меня» (179). Задаваясь судьбоносным вопросом, Жорж отдаёт себе отчёт в том, что «во имя идеи» – всего лишь «оправдание» убийства (207). Чувство вседозволенности не сдерживается ничем. «Во имя чего я борюсь? Не знаю. Я так хочу» (209), – самая повторяемая мотивация устрашающей деятельности Жоржа. Культивирование, на потребу революционному экстремизму, беспощадности в себе и других привело к чудовищному искажению натуры, пробуждению и разгулу в ней индивидуалистических амбиций. Жорж эксплуатирует революционную идею, реализуя посредством этого свои «хотенья». Главного героя «Коня бледного» вряд ли можно признать фанатиком какой бы то ни было идеи, кроме индивидуалистической, известной с эпохи исключительных личностей романтизма. В эпоху социально-политических катаклизмов террор даёт беспредельные возможности для самоутверждения, и В. Ропшин фокусирует внимание на этой проблеме.

Все моменты возможного сопоставления героев объясняются, по всей видимости, очень сильной аурой классики, формировавшей картину мира художником конца 1900-х гг. Художественные открытия Лермонтова в полной мере отвечали специфическому запросу В. Ропшина.

Примечания

- ¹ Ропшин В. Письмо в редакцию // Заветы. 1912. № 1. С. 222.
- ² Амфитеатров А. Конь бледный // Амфитеатров. А. Собр. соч. : в 30 т. СПб., 1912. Т. 15. С. 178.
- ³ См. подробнее: Новикова Н. Повесть В. Ропшина «Конь бледный». Портреты боевиков и литературно-художественная ретроспекция индивидуализма // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века : материалы III Междунар. науч. конф. Москва, МГОУ, 27–28 июня 2007 г. Вып. 5 : Литература русского зарубежья. Приложения к 4 и 5 выпускам / ред.-сост. Л. Ф. Алексеева. М., 2008. С. 16–24. ; Она же. Повесть В. Ропшина «Конь бледный». Идеологическая парадигма и библейская ретроспекция // Вестник МГОУ. Сер. «Русская филология». № 4. 2008. С. 147–155.



- ⁴ См.: *Амфитеатров А.* Указ. соч. С. 174.
- ⁵ *Лермонтов М.* Герой нашего времени // Лермонтов М. Полн. собр. соч. : в 4 т. М. ; Л., 1948. Т. 4. С. 126. Далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте.
- ⁶ См. у Лермонтова: после того, как гроза миновала, Печорин безоговорочно отвергает другой «путь», на котором его бы «ожидали тихие радости и спокойствие душевное»: «Нет, я бы не ужился с этой долей! Я, как матрос, рождённый и выросший на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с бурями и битвами...» (С. 142).
- ⁷ *Савинков Б. (В. Ропшин).* Конь бледный // Савинков Б. (В. Ропшин). То, чего не было : Роман, повести, рассказы, очерки и стихотворения / вступ. ст., сост. и примеч. Д. А. Жукова. М., 1992. С. 131. Далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте.
- ⁸ См.: *Лотман Ю.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий : пособие для учителя // Лотман Ю. Пушкин. СПб., 1995. С. 474. Подробнее см.: *Новикова Н.* «Внетекстовый мир» повести В. Ропшина «Конь бледный». К постановке вопроса // Русская литература XX–XXI веков : проблемы теории и методологии изучения : материалы третьей Междунар. науч. конф. : Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 4–5 декабря 2008 г. / ред.-сост. С. И. Кормилов. М., 2008. С. 94–98.
- ⁹ *Кряжимская И., Аринштейн Л.* «Княгиня Лиговская» // Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. М., 1981. С. 226.
- ¹⁰ Доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы и фольклора Саратовского госуниверситета Е. П. Никитина читала этот спецкурс для студентов-выпускников в 2003–2007 гг.
- ¹¹ *Лермонтов М.* Княгиня Лиговская : роман // Лермонтов М. Полн. собр. соч. : в 4 т. Т. 4. С. 306. Далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте.
- ¹² *Князев А.* Проблемы развития образа героя-индивидуалиста в творчестве А. С. Пушкина и Ф. М. Достоевского : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Горький. 1989. С. 5.
- ¹³ *Савинков Б. (В. Ропшин).* Конь бледный. С. 205–206.
- ¹⁴ См.: *Лермонтов М.* Княгиня Лиговская. С. 317.
- ¹⁵ *Савинков Б. (В. Ропшин).* Конь бледный. С. 178.
- ¹⁶ *Князев А.* Указ. соч. С. 5.

УДК 821. 161.1 (470.44) + 929 [Орешин + Гумилевский + Винокуров]

МОТИВЫ И ОБРАЗЫ ВЛАСТИ В КНИЖНЫХ СБОРНИКАХ П. ОРЕШИНА, Л. ГУМИЛЕВСКОГО И А. ВИНОКУРОВА

С. В. Бабкин

Саратовский государственный университет
E-mail: Kerdo@yandex.ru

Статья посвящена особенностям формирования образов верховной и региональной власти на страницах художественных произведений, публиковавшихся в книжных сборниках Саратова и Балашова в 1920-е годы.

Ключевые слова: пролетарская поэзия, социалистическая символика, агитационный эффект.

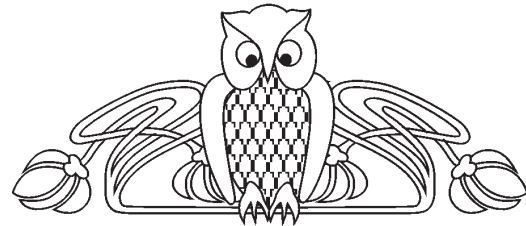
Motives and Images of Soviet Authorities in Printed Collections of P. Oreshin, L. Gumilyevskiy and A. Vinokurov

S. V. Babkin

The article is dedicated to the peculiarities of the formation of images and characters of the supreme and local Soviet authorities in the publications which appeared in Saratov and Balashov editions in the 1920s.

Key words: proletarian poetry, socialist symbolism, agitation effect.

Саратовская литература 1920-х гг. представлена не только в периодических, но и в книжных изданиях. В первые годы советской власти в Саратове, а также в Балашове издавались поэтические сборники пролетарских поэтов и книги выдающихся прозаиков, которые занимались



литературной деятельностью в крупных городах саратовского Поволжья. В 1920-е гг. издательская база Саратова укреплялась, открывались частные типографии, печатные мастерские и небольшие издательские комплексы. В этот период наиболее известными книгоиздателями были Петр Силович Феокритов, Генрих Христофорович Шельгорн, Василий Захарович Яксанов и др.

Несмотря на то что известные писатели в основном работали в крупных городах, провинция, в том числе и Саратовская губерния, не уступала Москве по количеству пролетарских писателей. Литературоведы 1920-х гг. также отмечали самобытность печатной продукции регионального уровня, оригинальный творческий почерк провинциальных авторов. «Раз и навсегда угасла усадебная барская культура. Социально-революционный сдвиг сместил крупную столичную буржуазную культуру, – писал в своей работе «Областные культурные гнезда» исследователь провинциальной литературной культуры Н. К. Пиксанов. – Перестроилась и провинция. Сменяя разночинца-поповича-чиновника-мещанина, на завоевание культуры выступает крестьянский сын, и этот выдвигенец областей в столичной культуре встречается с другим выдвигенцем – фабричным рабочим. В условиях этих современных глубочай-



ших социо-культурных смен острее и глубже... проявляется борение культур. Революция в число важных задач современности поставила новое национальное, административное, хозяйственное районирование областей»¹.

Основной же пласт литературного наследия 1920-х гг. составляют книги московских авторов, а также переводные произведения, в числе которых – перепечатки избранных фрагментов зарубежной классической литературы. Собственно саратовские художественные книжные издания той поры представлены в основном поэтическими сборниками известных в послереволюционном Саратове Петра Орешина и Андрея Винокурова, а также изданными в первой половине 20-х гг. XX в. рассказами Льва Гумилевского.

На саратовскую литературу данного периода наложила неизгладимый отпечаток необходимость службы саратовских литераторов советской власти. Так, поэты нередко привлекались системой Наркомпроса в различные агитационные кампании. Непосредственным участником одной из них стал известный саратовский поэт П. Орешин. Это один из самых знаменитых литературных деятелей ранней советской России, вошедший в когорту «крестьянских» поэтов наряду с С. Есениным, Н. Клюевым, С. Клычковым, А. Галаниным. В детстве он окончил три класса городской школы в Саратове. Первая публикация П. Орешина в газете «Саратовский листок» появилась в 1911 г. С другими «крестьянскими» поэтами он познакомился в Петербурге, куда переехал в 1913 г.²

После Первой мировой войны П. Орешин активно публиковался как в московских, так и в саратовских издательствах. В 1920-х гг. его произведения печатал ряд московских журналов, в том числе и «Новая деревня». Под эгидой обозначенного издания проводилась кампания по ликвидации сельскохозяйственной безграмотности. В рамках этой акции издавались различные брошюры, в создании которых принимал участие и саратовский автор. Примечательным представляется тот факт, что и в отраслевом книжном издании Москвы (первоначально оно печаталось в Саратове) появлялись образы апологетов ушедшей власти, а именно – образы белых военачальников. Так, в агитационной книге «Как с вредителями огорода и сада бороться надо» саратовский поэт Петр Орешин отождествляет белых командиров с паразитами сельскохозяйственных растений. В частности, определение бабочки-боярышницы звучит так:

Просто бабочка она
Видом бабочка нежна
С виду – друг, а вот на деле
В этом бабочкином теле
Зла деревни – прямо куча.
Их и в поле ходят тучи.
Появились златогузки,
Нанесли на ветках узких
И яиц, и червяков:
– Ну не жди теперь плодов!³

Предводители белой армии обладают общими чертами с описанными насекомыми-вредителями. В стихотворном пропагандистском сказе П. Орешина с самого начала фигурируют генералы, противодействующие советскому режиму:

Много у дяди Пахома врагов,
Сколько тут надо Пахому голов,
Чтобы управиться с каждым врагом,
С каждой букашкой и каждым жуком.
Грозные были когда-то жуки,
Были Каледины и Колчаки,
В шпорах, при саблях, в погонах золотых,
В ярких крестах, в мундирах расписных!⁴

Основным посылом агитационной книги служила констатация торжества победы над вредителями, которая причудливо переплеталась с идеологической составляющей брошюры:

Славно живет Пахома в селе,
Полный хозяин в советской земле,
Знает, где яблочный сад развести,
Как и когда можно сад развести.

Знает, где можно водить огород,
Как надо сеять и что здесь растет,
Знает вредителей, старых врагов,
С ними до смерти биться готов.

Главное средство берет он из книг,
Многого, правда, еще не постиг.
Но на подмогу Пахома идет
И огородник, и садовод.

В «Новой деревне», журнале таком,
Вычитал много усердный Пахом.
В поле, в саду ли работает власть
За счастье крестьян, за Советскую власть!⁵

Данный агитационный поэтический сказ построен на развитии фабулы от частных эпизодов к общим выводам. Внутренняя логика текста такова, что самым важным ее элементом становится цепь логических рассуждений, подводящих читателя к мысли о победе Советской власти, которая позволяет «работать властью». В случае игнорирования отмеченных логических связей фабула немедленно приобретет комический оттенок, поскольку родоначальником мысли лирического героя о выгоде социалистического строя является необходимость бороться с вредителями огорода.

Кроме откровенно пропагандистских текстов, темы власти, взаимоотношений общества и советского руководства, конфликтов между представителями различных социальных слоев населения раскрывались и в художественной прозе и поэзии Саратова 1920-х гг. События, изменившие ход истории и повлиявшие на умонастроение советских граждан, неизменно становились той смысловой базой, на которой строилось повествование. Деятели художественной литературы во многом играли роль журналистов, поскольку глобальные перемены в общественно-политической жизни страны и губернии находили в их творчестве оперативный



аналитический отклик. В череде поворотных исторических фактов, давших импульс саратовским писателям, выделяются Великая Октябрьская социалистическая революция (1917 г.), Гражданская война (1918–1920 гг.), голод в Поволжье (1921 г.). Художественному осмыслению подвергались не только сами события как первопричины общественных перемен, но и роль гражданина и представителя власти в этих метаморфозах. В начале 1920-х гг. в Саратове были изданы книги рассказов Льва Гумилевского, основными темами которых стали революция, разруха первых послереволюционных лет, общественно-политические тенденции, ставшие следствием возвращения солдат с фронтов Первой мировой войны. Произведения Л. Гумилевского начали печататься с 1910-х гг. Как отмечается в «Энциклопедии Саратовского края», изданной в 2002 г., рассказы на темы Первой мировой войны, революции, нового быта составили сборники «Темный круг» (1918), «Пять героев» (1918), «Чертова музыка» (1929)⁶.

На первый план в произведениях Л. Гумилевского 1920-х гг. выходят судьбы простых людей, не понимающих причин и возможных последствий бойни. Мотив власти в этих рассказах прослеживается не так четко, ибо описание исторической обстановки наводит на мысль о всеобщем хаосе, царившем в деревне. Война, по Гумилевскому, породила небывалый до той поры диссонанс в обществе: в то время как простые люди были всецело заняты приземленными, бытовыми помыслами о еде и крыше над головой, представители власти, мысли которых выражали газеты, жили надеждой на будущий мир, к которому стремилось советское правительство. Именно полилог общества и власти стал центральной темой рассказа «Мир», в котором описано состояние сельского населения, мародерство пришедших с фронта солдат на фоне лозунгов, на языке которых говорили газеты: «В этой сутолоке Еремей давно потерял Кучерявого; круглоголовому Федьке, приткнувшемуся на ступеньке вагона, отрезало ноги краем платформы; самому Кучерявому оторвали ухо в какой-то драке; в этом омуте брани, злобы, голодной тоски и отчаяния тупели солдаты, шалели служащие, сходили с ума насиленные женщины, задыхались затоптанные ногами дети, и только продавцы газет спокойно и юрко шныряли в толпе с холщевыми сумками под мышкой и отчаянно кричали, махая газетами:

– Мир... Мир... Переговоры о мире»⁷.

Мотив мира проявляется у Гумилевского во всей своей неоднозначности. Анализ и переосмыслению подвергаются сразу два семантических горизонта понятия «мир», а именно: мир как антоним войны и мир как ареал человеческого бытия. С одной стороны, эпизодически появляющийся образ газетчиков ретранслирует мысли представителей власти о необходимости заключения мирного договора. С другой, мироздание, по Гумилевскому, начинается с хаоса: с отупевших солдат, с людского омота зла и брани.

Для рассказов Л. Гумилевского характерно также противопоставление нравственных установок людей и власти, которое находит свое выражение в бытовых деталях. Герои произведений, преимущественно представители крестьянства, наблюдают за сменой исторической парадигмы в значительно меньших масштабах, нежели представители власти. Налицо разность идеологических горизонтов глашатаев официальной идеологии и людей, на которых она направлена. Власть в произведениях Л. Гумилевского зачастую обезличена, однако антитеза между советским и царским режимами видна на уровне бытописания крестьянства: «Иван Федорович тихонько стукнул тупым и жестким пальцем по китайцу и прислушался, как упавший за ним таракан скатился, шурша под обоями, почти до самого полу. Потом посмотрел на обозначенную под китайцем цену чая и вздохнул:

– Дешево все было... И главное – дело было, а теперь нет... Ничего почти-што нет...»⁸

Иван Федорович – главный герой рассказа «Мужицкий сын» – оказался за бортом исторических перемен. Мир для него сузился до размеров магазинного прилавка. Обособленность его от окружающей действительности особенно ярко проявляется в эпизодах встреч с представителями власти. В сознании Ивана Федоровича последние играют неопределенную роль: с одной стороны, они одержимы благой идеей – борьбой за всеобщий мир, с другой – мир достается им слишком дорогой ценой, но платит за чьи-то благородные помышления народ. Двойственность природы власти показана в сцене, в которой сельское руководство фактически отбирает у крестьян и пропитание, и стимул к жизни. Идеи космоса чужды народу, и это показано на примере маленькой человеческой трагедии Ивана Федоровича, которому были не нужны ни мир, ни война, а была нужна семья, корова, любимый сын. Несовпадение приоритетов видно из следующего диалога:

«– Мы у вас реквизируем... то есть, отбираем корову на нужды военного ведомства. А это квитанция – вы получите по справедливой оценке девяносто пять рублей.

Голос у студента набух усталым, сухим состраданием, и был ласково звучен и безнадежно упрям. Иван Федорович подошел поближе к столу и когда все, выжидая, посмотрели на него, глухо спросил:

– На военную надобность?!

Никто ему не ответил. Только как-то вдруг странно затихли все и пристально посмотрели, как медленно взял, потом положил на стол красный корешок квитанции Иван Федорович.

– Что ж это?! Мужицкий-то сын дешевле что ль стоит? Ай так?!

Все пошевелились, торопливо оглянувшись друг друга. Голос у Ивана Федоровича упал и охрип:



– За телушку мне девяносто пять рублей... Три года ей роду. А сына я кормил-растил двадцать пять годов... И за ево, за ево убитого и такой красной бумаженки мне нет... Мне сын дороже телушки, чай стоит»⁹.

Конфликт представителей власти и общества, как явствует из приведенного фрагмента, связан с описанным ранее в литературе идеологическим противостоянием «отцов и детей». Образ старика, потерявшего сына на войне, резко контрастирует с образом студента с «ласково звучным и безнадежно упрямым голосом», которого прислала новая власть. Для Гумилевского очевидно, что для становления послевоенного, собирающегося жить по модернизированным морально-этическим принципам государства необходимо принести в жертву старое поколение, не понимающее очевидных для социалистической молодежи истин.

Думается, неслучайно состояние общества, по Гумилевскому, было близко к предгрозовому. Характерно появление в его рассказах 1920-х гг. мотивов пьесы А. Н. Островского «Гроза». Так, на противопоставлении «темного царства» и «света» построен рассказ «Темный угол», посвященный трагической судьбе рабочей девушки и преследовавшего ее сына хозяйки фабрики Бочаровой, которую простые рабочие за глаза называют Бочарихой. Так же, как в драме Островского, налицо противостояние представителей нового и старого мира. В этом Л. Гумилевский и видит главную трагедию перемен в общественно-политическом устройстве. В образе сына фабричной владелицы сосредоточиваются все негативные черты представителей ушедшей эпохи: склонность к наживе, злоупотребление «властным» положением. Дополняет негативную характеристику отрицательного героя его зависимость от Бочарихи, воспитанной на устоях строгой иерархии общества, в традициях зависимости пролетариев от привилегированного класса: «На фабрику его [сына] устроила мать действительно только ради того, чтобы освободить от военной службы. Для этого же и купила акции, без чего его не хотели устроить. Но сознаться в этом не хотелось, как вообще не хотелось быть тем, чем он был: любимым сыном помещицы Бочаровой, которая до двадцати лет считала его ребенком, всецело ей принадлежащим»¹⁰.

Для полного осмысления образа сына Бочарихи важен присутствующий в приведенном отрывке мотив собственности, сквозной для многих рассказов Л. Гумилевского. Собственность – это еще одно явление, которое нужно положить на алтарь исторических перемен. Собственническое поведение, как отмечает писатель, характерно не только для помещиков, но и для крестьян (в рассказе «Мужицкий сын» главный герой практически открытым текстом просит квитанцию за своего погибшего сына). Толерантность героев Гумилевского по отношению к понятию «собственность» и составляет главную трагедию их жизни.

Собирательный образ народа у Гумилевского глубоко трагичен еще и в контексте того, что повышенная толерантность к собственности смещает полюса жизненных ориентиров крестьянства. Юридически крепостное право отменено, но духовную гармонию освобожденный народ даже спустя полвека так и не обрел. Умонастроение крестьянства, по Гумилевскому, по-прежнему таково, что самих себя люди относят к общественной периферии, поскольку чувствуют материальную и, возможно, моральную зависимость от представителя более высокого класса. Эта иерархичность была, по мысли писателя, главным стопором развития общества до революции. Именно она порождала такие явления, как классовая рознь и «холодная» гражданская война – борьба доносчиков и инакомыслящих. Представителя власти, склоняющего других служащих к тому, чтобы примкнуть к агентурной сети, характеризуют монологи, в которых герой, наделенный полномочиями, предстает человеком неуверенным, говорящим заискивающим тоном. Таков пристав, персонаж рассказа Л. Гумилевского «История одной провокации»:

«– Видите ли... Это, так сказать, не в службу, а в дружбу! Тут вот, видите ли, отношение... Могли бы вы нам оказать одолжение... Да, видите ли, одолжение...»

На минуту пристав замялся и неодобрительно посмотрел на подписи лежавшей перед ним бумаги: трудно было ему огрубевшими от брани и криков губами говорить любезные и обходительные слова.

– Видите ли... Требуется агент в охранное отделение. Из студентов. Для осведомления о настроениях...<...> Это могло бы вас подвинуть по службе. Могло бы... Тут, видите ли, не служба, а как бы одолжение...»¹¹

Однако движение к противоправной с точки зрения морали цели за столь мизерное вознаграждение неминуемо приводит героя к печальной развязке. Примечательно, что Л. Гумилевский, повествуя о начале карьеры доносчика и моральном крушении главного героя, возлагает миссию палача на самого виновного, пошедшего на поводу у представителя власти. Это и есть высшая социальная справедливость, к которой стремилась революция, – зло искореняет себя само, без лишних человеческих жертв: «И метя самому себе, в тупой звериной злобе, он [доносчик] твердо и смело сжал револьвер и торопливо, стараясь прицелиться как можно скорее самому себе острую, хлесткую, как наказание, боль, выстрелил, грубо и зло заталкивая дуло себе в рот, ломая зубы холодной и жесткой сталью»¹².

Мотив революции и власти в рассказах Л. Гумилевского настолько силен, что можно говорить об образе новой жизни, созданной посредством радикальных перемен. Но именно ввиду своей радикальности революция наделяется противоречивыми характеристиками. В произведении



«Любовь и революция» государственный переворот и все события, связанные с ним, наделяются романтическим ореолом, однако «алая», плакатная символика первых советских лет порождает тревогу. Любовь и революция в рассказе практически тождественны по своим свойствам. Оба понятия включают в себя как романтику и страсть, так и авантюризм и непрекращающуюся борьбу двух начал, различаясь только последствиями: если любовные отношения легко сводятся к флирту, то революция характеризуется необратимостью возможных изменений. В упомянутом рассказе это различие демонстрируется на примере сцены романтической игры двоих молодых людей на скамейке в парке, после которой повествовательные декорации резко меняются:

« – А здесь славно.

– Славно.

– Дома такая тоска. Ужас!

– Ужас везде.

– Я, может быть, завтра приду сюда почитать.

– Приходите.

Она смеется, заглядывает из-под зонтика в блестящее солнце и уходит.

Уходит.

И мир падает в красную пасть революции.

Революция, как любовь: она везде и во всем.

В белой школе тонкими голосками учатся дети петь «Интернационал». За хрупкой решеткой марширующих солдат. На каменной площади они колют штыками соломенные чучела и, улыбаясь, думают о врагах. По солнечной улице несут под алыми полотнами алый гроб. Алыми, как кровь, словами исчерчены знамена.

Алыми губами целует кого-то Наташа. И все ало, и все ярко, и все жгуче, все остро, как кровь, все сладко, как любовь»¹³.

При самом поверхностном аналитическом рассмотрении свойств писательского восприятия революции заметна сложная природа этого исторического события. Дух времени, живший в произведениях как московских, так и провинциальных литераторов, по сути, вынуждал авторов воспринимать переворот 1917 г. сквозь призму идеологического клише «революция – это романтика». Однако Гумилевский отходит от традиции, характерной для постреволюционных литературных деятелей: революцию характеризует прежде всего кровь, пролитая во имя неизвестности. Быстрая смена событий в рассказе – романтическая сцена, похороны, музыкальный урок, кровопролитие, поцелуи – создает эффект хаоса, который, будто смерч, уничтожает былую действительность. Революционные картинки и символы меняются, словно цвета в калейдоскопе, а финал произведения остается открытым, как и судьба нового государства и его новых подданных.

Художественное осмысление революции, новой власти и ее роли в развитии советского общества и народного самосознания было главной темой и в творчестве поэта Андрея Винокурова.

Его стихи, посвященные годовщине переворота 1917 г., печатались в центральных литературно-художественных журналах Саратова: «Горнило», «Художественный Саратов», «Клеши». Поэтические традиции журналов были продолжены в сборнике его стихов «Проломы», который увидел свет в 1920 г. в Балашове. Основным мотивом произведений, вошедших в это книжное издание, стало художественное осмысление власти. Формирование образа власти в стихах сборника происходит по принципам, отличным от журнальных. Если «Горнило» публиковало лирические произведения, в которых центральным был образ народа, наделенного властью, то лирический герой большинства стихов сборника «Проломы» – индивидуальность, самостоятельно оценивающая перспективы политического развития государства. Индивид, созданный поэтом, не является третейским судьей между обществом и властью, а находится в пограничном состоянии, в котором от простого рабочего до властного чиновника нужно сделать только один шаг. Лирический герой рассуждает о масштабных общественно-политических преобразованиях, которые под силу совершить любому его товарищу. Главный инструмент лирического героя – это воззвания, жизненный опыт и способность покарать ушедшую порочную власть:

Все, что подслушал, – прятал в грудь я,

Все, что слагал, – берег, как розы.

Я вил из них стальные прутья

Дням отмщенья, дням угрозы.

И день настал счетам расплаты,

Я, слившись в гул с стихийным морем,

Пою, бичую и набатно

Зову к восстанью, к красным зорям¹⁴.

Для лирики А. Винокурова в целом и для данного стихотворения в частности характерно практически полное отсутствие глаголов будущего времени. Лирический герой живет только сегодняшним днем и обладает сравнительно небольшим багажом, нажитым за «прошлую жизнь». Классовую принадлежность лирического героя Винокурова, взывающего к глобальным переменам, идентифицировать несложно: он является пролетарием, как является пролетарской и аудитория, к которой обращено его воззвание. В дальнейшем способности пролетария конкретизируются в одноименном стихотворении. Герой «Пролетария» говорит о своей не только физической, но и духовной мощи. Величие он воспринимает как способность нанести удар по врагам революции:

Я поверну весь мир с орбиты

На путь стальной, на новый пыл,

Я, в миллионы групп разбитый

Бессмертных сил.

Мой дух широк и бесконечен,

Как солнце, пламенно велик

В борьбе бетонный, в зовах вечен

И страшен для владык¹⁵.



Враг лирического героя силен, ибо он предстает в сборнике как минимум в двух ипостасях: это и оставшиеся в живых сторонники царского режима, и солдаты белой армии. Сила же бунтующей пролетарской индивидуальности обозначается способностью в нужное время ударить в набат и вызвать на борьбу апологетов собственных взглядов. Этот подход, однако, не стоит воспринимать как новаторский, ибо в саратовской литературе он применялся еще авторами первого пролеткультовского сборника «Взмахи».

Многообразие форм литературных произведений, опубликованных в Саратове в годы НЭПа, обуславливает самобытный подход авторов к формированию образа власти. Очевидно, что поэты, участвовавшие в агитационных кампаниях, в частности Петр Орешин, вынуждены были действовать в рамках заданной властными органами концепции текста. Мотив власти, безусловно, не являлся основным в агитационной брошюре для сельских тружеников, однако органично вписывался в структуру поэтического текста. Основными приемами, которыми пользуется агитатор при введении в фабулу негативных персонажей, были сравнение и олицетворение.

Иной подход к изображению мотивов власти демонстрировал А. Винокуров. Лирический герой в его стихах – яркая индивидуальность, борец, призывающий к террору во имя социальной справедливости. Понятие личного счастья для него чуждо, жизненный вектор направлен на всеобщее благополучие, причем цена благоденствия не представляется слишком дорогой. Лирика поэта наполнена лозунговостью, восклицательными предложениями, символикой, характерной для ранней советской поэзии. Для нее характерно использование большого количества глаголов, множество из которых поставлено в форму настоящего или прошедшего времени. Отказ от будущего времени был одним из главных художественных приемов, демонстрирующих, что думы лирического героя сосредоточены только на сегодняшнем дне.

Власть в прозе Льва Гумилевского изображается посредством бытописания человека из

сельской местности. Сравнение царизма и большевизма проводится посредством включения в текст диалогов престарелых крестьян и молодых людей, уже проникшихся идеями социализма. Мотивы власти показаны также через прямую речь чиновника-полицейского, как в рассказе «История одной провокации». Сложность восприятия устоев нового времени представителем старшего поколения продемонстрирована в произведении «Мужицкий сын». На пути становления социалистического общества, по Гумилевскому, возникает ряд идеологических преград, большинство из которых связано с ушедшим, но не забытым строем. Среди этого комплекса барьеров следует выделить неопределенное отношение к собственности и укрепленную на подсознательном уровне зависимость крестьянства от некоего высокого класса.

Примечания

- 1 Пиксанов Н. Областные культурные гнезда : историко-краеведческий семинар. М. ; Л., 1928. С. 59.
- 2 См.: Энциклопедия Саратовского края. Саратов, 2002. С. 493.
- 3 Орешин П. Как с вредителями огорода и сада бороться надо. Сказ в стихах. Саратов, 1925. С. 24.
- 4 Там же. С. 3.
- 5 Там же. С. 28.
- 6 См.: Энциклопедия Саратовского края. С. 486.
- 7 Гумилевский Л. Исторические дни. Рассказы. Саратов, 1922. С. 21–22.
- 8 Там же. С. 34.
- 9 Там же. С. 43.
- 10 Там же. С. 54.
- 11 Там же. С. 123.
- 12 Там же. С. 148.
- 13 Гумилевский Л. Может быть. Рассказы. Саратов, 1922. С. 53.
- 14 Винокуров А. Проломы. Стихотворения. Балашов, 1920. С. 16.
- 15 Там же.

УДК 821.112.2.09+929Людвиг

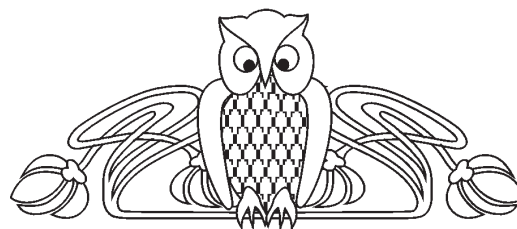
ТВОРЧЕСТВО ЭМИЛЯ ЛЮДВИГА В ОЦЕНКАХ КРИТИКИ

Е. А. Иванова

Саратовский государственный университет
E-mail: elivan1988@gmail.com

Статья посвящена биографии и истории восприятия публикой и критикой творчества знаменитого в 1920–1930 гг. немецкого биографа Э. Людвиг.

Ключевые слова: биография, немецкая литература, Эмиль Людвиг, историческая беллетристика.



Emil Ludwig's Works in Critical Reception

E. A. Ivanova

The article is dedicated to the biography and the reception history of the works of the famous in the 1920-1930 german biographer E. Ludwig by the public and the critics.

Key words: biography, german literature, Emil Ludwig, historical fiction.



В 1920–1930-х гг. имя Эмиля Людвиг было знаменито во всей Европе и за океаном. Только в 1930 г. было продано более двух миллионов экземпляров его книг. Но после завершения Второй мировой войны он стремительно исчез из массового сознания.

Эмиль Людвиг родился в 1881 г. в Бреславе, в семье Германа Людвиг Кона, известного окулиста, привившего сыну либерально-гуманистические взгляды и веру в научный прогресс. В 1902 г. Эмиль принял крещение, а еще ранее отец ходатайствовал о том, чтобы его дети официально получили фамилию Людвиг. Таким образом Кон надеялся уберечь их от нападков со стороны антисемитов, однако сам факт смены имени позднее ставился Людвигу в вину националистически настроенными противниками. В молодости Людвиг был аполитичен, считал главной целью самовыражение личности, и после окончания университета и недолгой работы на предприятии своего дяди по материнской линии, угольного магната, он отдает предпочтение писательской и журналистской деятельности. В 1904 г. Людвиг женится на Эльге Вольф, и в 1906 г. они переезжают в Швейцарию, на Лаго-Маджоре. В этот период Людвиг пишет стихотворения, драмы и романы в неоромантическом стиле, но они не вызывают особого резонанса.

С мая 1914 г. Людвиг становится корреспондентом «Берлинер Тагесблатт» в Лондоне. Не пригодный к военной службе из-за близорукости, он был военным корреспондентом на Балканах, в Турции и в Вене. В годы войны Людвиг становится убежденным пацифистом и переходит на активную гражданскую позицию, которую убежденно отстаивает до конца своих дней в публицистике и биографических работах.

В 1920 г. Людвиг впервые обращается к жанру биографии, и его «Гете. История человека» сразу делает его знаменитым. Популярность биографий, написанных им в следующие два десятилетия, была колоссальной. Его биографии читали во всех слоях населения, как писал В. Моммзен, эти книги интересовали всех, «от прусского генерала до леворадикального интеллигента»¹. Среди его героев были Гете, Наполеон, Бисмарк, Микеланджело, Иисус Христос, Шлиман, Рембрандт, Линкольн и другие. Согласно высказываниям современников, Людвиг был среди самых читаемых писателей Германии, таких как Т. Манн, К. Май, Р. Херцог, и самым издаваемым за рубежом. Вот лишь некоторые цифры: тиражи «Наполеона» составили 825 тыс. экз., «Вильгельма II» – 260 тыс., «Бисмарка» – 193 тыс. экз.²

С 1922 г. Людвиг снова переезжает в Швейцарию, а в 1932 г. в связи с накаляющейся политической обстановкой в Германии принимает швейцарское гражданство. В 1933 г. его книги попали в список подлежащих сожжению с формулировкой: «Нет фальсификации отечественной истории и очернительству великих имен, будем свято чтить

наше прошлое!»³ В 1940 г. Людвиг с семьей эмигрирует в США и до конца войны живет в южной Калифорнии. Этот шаг был обусловлен не только заботой о собственной безопасности. Как немец и известный своими либеральными взглядами интеллектуал, знакомый с многими политическими лидерами Европы, Людвиг рассчитывал быть полезным в освещении происходящего в Германии. Он считал себя способным дать союзникам необходимую информацию о немцах, об их национальном характере и о том, как с ними нужно обращаться⁴. Людвиг вел весьма активную общественную деятельность: совершил восемь поездок по США с лекциями, написал три книги о немцах, множество газетных статей, выступал с речами, при этом продолжая писать биографии и эссе. В конце войны он был военным корреспондентом в Германии, благодаря его участию удалось отыскать гробы с останками Шиллера и Гете, исчезнувшие из Веймара в 1943–1944 гг.

После войны Людвиг вернулся в Швейцарию совершенно опустошенным и изможденным и скончался в 1948 г.

Необыкновенная популярность биографий Людвиг была, по мнению многих критиков⁵, частью международного интереса к этому жанру в то время. В Англии этот интерес был связан с именем Литтона Стрэчи, во Франции – Андре Моруа, в Германии – Эмиля Людвиг. Внутри национальной традиции творчество Эмиля Людвиг относят к так называемой «исторической беллетристике». Это выражение изначально использовалось противниками авторов популярных биографий 1920-х гг. в уничижительном смысле, для противопоставления их серьезным историкам, но впоследствии закрепилось как термин. Он объединяет творчество таких авторов, как Х. Эйленберг, В. Хегеман, П. Виглер и Э. Людвиг. Следует заметить, что сами эти авторы не были непосредственно связаны между собой, каждый из них работал совершенно самостоятельно и руководствовался при этом собственными художественными принципами. Объединены данным понятием они оказались прежде всего как современники, работавшие в одном жанре, пользовавшиеся огромной популярностью, и придерживавшиеся либеральных политических взглядов.

Обозначение «историческая беллетристика» впервые появилось в 1928 г., когда вышла брошюра под таким названием. Это было приложение к «Хисторише цайтунг», главному печатному органу официальной историографии в Германии того времени, собравшее под одной обложкой рецензии ученых-историков на выходявшие в 1926–1928 гг. биографии исторических деятелей. Брошюра была дешевой и рассчитанной на широкую аудиторию и вызвала оживленную общественную дискуссию. Спрос на нее был так велик, что потребовалось второе и третье издание.

Тон содержащихся в ней рецензий был крайне резок. Задача брошюры формулировалась в пре-



дисловии так: «...просветить публику по поводу истинной ценности этих произведений»⁶, которую авторы рецензий считали исчезающее малой.

Э. Кольб и У. Киттштейн выделяют следующие причины столь категоричного неприятия:

1) научные: критиковались метод Людвиг, допускаемые им фактические неточности, односторонность подбора цитат, отсутствие в книгах научного аппарата, недостаточная работа с источниками, восприятие великих личностей как основного двигателя истории, изображение их в изоляции, без достаточно проработанного социально-политического фона;

2) страх официальных «цеховых» историков перед популярными аутсайдерами. Историк Э. Керр так комментировал сложившуюся ситуацию: «...историческая беллетристика и ее предводитель Э. Людвиг рассматривала историю не как объект, относительно которого нужно доказать свою ученость, а как объект, который нужно живо и просто вывести перед глазами народных масс. Университеты не делали этого. Значит, это сделалось вне университетов»⁷. Х.-Й. Перрей говорит о возникшем в Германии после Первой мировой войны историографическом вакууме⁸. Официальная история оказалась неспособной занять ответственную позицию по таким вопросам, как, например, проблема ответственности за развязывание Первой мировой войны или оценка личности Вильгельма II. Общество нуждалось в осмыслении прошедшей эпохи, а адекватных исторических работ просто не существовало. Итогом были огромная популярность беллетризованных биографий и естественное раздражение историков. По ироничному замечанию К. Тухольского, Людвигу стоило бы разослать всем своим критикам извинения за свой успех⁹. Критики сходятся во мнении, что спор об исторической беллетристике был явным свидетельством кризиса исторической науки в Веймарской республике¹⁰;

3) политические причины большинства критиков считают наиболее существенными. Академическую историю в Германии того времени все они единодушно называют прусско-националистической и промонархической, в то время как «исторические беллетристы» придерживались левых и республиканских взглядов. Именно политические акценты расставляет и предисловие к брошюре за авторством В. Шулера. Сам Людвиг со всей определенностью считал именно свои политические взгляды причиной гонения на его книги со стороны официальных историков: «До выхода моей книги о кайзере в “Наполеоне” и “Гете” не находили ошибок. После книги, которые националистическая пресса прежде хвалила, были обруганы»¹¹. За выходом брошюры последовало и несколько других направленных против Людвиг акций: в декабре 1928 г. немецкой посланник в Копенгагене У. фон Хассель демонстративно отказался присутствовать на лекции Людвиг, так как тот «не ученый»; на следующий год схожая

ситуация повторилась в Риме. К тридцатым годам противники «исторической беллетристики» захватили ведущие позиции. Выходят работы с характерными названиями: О. Вестфаль, «Враги Бисмарка: духовные основания немецкой оппозиции 1848–1918»; Н. Ханзен, «Случай Эмиля Людвиг», – где упреки в ненаучности отходят на второй план по сравнению с личными, в частности антисемитскими нападениями.

Из четырех авторов, против которых была направлена брошюра, Людвиг оказался единственным, кто принял вызов и выступил с ответом, опубликовав в марте 1929 г. в «Нойе Рундschau» статью «История и поэзия». В ней он противопоставил «старую» и «новую» школы в написании истории, ученых и писателей, выступил за интуитивный подход к истории, поставив во главу угла «полезность для жизни», а не объективность и строгий отбор исторических фактов. Под «полезностью для жизни» он понимал воспитательные задачи: показать, что великим людям не были чужды ошибки, заблуждения и грехи, но они боролись с ними и достигали своих целей, а также продвигать идеи мира и наднациональной человечности в Европе¹². Эта просветительская, гуманистическая направленность творчества Людвиг, его стремление не разоблачать героев своих биографий, а показывать их как образцы для подражания или в качестве предостережения, особо подчеркивается Х.-Й. Перреем, С. Ульрихом, К. Грандманом и другими и отличает Людвиг как от его зарубежных коллег, так и от многочисленных эпигонов.

С. Ульрих делит героев Людвиг на четыре категории: исторические деятели, современные политики, выдающиеся деятели искусства, ученые и изобретатели. К классическому просветительскому канону Людвиг добавляет «великих благодетелей нашего времени», таких как Эйнштейн, Нансен, Шлиман. В современном мире именно деятели науки и искусства, по его мнению, становятся вершителями истории вместо генералов и королей¹³. Людвиг был убежден, что технический прогресс служит и укреплению демократии. К. Грандман замечает, что выглядящие радикальными политические идеи Людвиг (пацифизм, республиканство, идея единой Европы) на деле развивались в рамках традиционного немецкого либерализма XIX в. и в них присутствовали даже элементы анахронизма, когда дело касалось современной массовой демократии или социально-экономических аспектов.

Одним из самых частых упреков в адрес Людвиг является отсутствие в его книгах исторического, социального и экономического фона. Это отмечалось как его недругами-современниками, так и более поздними исследователями, такими как Х.-Й. Перрей, С. Ульрих, Э. Киттштейн. Х.-Й. Перрей замечает, что Людвиг мог себе это позволить, так как его герои были достаточно знакомы публике, и задачей писателя было не представить их биографии впервые, а сделать



их более живыми и человечными, снять налет статуарности. Сам Людвиг считал независимость своих героев от исторического фона признаком современности его книг, а объяснение через внешние причины – устаревшим и неинтересным для современности¹⁴. В героях биографий его прежде всего интересовало «вечно человеческое», а не обусловленное временем. Внешний мир предстает в биографиях Людвиг исключительно как объект воздействия для протагониста. Причем это в равной мере справедливо и для тех героев, которым сам биограф не симпатизирует. Влияние Вильгельма II на развитие исторических событий в изображении Людвиг столь же велико, как и Наполеона, несмотря на критическую оценку первой фигуры.

В основании всех работ Людвиг лежит идея решающего воздействия великих людей на ход истории. Но, как указывает Э. Киттштейн, идея распоряжающейся историей личности вступает в мировоззрении Людвиг в противоречие с не артикулируемой явно, но проступающей сквозь всю структуру его книг идеей телеологичности истории. Людвиг никогда не рассматривает альтернативные варианты развития событий, порой нарушает хронологичность повествования, упоминая в первых же главах события, относящиеся ко времени действия последних. Известный итог оказывается для него неизбежной закономерностью событий, которую невозможно изменить. Таким образом, протагонист так же оказывается подвластен некой силе (судьбе, Богу, провидению, природе), которая распоряжается им. Здесь сталкиваются и конкурируют между собой два подхода к пониманию истории, и побеждает телеологический. Но тогда биографии Людвиг приобретают фаталистический характер, и Э. Киттштейну это дает основание сомневаться в реальном соответствии книг Людвиг провозглашаемым им целям. Фаталистическая тенденция и отказ от анализа должны были только усилить ощущение непонимания происходящего и беспомощности, и так характерные для современного ему читателя. Если Людвиг хотел нести прореспубликанские идеи в массы, то он потерпел неудачу, выбрав несоответствующие этому художественные средства, отмечает Э. Киттштейн¹⁵. С другой стороны, именно такой выбор формы обеспечил Людвигу огромную популярность. Х. Шойер, К. Грандман соглашаются с Э. Киттштейном в том, что представление истории в персонифицированном виде, недостаток рациональности и дистанцированности, изоляция объекта от исторического контекста вполне соответствовали самоощущению веймарского общества и потому находили у него отклик. Э. Киттштейн и Э. В. Бекер добавляют к этому слагаемому успеха тот факт, что биография в 1920–1930 гг. с ее еще сохранявшейся относительно четкой формой, направленностью, логичностью, хронологической последовательностью событий отвечала более не удовлетворяемой

художественной литературой потребности людей в гармонии и интеграции уходящего корнями в историю индивидуума. Это в полной мере относится к биографиям Э. Людвиг, написанным в достаточно традиционной манере.

Не так велико, как хотели представить его противники, и методологическое расхождение Людвиг с современной ему историографией. В «Истории и поэзии» он отстаивает интуитивный подход к написанию истории, в соответствии с которым в основу своих биографий он клал изначально интуитивно сформированное представление о характере своего героя, которое и раскрывал далее, опираясь на исторические факты. Такой подход, с точки зрения Людвиг, не ведет к субъективизации, а напротив, дает единственную возможность приблизиться к правде, понять и слиться со своим героем, и только таким образом можно добиться подлинной исторической объективности. Такая точка зрения спорна, но она перекликается с высказываниями, звучавшими в теоретических работах историков того периода. Так, например, П. Вегвиц в «Письме о биографическом романе» писал: «Биограф должен не ограничиваться простой передачей фактов, а быть толкователем и проливать свет на неизвестное»¹⁶. Мнение Людвиг о невозможности полной объективности, неизбежности влияния эпохи, в которую пишется книга, необходимости не просто передать фактов, но и их толкования находит параллели и в других теоретических работах по истории¹⁷.

Задача проникновения во внутренний мир героя биографии, слияния с ним была для Людвиг одной из главных. Он считал, что биография должна обладать суггестивной силой, которая позволит читателю почувствовать в изображаемое, даст ему возможность как бы лично присутствовать и участвовать в поступках протагониста и даже его мыслях¹⁸. В своих биографиях Людвиг стремился не к научной ясности и проверяемости, а к «живой» непосредственности и созданию максимально прямого доступа к интуитивно открытой реальности исторических событий и исторической фигуры, к созданию для читателя эффекта присутствия.

М. Лонгэйкер на основании статей и автобиографических книг Людвиг выделяет несколько подготовительных стадий его работы над биографией: выбор объекта; изучение прижизненных портретов, фотографий, посмертных масок; создание основанного на интуиции представления об объекте; изучение материалов. Людвиг принципиально не обращался к вторичной литературе о своем герое и так высказался об этом в автобиографической книге «Подарки жизни» (1931): «Изучение документов кажется мне индивидуальной работой, которой нельзя научиться ни на одном историческом семинаре, только из жизни и изучения людей. <...> надеяться пробиться в центр можно, только отодвинув в сторону все, написанное до тебя об этом предмете»¹⁹. Иными



словами, непредвзятый, свежий взгляд на проблему Людвиг считал важнее подробного изучения вторичных источников. Поэтому при работе он ограничивался уже существующим общеизвестным жизнеописанием и строго очерченным кругом материалов, куда относились, в первую очередь, уже упомянутые выше портреты будущего героя биографии, письма, записи разговоров и дневники²⁰. Активно используя эти источники, Людвиг часто превращает цитаты из них в прямую или несобственно прямую речь персонажей, не закавычивая и не расставляя сноски. Это снижает научную ценность книг, но зато придает тексту яркость и наглядность. Сам Людвиг неоднократно подчеркивал это стремление к яркости и образности, называя свои биографии «картинами» и «портретами»²¹.

В соответствии с этим стремлением строится и композиция книг. Э. Киттштейн отмечает, что повествование явно ориентируется на классическую пятиактную трагедию. По своей форме это сценичный рассказ, ряд напряженных эпизодов с запоминающимся расположением фигур, называемых Людвигом «символическими сценами». Сам биограф считал, что ему много дал опыт драматурга, а критикам быстрота смены эпизодов напоминала кинематограф²². «Символические сцены» – это преимущественно исторические анекдоты, а исторические события подробно показаны писателем только в том случае, если их можно представить в виде такого рода яркой сцены.

Для структуризации материала Людвиг активно использует прием противопоставления, подчас плакатно упрощенного, но яркого. Конфликты представлены им как драматические конфронтации пластически изображенных фигур. В личности протагониста также выделяется и подчеркивается один основной внутренний конфликт (гения и демона у Гете, мечтателя и математика у Наполеона, военного по обязанности и реально не способного к службе человека у Вильгельма II). Причем характер подается в статике, как нечто раз и навсегда определенное и неизменное, и выделенный конфликт проходит красной нитью через все повествование, через все поступки героя.

С. Ульрих подчеркивает, что Людвигу благодаря его технике удалось достучаться даже до далеких от политики людей, отмечает его легкий, «натренированный журналистикой» стиль²³, сделавший доступным для масс прежде элитарное знание. М. Лонгэйкер строже судит художественные качества биографий Людвиг: «Он не художник, но хороший коммерческий иллюстратор с неумеренной склонностью к драматизму», но признает его заслуги как психолога.

После Второй мировой войны имя Людвиг вскоре оказалось забыто. В 1960-х гг. некоторые его книги были переизданы, но не вызвали большого интереса. С. Ульрих называет несколько причин столь скорого забвения. В послевоенные

годы неоромантический стиль Людвиг потерял свою актуальность. Опыт тоталитаризма и достижения социальных наук заметно снизили значимость психологических биографий Людвиг о «великих людях». На протяжении 1930-х гг. в Германии сформировался резко отрицательный образ писателя, а в эмиграции Людвиг выступал с достаточно жесткой критикой немецкого национального характера, что тоже вызывало недовольство его соотечественников. Кроме того, Людвиг писал очень быстро, порой выпуская книги с промежутком менее года, и подобная плодовитость успела утомить публику. К. Грандман указывает также на то, что самые известные из биографий Людвиг были тесно связаны с политической ситуацией межвоенного времени и не могли быть приняты с тем же интересом в эпоху Аденауэра. Х.-Й. Перрей подчеркивает, что Людвиг был и хотел быть писателем своего времени.

В поле зрения исследователей Э. Людвиг снова оказался уже в конце 1970-х гг., с усилением в немецкоязычном пространстве интереса к самому жанру биографии, долгое время остававшемуся без теоретического осмысления. Наибольшее внимание вызвали феномен «исторической беллетристики» как таковой, подробно изученный в начале 1990-х гг.²⁴, и сопоставление жизни и творчества Э. Людвиг и Ст. Цвейга²⁵. Работы последних лет отмечены большим интересом уже к индивидуальным особенностям биографий Людвиг²⁶. На русском языке издаются переводы наиболее известных биографий Людвиг, но посвященных этому автору работ на данный момент не существует.

Примечания

- 1 Ulrich S. «Der fesselndste unter den Biographen ist heute nicht der Historiker»: Emil Ludwig und seine historischen Biographien // *Hardtwig W., Schütz E. H., Becker E. W. Geschichte für Leser: populäre Geschichtsschreibung in Deutschland im 20. Jahrhundert.* Stuttgart, 2005. S. 35.
- 2 См.: Kolb E. «Die Historiker sind ernstlich böse». Der Streit um die «historische Belletristik» in Weimarer Republik // *Angermann E., Finzsch N., Wellenreuther H. Liberalitas.* Stuttgart, 1992. S. 72.
- 3 Цит. по: Perrey H.-J. «Der Fall Emil Ludwig» – Ein Bericht über eine historiographische Kontroverse der ausgehenden Weimarer Republik // *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht.* Jg. 43, heft 3, März 1992. S. 178.
- 4 См.: Roden J. Stefan Zweig and Emil Ludwig // *Sonnenfeld M. Stefan Zweig: The World of Yesterday Humanist Today.* Albany, 1983. P. 237.
- 5 См.: Becker E. W. Biographie als Lebensform. Theodor Heuss als Biograph im Nationalsozialismus // *Hardtwig W., Schütz E. H., Becker E. W.* Op. cit. S. 74–75; Ulrich S. Op. cit. S. 35–56.
- 6 Цит. по: Kolb E. Op. cit. S. 73.
- 7 Цит. по: Perrey H.-J. Op. cit. S. 172.
- 8 См.: Ibid. S. 169.



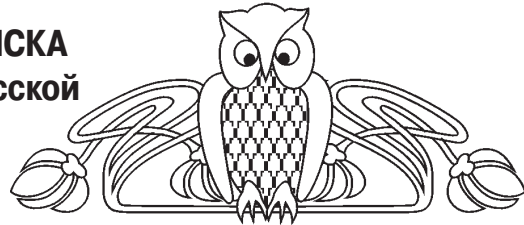
- ⁹ См. об этом: *Ibid.* S. 173.
- ¹⁰ См.: *Kolb E.* Op. cit. ; *Perrey H.-J.* Op. cit. ; *Koessler T.* Zwischen Milieu und Markt. Die populäre Geschichtsschreibung der sozialistischen Arbeitsbewegung 1890–1933 // *Hardtwig W., Schütz E. H., Becker E. W.* Op. cit. S. 259–286.
- ¹¹ Цит. по: *Kolb E.* Op. cit. S. 82.
- ¹² См. об этом: *Kolb E.* Op. cit. S. 82 ; *Ulrich S.*, Op. cit. S. 48.
- ¹³ См.: *Ulrich S.* Op. cit. S. 45 ; *Gradmann C.* Historische Belletristik: populäre historische Biographien in der Weimarer Republik. Frankfurt/Main ; N. Y., 1993. S. 56.
- ¹⁴ См. об этом: *Ulrich S.* Op. cit. S. 46.
- ¹⁵ См.: *Kittstein U.* «Mit Geschichte will man etwas»: historisches Erzählen in der Weimarer Republik und im Exil (1918–1945). Würzburg, 2006. S. 143–144.
- ¹⁶ Цит. по: *Ibid.* S. 121.
- ¹⁷ См. об этом: *Ibid.* S. 126–127.
- ¹⁸ У М. Лонгэйкера такая претензия Людвигу на спо-

- собность вжиться во внутренний мир столь разных личностей, как Гете или Наполеон, на всех стадиях их развития вызвала скепсис и упрек в шарлатанстве (см.: *Longaker M.* Contemporary Biography. Philadelphia, 2007. P. 140).
- ¹⁹ Цит. по: *Scheuer H.* Kunst und Wissenschaft: Die moderne literarische Biographie // *Biographie und Geschichtswissenschaft: Aufsätze zur Theorie und Praxis biograph. Arbeit / hsgb. von G. Klingenstein, H. Lutz, G. Stourzh.* München ; Oldenbourg, 1979 (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, Bd. 6). S. 97.
- ²⁰ См. об этом: *Gradmann C.* Op. cit. S. 129.
- ²¹ См. *Kittstein U.* Op. cit. S. 136.
- ²² См. *Perrey H.-J.* Op. cit. S. 175.
- ²³ *Ulrich S.* Op. cit. S. 52.
- ²⁴ *Kolb E.* Op. cit. ; *Ulrich S.* Op. cit. ; *Gradmann C.* Op. cit. и др.
- ²⁵ См. об этом: *Roden J.* Op. cit. ; *Scheuer H.* Op. cit.
- ²⁶ См. об этом: *Ulrich S.* Op. cit. ; *Kittstein U.* Op. cit.

УДК 821.133.1.09+821.61.1.09

ПРУСТ – ТОЛСТОЙ – ЧЕХОВ – НАБОКОВ: ИСКУССТВО МЕТАФОРЫ КАК СПОСОБ ПОИСКА РЕАЛЬНОСТИ (на материале лекций по русской и зарубежной литературе В. В. Набокова)

Э. Р. Гусейнова



Саратовский государственный университет
E-mail: elmiraguseinova79@gmail.com

В статье сосредоточено внимание на метафорах Пруста, Толстого, Чехова, понимаемых Набоковым как способ перехода от объективной к субъективной реальности. Проводятся аналогии с представлением о реальности Набокова, нашедшем выражение в его художественном творчестве.

Ключевые слова: метафора, реальность, Набоков, Пруст, Толстой, Чехов.

Proust – Tolstoy – Chekhov – Nabokov: the Art of Metaphor As a Way of Searching For Reality (on the material of V. Nabokov's Russian and Foreign Literature Lectures Discourse)

E. R. Guseinova

The article focuses on Nabokov's understanding Proust's, Tolstoy's and Chekhov's metaphors as a way of passing from an objective to the subjective reality. The analogies with Nabokov's perception of reality expressed in his art are drawn.

Key words: metaphor, reality, Nabokov, Proust, Tolstoy, Chekhov.

Опубликованный вопреки воле Набокова лекционный курс по русской и западноевропейской литературе являет нам не только глубокое, неоднозначное прочтение мировой литературы, но и обнаруживает особенности эстетики и поэтики самого писателя, выступившего в роли читателя.

Литературоведческий метод Набокова, заключающийся в отказе от логического обоснования, категориально-терминологического языка и представляющий собой обильное цитирование и небольшие комментарии, вызвал многочисленные критические отклики с обвинениями в «некомпетентности» и «неакадемичности». Но объемное цитирование – это демонстрация и укрупнение как раз тех деталей, тех особенностей, которые важны *ему* и которые характеризуют *его* эстетические пристрастия: «Стараясь передать *мое* отношение к искусству Гоголя, я не предъявил ни одного ощутимого доказательства его ни на что не похожей природы»¹. Так не будем забывать, что лекционный курс – это, прежде всего, код к Набокову, это представление мировой литературы через призму *его видения*.

Лекция о Прусте заканчивается Набоковым цитатой из романа «Обретенное время», суть которой поразительно схожа с его идеями, высказанными в многочисленных интервью, что объективной реальности не существует: «Сознательная память лишь воспроизводит “цепь приблизительных впечатлений”, не сохранивших ничего действительно пережитого нами, которые и составляют для нас нашу мысль, нашу жизнь, реальность, и только эту вот ложь и воспроизводит так называемое “жизненное искусство” – как жизнь, простое и лишенное красоты, так бесплодно, так



скучно повторявшее, что видели глаза и заметил рассудок. <...> Величие подлинного искусства, напротив, <...> в том, чтобы вновь найти, поймать и показать нам ту реальность, вдали от которой мы живем и от которой все дальше отходим по мере того, как плотнее и непроницаемое становится то привычное сознание, которым мы заменяем реальность – ту самую, так и не узнав которой рискуем умереть и которая просто-напросто и есть наша жизнь»². Набоков оставляет эту цитату без какого-либо комментария. Мы считаем, что она являет собою в сжатом, но глубоком смысле то, что пытался выразить Набоков в своем художественном творчестве. Его представление о реальности как о многоуровневом пространстве, так разнообразно³ реализованном в художественном творчестве и давно ставшим объектом гносеологических изысканий, явилось лейтмотивом писателя и в его лекционном дискурсе. При многочисленных толкованиях и выводах исследователи⁴ склоняются к утверждению, что, несмотря на писательское убеждение в непостижимости реальности, Набоков настойчиво ищет ее уровни и пределы, разделяющие истинное и ложное. Как обнаружить эту грань? Где выход из жизни, становящейся, словно в кошмаре, метафорой бытия? Эти вечные вопросы, занимающие многих мыслителей, философов, художников, потому и вечные, что точного ответа на них нет. Лишь в некоторые мгновения озарения, достигаемые и постигаемые в какие-то частные, незначительные моменты повседневного существования, приоткрывается искомый смысл. На память приходят слова А. Пятигорского, что «когда кто-то говорит: “О чем бы Набоков не писал, он писал только о...” – только не верьте! Он писал о том, о чем писал, а не “только о...”». <...> И здесь – нескончаемая война открывателей правды с искателями смысла (смысл нельзя открыть или даже раскрыть; его можно только искать – Набоков это прекрасно знал)»⁵. И Набоков искал. Разными способами и методами. В лекциях он показывает нам, что одним из таких способов для него была метафора.

Метафора, разрывающая привычную структуру мысли и языка, разрывала и грани привычной реальности. Во всякой метафоре, полагал Х. Ортега-и-Гассет, есть реальное сходство между элементами⁶, и потому принято думать, что суть метафоры – в уподобляющем сближении двух далеких друг от друга вещей. Но прелесть метафоры в том, что в ней уничтожается предмет как образ реального, она увлекает нас в другой мир, мир фантазии, воображения, волшебства и понимания мира.

В XX веке представления о метафоре значительно углубились за счет включения в ее понятие знаний из других наук, к примеру из физиологической оптики, разработки которой «стимулировали интерес к взаимодействию наблюдателя и мира, и акцентировали тот факт, что мир оптически творится наблюдателем и что многие явления

действительности являются “фантомами” и не существуют в физической реальности»⁷. Не зря писатели-модернисты придавали метафоре колоссальное значение. А. Белый полагал, что она «способна явить нам несуществующие соединения существующих образов, <...> стереть границы между действительностью и сном»⁸; М. Пруст считал, что метафора – «наилучшее выражение глубинного видения вещей, не останавливающегося на их внешности и проникающего в их сущность»⁹; Набоков в метафоре находил «тесную связь видимого и слышимого, отблесков и отголосков, зрения и слуха»¹⁰. Соотношение зрительных и слуховых ощущений, получаемых от окружающего мира, творчески осмысливается Набоковым в сложные художественные образы, дающие читателю представление о том, что реальность представляется автором как *многослойное пространство*.

Так, в лекции о М. Прусте Набоков использует метафору *слоев реальности*: «Разные слои и уровни смысла в метафорах самого Пруста любопытным образом проявляются в описании метода, каким его бабушка выбирала подарки. (*Первый слой*.) “Ей очень хотелось, чтобы в моей комнате висели фотографии старинных зданий и красивых пейзажей. Но, хотя бы изображаемое на них имело эстетическую ценность, она, совершая покупку, находила, что механический способ репродукции, фотография, в очень сильной степени придает вещам пошловатую, утилитарную окраску. (*Второй слой*.) Она пускалась на хитрости и пыталась если не вовсе изгнать коммерческую банальность, то, по крайней мере, свести ее к минимуму, заменить ее в большей своей части художественным элементом, ввести в приобретаемую ею репродукцию как бы несколько «слоев» искусства: она осведомлялась у Свана, не писал ли какой-нибудь крупный художник Шартрский собор, Большие фонтаны Сен-Клу, Везувий, и, вместо фотографий этих мест, предпочитала дарить мне фотографии картин: «Шартрский собор» Коро, «Большие фонтаны Сен-Клу» Гюбера Робера, «Везувий» Тернера, отчего художественная ценность репродукции повышалась. (*Третий слой*.) Но хотя фотограф не участвовал здесь в интерпретации шедевра искусства или красот природы и его заменил крупный художник, однако без него дело все же не обходилось при воспроизведении самой этой интерпретации. В своем стремлении по возможности изгнать всякий элемент вульгарности бабушка старалась добиться еще более ошутимых результатов. Она спрашивала у Свана, нет ли гравюр с интересующего ее произведения искусства, (*четвертый слой*) предпочитая, когда это было возможно, гравюры старинные и представляющие интерес не только сами по себе, например гравюры, изображающие какой-нибудь шедевр в таком состоянии, в котором мы больше не можем его видеть в настоящее время (подобно гравюре Моргена с Тайной вечери Леонардо, сделанной



до разрушения картины)»¹¹. Попробуем найти смысл, вложенный в «переслойку зрительных впечатлений»¹².

Первый слой – фотография пейзажа – это самое «настоящее», с точки зрения обывателя, «жизненное» воспроизведение действительности. Здесь следует сделать уточнение, что имеется в виду фотография не как вид искусства, а именно как механистичность интерпретации. В интервью А. Аппелю Набоков говорит, что «механический процесс может лежать в основе так называемой живописи, и получается мазня, а художественное вдохновение способно проявиться в выборе фотографом пейзажа, в его манере видеть этот пейзаж»¹³. Второй слой – живописный пейзаж, воссозданный видением крупного мастера, открывает новый угол зрения, где акцентировка деталей, света, тени позволяет обнаружить иные грани реальности, не различимые с первого взгляда обычному человеку. В этой логической цепи видение художника становится инструментом в познании реальности. Третий слой – репродукция – механистическая интерпретация картины – это снова уход от истины, так как попытка объективного описания произведения искусства, за что воюют последователи реалистической литературы и реалистической критики, заранее обречена на провал. «В данной особенности объектно-субъектных отношений, – считает Е. Г. Трубецкова, – можно видеть параллель развития художественной и научной картин мира в XX веке, где <...> автор, как и наблюдатель в теории относительности Эйнштейна, оказывается “внутри” создаваемого им текста, что <...> демонстрирует невозможность объективного описания <...>»¹⁴. Четвертый слой – гравюра – мыслится нами как доказательство тезиса о субъективности интерпретации, что, по сути, как бы удваивает художественное осмысление реальности. Гравер, делая копию картины, все же вносит в нее частицу своего видения: иначе передается соотношение света/тени – и перед нами фактически другая картина, еще одна реальность.

За метафорой Набоков видит не только способ уйти в субъективную реальность – реальность искусства, но и решить этические задачи. В лекции о Льве Толстом представление Набокова о «многослойности» находит иное выражение – это образ, **очерченный контурами**: «У толстовского стиля есть одно своеобразное свойство, которое можно назвать “поиском истины наощупь”. Желая воспроизвести мысль или чувство, он будет очерчивать контуры этой мысли, чувства или предмета до тех пор, пока полностью не удовлетворится своим воссозданием, своим изложением. Этот прием включает в себя так называемые художественные повторы, или плотную цепочку повторяющихся утверждений, следующих одно за другим, – каждое последующее выразительней, чем предыдущее, и все ближе к значению, которое вкладывает в него Толстой»¹⁵.

Посмотрим на приведенный Набоковым пример из «Смерти Ивана Ильича» Толстого, где реализовано контурное очерчивание значения, которое усматривает Набоков в этой сцене: «Петр Иванович вздохнул еще глубже и печальнее, и Прасковья Федоровна благодарно пожала ему руку. Войдя в ее обитую розовым кретоном гостиную с пасмурной лампой, они сели у стола: она на диван, а Петр Иванович на расстроившийся пружинами и неправильно подававшийся под его сиденьем низенький пуф. Прасковья Федоровна хотела предупредить его, чтобы он сел на другой стул, но нашла это предупреждение не соответствующим своему положению и раздумала. Садясь на этот пуф, Петр Иванович вспомнил, как Иван Ильич устраивал эту гостиную и советовался с ним об этом самом розовом с зелеными листьями кретоном. Садясь на диван и проходя мимо стола (вообще вся гостиная была полна вещей и мебели), вдова зацепилась черным кружевом черной мантилии за резьбу стола. Петр Иванович приподнялся, чтобы отцепить, и освобожденный под ним пуф стал волноваться и подталкивать его. Вдова сама стала отцеплять кружево, и Петр Иванович опять сел, придавив бунтовавший под ним пуф. Но вдова не все отцепила, и Петр Иванович опять поднялся, и опять пуф забунтовал и даже шелкнул. Когда все это кончилось, она вынула чистый батистовый платок и стала плакать. <...> “Кури-те, пожалуйста, – сказала она великодушным и вместе убитым голосом и занялась с Соколовым вопросом о цене места. <...> Я все сама делаю, – сказала она Петру Ивановичу, отодвигая к одной стороне альбомы, лежавшие на столе; и, заметив, что пепел угрожает столу, не мешкая, подвинула Петру Ивановичу пепельницу <...>»¹⁶. Еще раз напомним, что метафоры у Толстого, по Набокову, служат нравственным целям. Какое значение скрывается за всей этой сценой с пуфом? Эгоизм, фальшь, тупая, бездушная заведенность жизни, выводящая людей на уровень неодушевленных предметов, словно этот бунтующий пуф, который в данной ситуации представляется более живым. Набоков любил повторять, что «в высоком искусстве и чистой науке деталь – это все»¹⁷, за деталями Набоков видел глубокий общечеловеческий и философский смысл, который необходимо прятать за умением владеть писательской техникой, ибо «определение всегда есть предел, а я домогаюсь далей, я ищу за рогатками (слов, чувств, мира), бесконечность, где сходится все, все»¹⁸.

«Обдуманное делание»¹⁹ (курсив наш. – Э. Г.) произведения – точная формулировка В. Ходасевича стала причиной обвинений Набокова в нравственной пустоте и бездушии. Умение разглядеть за деталью истинный смысл – дело совсем не простое: «Посредственность или просвещенный мещанин не может избавиться от чувства, что книга, чтобы быть великой должна провозглашать великие идеи»²⁰. Почему-то слова В. Ходасевича все в том же эссе, что «“сладкие звуки” без “мо-



литв” не образуют искусства, но и “молитвы” без “звуков” тоже. Звуки в искусстве не менее святы, чем молитвы. Искусство не исчерпывается формой, но и вне формы оно не имеет бытия и, следовательно, – смысла»²¹, прошли мимо внимания многих критиков. Набоков признается: «Я никогда не думал отрицать нравственное воздействие искусства, которое определенно является *врожденным* всякому истинному его произведению. То, что я отрицаю, – и за это я готов биться до последней капли чернил, – это намеренное морализаторство, на мой взгляд, изничтожающее в произведении, как бы хорошо оно ни было написано, последние следы искусства»²². Поиски подлинной реальности, которой в результате оказывается реальность искусства, а также высказывания, что «искусство и только искусство, а не социальная значимость предохраняет литературное произведение от ржавчины и плесени»²³, убедило критику в том, что Набоков – типичный «чистый художник». Утверждая единственно подлинной реальностью реальность искусства, Набоков подразумевал его свободу от тенденциозности и навязывания каких-либо заданий: «...Я равнодушен к лозунгу “искусство для искусства” – потому что, к сожалению, такие его сторонники, как, например, О. Уайльд и некоторые другие утонченные поэты, были на самом деле штатными моралистами и нравоучителями»²⁴. Выражение С. Н. Булгакова, что «искусство есть мышление»²⁵, убедительно доказано Толстым, полагавшим, что суть искусства состоит в бесконечном лабиринте сцеплений и тех законов, которые служат основанием этих сцеплений, и задача истинного художника – найти этот закон «сцеплений»: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одно из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя, а можно только посредственно – словами, описывая образы, действия, положения»²⁶. И далее Толстой делает важнейшее уточнение: «Ложь уничтожает всю связь между явлениями»²⁷. Набоков говорит: «Хорошая живопись доказывает, что художник не лжет»²⁸. Что здесь имеется в виду? На этот вопрос отвечает М. Мамардашвили, размышляя над «Поисками утраченного времени». Философ пишет, что многое из того, что мы испытываем, делаем, – лживо. В силу каких-то обстоятельств человек перестает жить подлинной, настоящей жизнью: лживые «отходы» повседневной действительности занимают все пространство души, не оставляя в ней места для живого чувства, живой мысли, для подлинной жизни. «Основное, что занимает Пруста, – пишет М. Мамардашвили, – <...> это следующий вопрос: почему мы видим

что-то и не видим этого? Почему мы что-то знаем и почему чего-то не знаем? <...> существуют какие-то *законы*, в силу которых мы слепы и не видим»²⁹. И поиск ответа на этот вопрос, попытка постичь этот тайный закон занимает и Пруста, и Толстого, и Набокова. Знаменитое высказывание Пруста о том, что его инструмент – не микроскоп, а телескоп, объясняет смысл задачи, так как телескоп позволяет увидеть то крупное, что поначалу видится мелким, незначительным. Отсюда вырастает значимость деталей, соотношение которых открывает невидимые грани другой, подлинной реальности, и именно в этом значении искусство позволяет жить настоящей жизнью. Эти моменты озарения, моменты невыразимого, следует хранить в тайне, потому что если скажешь что-то, то это будет ложь.

«У нас есть жизнь в двух смыслах. Жизнь в смысле первом – что невыразимо, и есть некая жизнь вторая, которая похожа на первую, но бывает лишена этого ощущения смысла жизни»³⁰. Набоков настолько тонко это ощущает, говоря, что к истине, скрывающейся за видимыми, кажущимися образами, можно подбираться лишь наощупь, постепенно разворачивая слои, намечая контуры.

В лекции о Чехове набоковская геометрия «многослойного» пространства реализована «системой волн»: «...перед нами мир волн, а не частиц материи, что, кстати, гораздо ближе к современному научному представлению о строении вселенной»³¹. А что такое система волн? Это колебание, а значит, неустойчивость. Можно это понять и как метафору: подлинная реальность показывается лишь на гребне волны. Что здесь имеет в виду Набоков? Попытаемся найти объяснение. Через все творчество Набокова проходит одна сквозная мысль: «Я люблю красоту как манящую тайну»³². Красота, побуждающая творить, не поддается рациональному объяснению: кажется, что вот-вот постигаешь смысл, таящийся в ней, но стоит только выразить его словами, как он удаляется, ускользает. Вспоминаются слова Набокова по поводу сборника стихов Бунина, что самое божественное чувство – это «до муки острое, до обморока томное желание выразить в словах то неизъяснимое, таинственное, гармоническое, что входит в широкое понятие красоты»³³. Толстой писал, что испытывает чувство боли от красоты³⁴, это же подразумевал и Пруст, говоря о «невыразимых ощущениях человеческой души»³⁵. И Чехов, по Набокову, умел «передать ощущение красоты, совершенно недоступное многим писателям»³⁶. Набоков цитирует пассаж из «Дамы с собачкой» Чехова: «...они смотрели вниз и молчали. <...> Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда



нас не будет <...>³⁷. Не комментируя, Набоков остается верным принципу «*silentium!*», он хранит свою тайну:

И я счастлив. Я счастлив, что совесть моя,
сонных мыслей и умыслов сводня,
не затронула самого тайного. Я
удивительно счастлив сегодня.
Это тайна та-та, та-та-та-та, та-та,
а точнее сказать я не вправе.
Оттого так смешна мне пустая мечта
о читателе, теле и славе³⁸.

Из сказанного возможно сделать некоторые выводы. В интервью 1961 г. Набоков, отвечая на вопрос о влиянии на него смеси культур, отметил, особое влияние французской литературы, и в частности М. Пруста³⁹. И автор здесь не лукавил. Домашняя библиотека В. Д. Набокова включала 342 позиции французских собраний сочинений против 187 русских, 131 английского и 44 немецких⁴⁰. Б. Бойд приводит архивные свидетельства тех или иных признаний писателя в «обожании Пруста»⁴¹, в пародировании его творчества; эмигрантские, западные и отечественные литературоведы отмечают многочисленные аллюзии на Пруста⁴²; одна из излюбленных аналогий в компаративистском литературоведении – память, воспоминания, время у Пруста и Набокова. Все это верно, но лекции, на наш взгляд, вскрыли глубинное родство этих писателей в представлении о реальности и природе искусства и писательском мастерстве⁴³.

Набоков цитирует Пруста: «...Ибо истины, постигаемые рассудком напрямую в ярко освещенном мире, суть нечто менее глубокое, менее осязательное (курсив наш. – Э. Г.), чем те, какие жизнь сообщает нам помимо нашей воли во впечатленье – материальном, поскольку оно приходит посредством чувств, но из которого мы в силах выделить духовную часть»⁴⁴. Быть может, поэтому Набоков избирает сложные формы выражения (игра, многоуровневая образность, реализованная посредством метафор, смена точек зрения, нарративные стратегии, интертекстуальность), поскольку истина ощущается им как нечто более глубокое и точного выражения для нее невозможно найти. Возможно, по этой причине и Пруст, и Толстой, и Чехов рассматриваются им через метафоры «слов», «очерчивания контуров», «систему волн».

Набоков демонстрирует читателю, как подлинная в его понимании реальность таинственно мерцает, как она то приближается, то ускользает от фиксации в слове. С помощью метафор он вводит в природу художественной реальности компонент мыслительного поиска и прозрения. В лекционном дискурсе Набоков, концентрируясь на волнующей его проблеме реальности, демонстрирует целостность и единство своей эстетической позиции: мотивы неустойчивой реальности пронизывают насквозь его метаповествование. Здесь снова хочется напомнить слова А. Пятигорского

о том, что Набоков – искатель, а не открыватель смысла.

Примечания

- 1 Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1999. С. 131.
- 2 Набоков В. Марсель Пруст // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 2000. С. 320.
- 3 Композиционные особенности повествования, специфика набоковского мифологизма, «космическая синхронизация», миры и антимир (миры в бесконечной регрессии), интертекстуальность, память, текстуальная память и пр.
- 4 Работы Д. Б. Джонсона, В. Е. Александрова, К. Проффера, М. Д. Шраера, Б. В. Аверина и многих других.
- 5 Пятигорский А. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // Набоков В. В. : Pro et contra. Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб., 1997. С. 341.
- 6 Ортега-и-Гассет Х. Две главные метафоры. URL: <http://philosophy.ru/library/ortega/kant.html> (дата обращения: 28.04.2011).
- 7 Гришакова М. Визуальная поэтика Набокова // Новое литературное обозрение. 2002. № 54. С. 208.
- 8 Белый А. Чехов // Чехов А. П. : Pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887–1914). СПб., 2002. С. 814.
- 9 Цит. по: Женетт Ж. Пруст-палимпсест. URL: <http://www.niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/prust-palimpsest.htm> (дата обращения 28.04.2011).
- 10 Набоков В. Марсель Пруст. С. 320.
- 11 Там же. С. 289–290.
- 12 Набоков В. Другие берега // Набоков В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. СПб., 2003. Т. 5. С. 236.
- 13 Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Рецензии. Эссе. М., 2002. С. 301.
- 14 Трубецкова Е. Сознание как «оптический инструмент» : о визуальной эстетике В. Набокова // Изв. Саратов. ун-та. 2010. Т. 10. Сер. Филология. Журналистика. Вып. 3. С. 66.
- 15 Набоков В. Лев Толстой // Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 309.
- 16 Там же. С. 311–312.
- 17 Набоков о Набокове и прочем... С. 303.
- 18 Набоков В. Дар // Набоков В. Собр. соч. : в 4 т. Т. 3. М., 1990. С. 296.
- 19 Ходасевич В. О Сирине // Набоков В. В. : Pro et contra. СПб., 1997. С. 245.
- 20 Набоков о Набокове и прочем... С. 152–153.
- 21 Ходасевич В. О Сирине. С. 246–247.
- 22 Цит. по: Бойд Б. Набоков В. В. Американские годы. Биография. СПб., 2004. С. 70–71.
- 23 Набоков о Набокове и прочем... С. 143.
- 24 Там же. С. 143–144.
- 25 Булгаков С. Чехов как мыслитель // Чехов А. П. : Pro et contra... СПб., 2002. С. 540.



- ²⁶ Толстой Л. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 62. М., 1992. С. 269. К примеру, ср. стихотворение Набокова «Вечер русской поэзии», где он говорит: «Because all hangs together – shape and sound / Heather and honey, vessel and content» («Потому что все связано – форма и звук, вереск и мед, сосуд и содержимое»).
- ²⁷ Там же. С. 308.
- ²⁸ Набоков о Набокове и прочем... С. 301.
- ²⁹ Мамардашвили М. Психологическая топология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени». СПб., 1997. С. 15.
- ³⁰ Там же. С. 50.
- ³¹ Набоков В. Антон Чехов // Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 338.
- ³² Набоков В. Красота! Красота! В ней таинственно слыты... // Набоков В. Собр. соч. М. ; СПб., 2007. С. 15.
- ³³ Сиринов В. Рец. на: Ив. Бунин. Избранные стихи // Набоков В. В. : Pro et contra... СПб., 1997. С. 36.
- ³⁴ См.: Толстой Л. Указ. соч. С. 26.
- ³⁵ Пруст М. Толстой // Пруст М. Против Сент-Бёва. Статьи. Эссе. М., 1999. С. 54.
- ³⁶ Набоков В. Антон Чехов. С. 328.
- ³⁷ Там же. С. 333.
- ³⁸ Набоков В. Слава // Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 5. С. 422.
- ³⁹ См.: Набоков о Набокове и прочем... С. 98.
- ⁴⁰ Систематический каталог библиотеки В. Д. Набокова. СПб., 1904.
- ⁴¹ Бойд Б. Набоков В. В. Русские годы. Биография. М. ; СПб., 2001. С. 415.
- ⁴² Кантор М., Струве Г., Сконечная О., Дж. Грейсон, Foster Jr./John Burt, Ifri Pascal A., Haddat-Wotling K. и др.
- ⁴³ См.: Пруст. М. Против Сент-Бёва. Статьи. Эссе.
- ⁴⁴ Набоков В. Марсель Пруст. С. 319.

УДК 821.161.1.09-31+929Алданов

РОМАН М. А. АЛДАНОВА «ИСТОКИ»: ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ ИСТОРИЧЕСКИХ ПРЕДПОСЫЛОК XX ВЕКА

Т. И. Дронова

Саратовский государственный университет
E-mail: tida52@mail.ru

В статье выявляется роль философско-исторического дискурса в структуре романа «Истоки», раскрывается векторная направленность авторского сознания на изучение механизма рождения исторических событий, осмысливается характер истолкования писателем истоков катастроф XX века.

Ключевые слова: Алданов, историческое событие, точка бифуркации, философско-историческая концепция, роман.

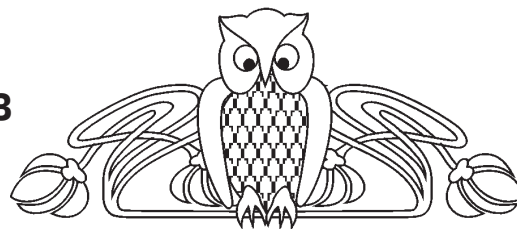
M. A. Aldanov's Novel «The Sources»: Artistic and Philosophic Analysis of the XXth Century Historic Factors

T. I. Dronova

The role of the philosophic and historic discourse in the structure of the novel «The Sources» is revealed; the vector directivity of the author's consciousness towards studying the mechanism of historic event inception is uncovered; the character of the writer's interpretation of the XXth century catastrophes' origins is comprehended.

Key words: Aldanov, historic event, bifurcation point, philosophic and historic concept, novel.

Важнейшим событием алдановского творчества 1940-х гг. является романное осмысление истоков Первой мировой войны и большевистского переворота – ключевых, с точки зрения писателя, факторов, определивших исторический процесс XX века. С высоты нового исторического знания Алданов предпринимает художественно-философский анализ механизма возникновения дан-



ных исторических событий. В романе «Истоки» (1943–1946, отд. издание 1950)¹ писатель исследует предысторию современности, обнаруживая в эпохе конца 1870-х – начала 1880-х гг. «завязывание» тех исторических «узлов», которые приведут к катастрофам XX столетия. В этом романе по сравнению с произведениями 1920–1930-х гг. возрастает идейно-эстетическая роль политических событий и участвующих в них известных исторических личностей, одновременно усиливается психологизм изображения героев (как реальных, так и вымышленных), оттачивается авторская философско-историческая концепция².

В романе «Истоки» М. Алданов, на новом витке биографического, исторического и художественного опыта, возвращается к проблематике своих ранних произведений («Армагеддон», «Огонь и дым»). Историко-философская концепция, отрефлексированная в книге «Ульмская ночь. Философия случая», позволяет писателю в ходе художественного анализа пользоваться «инструментарием» естественнонаучной мысли XX столетия. Отрицая непреложные законы истории, М. Алданов опирается и на новейшие физические теории, и на теорию вероятностей, которая не только «дает ему в руки оружие для борьбы против научного или политического догматизма», но и «позволяет ему верить в возможность вмешательства человеческой воли и разума в стихийный ход событий...»³ В идейно-художественной структуре романа «Истоки» воплощается диалектика случайного и необходимого в историческом процессе.



Широкое повествование о русской и европейской истории ведется, как и в других произведениях М. Алданова, по преимуществу через судьбы вымышленных персонажей. Начинается оно как роман-путешествие молодого художника Николая Мамонтова, отправляющегося из Петербурга в Европу, а затем в Америку. Его глазами автор показывает известных личностей (Бакунина, Александра II, Дизраэли и др.), события, происходящие в России, Швейцарии, Германии, Франции, США. Стереоскопичность изображения достигается введением множества точек зрения, принадлежащих как вымышленным, так и историческим героям.

В романе реализуется принцип, сформулированный писателем еще в 1920-е гг., предполагающий «освещение внутренностей» действующих лиц и такое их пространственное размещение, «при котором они объясняли бы эпоху и эпоха объясняла бы их»⁴. Экзистенциальная проблематика (вопросы индивидуального счастья, внутренней свободы, смысла личного существования, отношения к смерти и др.), входящая в роман как опыт жизненных исканий центральных героев (Николая Сергеевича Мамонтова, Софьи Яковлевны Дюмлер, Михаила Яковлевича Чернякова, Лизы Муравьевой и др.), неразрывно связана с проблемами исторического существования человека. Переломная эпоха (роман начинается 11 января 1874 г. и заканчивается событиями, последовавшими за 1 марта 1881 г.) требует осознанного выбора (нравственного, политического, философского самоопределения). На примере судьбы Николая Мамонтова автор показывает жизненный путь, приводящий героя через цепь ложных выборов к обретению подлинных ценностей⁵. При этом по сравнению с произведениями предшествующих десятилетий в «Истоках» возрастает роль исторических событий и авторской рефлексии об их значении для ближайшего и отдаленного будущего России и Европы.

Два политических события находятся в центре романного повествования: Берлинский конгресс 1878 г. – «одно из главных исторических представлений 19-го века»⁶, и «охота» на царя, завершившаяся 1 марта 1881 г. убийством Александра II народолюбцами. В романе предложено многоплановое освещение каждого из этих судьбоносных для Европы и России событий. Не связанные между собой причинно-следственными отношениями, Берлинский конгресс и убийство Александра II объединены в авторском сознании как истоки Первой мировой войны и Октябрьской революции.

По справедливому мнению М. Карповича, высказанному в статье «М. А. Алданов и история», в романах писателя «в кульминационные моменты – кульминационные не только в сюжетном, но и в эстетическом смысле – события приобретают самодовлеющее, более того – преобладающее значение. Автор показывает их с такой яркостью и силой, что в сознании читателя

они поглощают все индивидуальные образы...»⁷ В большей мере это относится к «охоте» на царя, убийство которого описано с такой психологической убедительностью и осознанием трагизма происходящего, что подчиняет себе все художественное пространство, безраздельно завладевая читательским вниманием. Конгресс же при всей выразительности театрализованного повествования о нем волнует не столько как событие, совершающееся «здесь» и «сейчас», сколько как предтеча грядущих катастроф.

Автор вводит в произведение множество портретов знаменитых людей, нередко без связи с фабулой романа⁸. Императоры, политики, дипломаты, военные (Александр II, Горчаков, Лорис-Меликов, Вильгельм I, Бисмарк, Гладстон, Дизраэли, Клемансо), революционеры (теоретики и практики – Бакунин, Перовская, Желябов, Михайлов, Энгельс, Маркс, братья Ульяновы), деятели культуры (Достоевский, Вагнер, Лист) – эти и многие другие исторические личности нужны автору как «истоки»⁹. Выбор реальных персонажей определяется авторским представлением о роли их поступков, мыслей, художественных открытий для будущего. Показательно признание, сделанное в письме В. А. Маклакову от 12 февраля 1946 г.: «...я месяца три потратил на перечитыванье Ницше и на изучение литературы о нем, а затем отказался от мысли вывести его в “Истоках”, так как пришел к выводу, что он “истоком” не был: общее место, будто он был предшественником национал-социализма, показалось мне вздорным и нелепым...»¹⁰

В рецензии на отдельное издание «Истоков» М. Карпович назвал роман лучшим произведением М. Алданова, продолжающим толстовскую литературную традицию. При этом критик заострил внимание на принципиальных отличиях философско-исторической и эстетической позиции современного писателя: «Отрицая историю, Толстой уходил от нее к двум вечным полюсам: “высокому бесконечному небу”, которое раненый князь Андрей видел над собой на поле Аустерлицкого сражения, и укорененной в земле родовой человеческой жизни (знаменитые “пеленки” в эпилоге “Войны и мира”). Кажется, ни то, ни другое Алданова не утешает. Во-первых, он не может уйти от истории, так как в отличие от Толстого обладает высокоразвитым историческим чувством. Во-вторых, в нем нет и следа толстовского руссоизма, нет никакого бунта против культуры. Напротив, человеческая культура и есть то, что он по-настоящему ценит и любит, – ценит и любит тем больше, чем яснее представляется ему ее хрупкость. Он гуманист, не верящий в прогресс. И это придает его мироощущению трагический характер»¹¹.

В критике русского зарубежья новый роман М. Алданова вызвал острые споры. Причина – в полемичности авторской концепции по отношению к мифу русской истории, создаваемому в



эмиграции. Стремясь к художественной объективности, Алданов с беспощадной правдивостью показывает вину Александра II и его окружения в затягивании сроков принятия конституции и тем самым в подталкивании России к кровавым революционным событиям; в то же время убийц царя он изобразил не злодеями, а самоотверженными людьми, фанатически преданными своей идее. Позицию определенной части эмиграции выразил Г. Иванов, увидевший в концепции русской истории, предложенной писателем, разрушение того образа прошлого, который в течение десятилетий являлся для изгнанников источником надежд на будущее. Рецензент дал жесткую оценку «врожденному скептицизму» писателя, понятого как «всеотрицание и безверие». По его мнению, автор «Истоков» равномерно распределяет «по всему роману <...> ледяную иронию высшей марки в отношении всех и всего»¹², а главное – в отношении русской истории. Напоминая о «неупиваемой чаше» русских страданий, критик утверждает, что разрушающая эмигрантские «иллюзии» «увлекательная», «блестящая», «первоклассная по качеству книга принесет больше вреда, чем пользы». Поэтому «следовало бы отложить чтение Алданова до лучших времен, когда все раны зарубцуются...»¹³

Но и во второй половине XX столетия, когда, казалось бы, «раны зарубцевались», взгляд М. Алданова на русскую историю и его ирония истории, определяющая философско-историческую концепцию, оказались неприемлемыми для А. И. Солженицына, удостоившего «Истоки» внимательного, заинтересованного анализа в «Литературной коллекции». Исходя из собственных религиозно-философских и эстетических принципов, автор многотомного «Красного колеса» прочитывает «Истоки» по коду романа-эпопеи, не вполне удовлетворяясь предложенными Алдановым идейно-художественными решениями. Посвятивший всю свою творческую жизнь осмыслению русской трагедии XX в., Солженицын не может одобрить иронического мироощущения и стиля писателя: «... создается некая игривость в обращении с Большой Историей. О, мы, попавшие под ее колеса, знаем, что не такая это игра...»¹⁴ Опыт солженицынского прочтения «Истоков» чрезвычайно интересен и поучителен. Он позволяет выявить некоторые действительно слабые стороны произведения, но одновременно побуждает к поиску жанровых критериев, адекватных природе таланта автора и его замыслу.

Роман «Истоки» – философско-историческое повествование, в котором познавательная активность художника направлена на осмысление механизма рождения исторических событий и возможностей постижения прошлого и будущего. Акцентируя роль случая в истории, демонстрируя непредсказуемость будущего не только для обычных людей, но и политиков, писатель в то же время выявляет зависимость дальнейшего хода

истории от предшествующих событий. В романе «Истоки» возрастает по сравнению с произведениями 1920–1930-х гг. роль автора-повествователя как комментатора «подлинного» смысла исторических событий. Обладая «избытком видения» (М. Бахтин), он выявляет иллюзорность представлений современников о «реальном» положении дел, влияющем на будущее: «Дизраэли совершенно искренне считал Россию историческим врагом Англии. <...> К Германии Биконсфильд относился благожелательно и даже любовно. <...> до конца своих дней продолжал думать, что со стороны немцев миру опасность не грозит...» (5, 74). Точки зрения современников (исторических и вымышленных) корректируются повествователем, выявляющим неспособность большинства участников и свидетелей исторического процесса предвидеть последствия совершаемого.

Среди немногих исторических деятелей, кому, по мнению Алданова, было дано понять смысл происходящего, – Гладстон, через восприятие которого автор вводит мысль о «подлинных» результатах Берлинского конгресса и о неосуществленных возможностях истории: «...ему сразу стало ясно, <...> что без малейшей необходимости заложено начало многочисленных, долгих, кровавых войн, что, быть может, упущена единственная возможность утвердить европейский порядок <...> Берлинский конгресс мог стать огромным событием в мировой истории, мог создать новые приемы в разрешении спорных вопросов, мог внести новый дух в международную политику, мог сделать Европу по-настоящему цивилизованной частью мира. Ничего этого сделано не было. Напротив, было сделано все для того, чтобы в духе, в существе, в приемах европейской политики не произошло ничего нового...» (5, 149–150).

В прямом авторском повествовании утверждается мысль, что все дипломатические победы на Конгрессе оказались в ближайшей исторической перспективе чреватые поражениями. Чтобы отчетливее показать смысл происходящего, неявный для большинства современников, повествователь забегает вперед, знакомя читателя с историческими фактами, явившимися результатом изображаемых в романе событий: «Австро-Венгрия после Берлинского конгресса заняла (а через 30 лет и формально к себе присоединила) Боснию и Герцеговину, в которых не было ни австрийцев, ни венгров. По случайности, в боснийской столице был в 1914 году убит эрцгерцог Франц-Фердинанд. Началась мировая война. Одной из основных причин ее, по несколько запоздавшему мнению отставных австрийских государственных людей, было присоединение Боснии и Герцеговины. Эта война положила конец существованию австро-венгерской монархии» (5, 72–73). В «Истоках» повествователь в ряде случаев прибегает к прямому сопоставлению XIX и XX в. Характеризуя Гладстона как единственного из всех правителей Европы, кто действительно «на самом деле хотел



мира и сближения между народами», он пишет: «Задачи, стоявшие перед Гладстоном, были ничтожны по сравнению с задачами, выпавшими на долю людей двадцатого столетия, – как и весь счастливый девятнадцатый век, выигрывая в остальном, теряет в *масштабе* по сравнению с двадцатым» (5, 149).

Включая событие не только в ближайшую перспективу, прогнозируемую участниками Конгресса, но и анализируя дальние последствия, о которых они не могли и подозревать, но которые находятся в поле зрения современного человека, Алданов добивается убедительности и центральной исторической мысли о Конгрессе как одном из истоков Первой мировой войны, и философской идеи о роли случая в истории. Ведущим способом воплощения философии случая в романе является ирония. Как справедливо полагает Н. М. Щедрина, в романе «Истоки» ирония истории или объективная ирония (по терминологии Гегеля) «строится на противоречиях между историей сущей и той, которая могла быть дарована России (и Европе. – Т. Д.), на расхождениях между намерениями политиков и последующим результатом»¹⁵.

Писатель предлагает свой философский комментарий к событиям, в прямом авторском повествовании высказывая суждения об иронии истории и роли случая: «Берлинский конгресс отличался от других и не тем, что никто ничего не предвидел: так бывает на всех международных конгрессах и совещаниях. Но, по случайности, на нем, будто по заказу, решительно все вышло как раз наперекор желаниям, ожиданиям, надеждам его участников. Успехи оказались неудачами, победы – поражениями, то, что представлялось выгодным или необходимым, оказалось бесполезным и губительным, – разумеется, не для заправил Конгресса, а для их народов» (5, 72); «...этот трагикомический Конгресс точно имел целью опровержение философско-исторических теорий, от экономического материализма до историко-религиозного учения Толстого. Все было чистым торжеством случая, – косвенно же, торжеством идеи грабежа, вредного самому грабителю» (5, 76).

По мнению автора, Берлинский конгресс заложил основы будущих взрывных процессов: привел к Первой мировой войне, которая, в свою очередь, подтолкнула Россию к революции. А ожесточенная борьба народовольцев и самодержавия сделала русскую революцию «неизбежной». Алданов показывает, что до того, как эти события произошли, возможен был иной сценарий истории. Но после принятия мирного договора и сопутствующих соглашений Берлинского конгресса, после убийства Александра II и прихода к власти Александра III выбор был сделан в направлении войны и революции. Эпоха конца 1870-х – начала 1880-х гг. предстает в романе как «точка бифуркации»¹⁶, развилка истории. В этой «точке» существовала возможность разных путей

исторического развития. После того как выбор определился, были отсечены мирные варианты разрешения конфликтов, Европа оказалась обречена на мировую войну, а Россия – на кровавые, насильственные революционные преобразования.

При всей важности для писателя анализа европейских событий и их роли для XX столетия идейно-эстетическим центром романа «Истоки» является российская история в ее настоящем, прошлом и будущем.

Одной из ведущих нравственно-психологических тем романа является противостояние молодого поколения России не только деспотизму власти, но и идеалам старшего поколения интеллигенции. В диалоге-споре Мамонтова и Муравьева об Александре II представлены точки зрения молодого человека и представителя старшего поколения, к тому же естествоиспытателя, которому, как и автору романа, необходимо владение всей полнотой фактов и понимание мотивов поступков царя-освободителя, оттягивающего принятие конституции:

«– <...> Может быть, и факты мне известны не все. Извините педантизм естествоиспытателя <...> у нас первое дело знать факты.

– Какие же такие факты нам неизвестны? Факты те, что у нас полный застой, страна в развитии остановилась и вперед не идет. И в этом вина тех, кто ею правит.

– С этим я готов согласиться лишь отчасти. Полного застоя нет, Россия растет и цивилизуется. Но, к сожалению, совершенно верно то, что темп ее движения вперед за последнее десятилетие очень замедлился» (4, 533).

«И мне непонятно, что же такое произошло с царем? Почему человек, бывший величайшим реформатором, больше ничего не хочет делать? <...> По каким мотивам, только ли по усталости, этот бесспорно хороший, неглупый и добрый человек окружил себя ретроgrадами...

– Да нам его мотивы совершенно не интересны. Если он устал, то пусть идет к... Пусть уходит на покой!

– А мне мотивы интересны...» (4, 534).

Суть трагической коллизии российской истории, воссозданной в романе, состоит в том, что в результате ожесточенного противостояния молодого поколения революционеров и власти погибли лучшие люди с обеих сторон, а Россией была упущена возможность ненасильственного, эволюционного развития: «...редко в истории столько героизма и самоотверженья было истрачено на столь вредное дело <...> Трагедия именно в том, что обе стороны выдвинули самых лучших своих людей, а это бывает не часто. Александр Второй был лучшим из всех русских царей. Лорис-Меликов лучшим из русских министров, а Желябов, Перовская, Кибальчич лучшими из русских революционеров» (5, 221–222).

Одним из ведущих критериев оценки российской истории в романе является авторское



представление о приоритетности постепенного демократического совершенствования государственного устройства, о желательности превращения России в «современную Англию»: «...теперь решается вопрос о судьбах России. Перед ней, по-видимому, *последняя* возможность мирного более или менее безболезненного развития и оно *может* стать сказочным, благодаря ее размерам, мощи, богатству, в особенности же благодаря одаренности русского народа. Россия сейчас на волосок от того, чтобы в политическом отношении превратиться во вторую Англию, – Англию с населением втрое большим и с территорией большей раз в семьдесят» (5, 290–291).

По мнению писателя, передоверенному Муравьеву, «революция это самое последнее средство, которое можно пускать в ход лишь тогда, когда слепая или преступная власть сама толкает людей на этот страшный риск, на эти потоки крови. <...> Эти “локомотивы истории” обычно везут *назад*, и только в первое время кажется, будто они везут *вперед*. Конечно, всякая революция будит народ и освобождает его потенциальную энергию, которая тратится и на добро, и на зло. Потом историки “подводят итоги”! В действительности же, подвести их невозможно, так как главные слагаемые не материальные и учету не поддаются» (5, 290).

Муравьевым в беседе с Валицким проговаривается одна из любимых авторских идей – подлинные революции совершаются в сфере смыслов – в философии, науке, искусстве: «Не думаете ли вы, что какое-нибудь большое научное открытие может изменить ход истории и поставить в очень неловкое положение людей, занимающихся социалистическим или несоциалистическим гаданьем на кофейной гуще <...> Философы революции или контрреволюции создают ту или другую схему, но открытия какого-нибудь Фарадея совершенно меняют ход исторического процесса» (5, 291).

Но и правители, полководцы, революционеры могут своими действиями или бездействием повлиять на ход истории. Политики, носители активного начала, вторгающиеся в историю с целью ее изменить, именуется Алдановым людьми тройного сальто-мортале. В романе героями данного типа, вмешивающимися в ход истории, являются и Бисмарк («Должно быть, это особая порода людей: люди тройного сальто-мортале. Верно, и Бисмарк такой же» (4, 550)), и народовольцы («Я знаю, Желябов, Перовская, Михайлов, каждый по-своему, замечательные люди <...> Таких, со всеми их недостатками, верно, немного найдется на земле. Они люди тройного сальто-мортале. Быть может, эти люди – соль земли, но возможно и то, что такая соль землю погубит...» (5, 422)).

При оценке роли людей тройного сальто-мортале в истории человечества Алданов учитывает последствия их деятельности с позиции «большой» и «малой» истории: «Да, люди тройного сальто-мортале!.. Много хорошего в мире

сделано ими и без них сделано быть не могло. Но зато почти все плохое идет именно от них. У человечества, собственно, два несчастья: то, что люди тройного сальто-мортале существуют, и то, что они талантливее других людей. Таким господам, как Бисмарк, нечего делать на мирной, тихой земле. <...> Да и у лучших людей тройного сальто-мортале зло так перемешано с добром, что только человеческая снисходительность может их посадить под образа истории. О четырнадцатилетнем Антонове, которого разорвала бомба Рысакова, Желябов и Перовская не думали, или это для них препятствием не было: “Лес рубят – щепки летят”... “Без крови ничего в истории не делалось”, и т. д. Но историю можно писать и с точки зрения Антоновых...» (5, 548).

Взгляд в прошлое, собирающий долговременные последствия русских революций XX столетия, позволяет автору сделать очевидным неутешительный вывод о результатах насильственной борьбы со злом. При всем бескорыстии террористов-народовольцев она оборачивается еще большим злом. По мысли автора, в этой диалектике добра и зла проявляется действие объективной иронии истории: результат всегда оказывается иным, чем ожидалось, вследствие непредсказуемого пересечения различных цепей случайностей, из которых слагается историческое событие. Алдановская ирония истории в «Истоках» – это и «форма исторического гнозиса», и обобщение «негативного опыта исторического самообмана» (термины К. Г. Исупова¹).

Разрушая эмигрантский миф о России, автор «Истоков» отнюдь не выступает в роли русофоба, в чем его обвиняли некоторые современники, напротив, на протяжении повествования он многократно возвращается к мысли об огромных потенциальных возможностях русского народа, о значительности вклада в мировую культуру российских деятелей литературы и искусства, о многообещающих перспективах развития Российского государства в изображаемую эпоху. Авторскую позицию, воплощенную в романе, определяют не только философско-исторические представления, но и боль писателя за судьбу России, горечь оттого, что европейские политики и лучшие представители российской власти и ее оппозиции не использовали тот шанс, который давала история – шанс мирного, эволюционного совершенствования демократических институтов как в межнациональной, так и во внутригосударственной жизни.

Примечания

- 1 Новый журнал. 1943. № 4, 6 ; 1944. № 7–10 ; 1945. № 11 ; 1946. № 12, 13.
- 2 О проблематике и поэтике романа «Истоки» см.: Lee C. The Novels of M. A. Aldanov. The Hague-Paris, 1969 ; Щедрина Н. Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья (М. Алданов, А. Солже-



- ницын, В. Максимов). Уфа, 1993 ; *Она же*: «Красное Колесо» А. Солженицына и русская историческая проза второй половины XX века. М., 2010 ; *Бобко Е.* Традиции Л. Н. Толстого в исторической романистике М. А. Алданова. Саратов, 2011 и др.
- ³ *Карпович М. М.* А. Алданов и история // Новый журнал. 1956. № 47. С. 260. См. также: *Трубецкова Е.* Философия случая в романах М. А. Алданова : синергетический аспект // Молодежь и наука на пороге XXI века : тез. докладов. Саратов, 1998.
- ⁴ *Алданов М.* [Рец. на кн.: «П. П. Муратов. Эгерия»] // Современные записки. 1923. № 15. С. 404.
- ⁵ О диалогической соотнесенности идеи личного счастья в романе «Истоки» с «левинским идеалом» и – шире – о роли «Анны Карениной» Л. Н. Толстого как претекста романа «Истоки» см.: *Бобко Е.* Указ. соч.
- ⁶ *Алданов М.* Собр. соч. : в 6 т. М., 1991. Т. 5. С. 70. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц в скобках.
- ⁷ *Карпович М. М.* А. Алданов и история. С. 256.
- ⁸ См. эпистолярную полемику М. А. Алданова с В. А. Махлаковым по вопросу о праве исторического романиста активно вводить в роман известных исторических деятелей и глубоко проникать в их внутренний мир («Приблизиться к русскому идеалу искусства...» : Из литературной переписки М. А. Алданова // Октябрь. 1998. № 6. С. 161–162).
- ⁹ См. об этом в письме М. А. Алданова к В. В. Набокову (май 1944), в котором автор романа излагает планы введения в повествование широкого круга знаменитых

- людей: «<...> они мне нужны как “истоки” <...>» (Октябрь. 1996. № 1. С. 136).
- ¹⁰ «Приблизиться к русскому идеалу искусства...» С. 162.
- ¹¹ *Карпович М.* [Рец. на кн.: «М. А. Алданов. Истоки»] // Новый журнал. 1950. № 24. С. 287.
- ¹² *Иванов Г.* «Истоки» Алданова // Возрождение. 1950. № 10. Цит. по: *Иванов Г.* Собр. соч. : в 3 т. М., 1993. Т. 3. С. 590.
- ¹³ Там же. С. 598.
- ¹⁴ *Солженицын А.* Приемы эпоей. Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1998. № 1. С. 173.
- ¹⁵ *Щедрина Н.* Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья... С. 162. См. также: *Она же.* «Красное Колесо» А. Солженицына и русская историческая проза второй половины XX века.
- ¹⁶ О смысле данного термина применительно к истории см.: *Лотман Ю.* Изъявление Господне или азартная игра? (Закономерное и случайное в историческом процессе) // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
- ¹⁷ «Ирония истории становится <...> формой исторического гнозиса, инструментом ценностной типологии событий и аксиологической мерой общения поколений. <...> В понятии иронии истории постфактум обобщается негативный опыт исторического самообмана <...> Ирония истории – стадия аполлонического трезвения по убыванию дионисийской радости разрушения старого мира» (*Исупов К.* Мифологические и культурные архетипы преемства в исторической тяжбе поколений. URL: www.koob.ru/isupov/archetypes (дата обращения: 21.06.2011)).

УДК 398.8(470.331)+929Гитлер

ОБРАЗ ВРАГА В ЧАСТУШКАХ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ (по архивным материалам Тверской области)

А. А. Петров

Тверской государственный университет
E-mail: aapetrov-kraeved@mail.ru

В статье анализируется образа врага в частушках о Великой Отечественной войне. Акцент делается на образе Гитлера. В выводах работы показана архаика образа врага, а также среда бытования частушек. В статье используются архивные (экспедиционные) материалы.

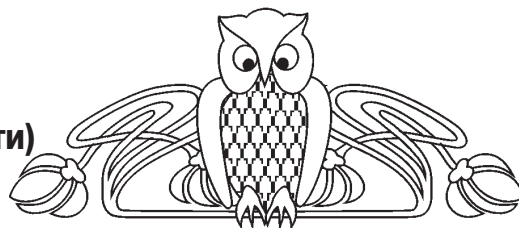
Ключевые слова: фольклор, частушка, образ, враг, архив.

The Image of an Enemy in Humorous Rhymes Dedicated to WWII (Based on Tver Region Archives)

A. A. Petrov

In the article the image of an enemy in humorous rhymes dedicated to WWII is analyzed. The central theme is the image of Adolf Hitler. In the conclusions the enemy image is shown as an archaic one. The sphere of humorous rhymes existence is shown. The article is based on the archive materials from the expeditions to Tver region.

Key words: folklore, humorous rhyme, image, enemy, archives.



*Эх, частушка ты, частушка,
Слово каждое – снаряд:
Бьешь фашистов по макушке –
Помогаешь воевать¹.*

В одной из легенд, записанной на Тверской земле, героем является Гитлер: «Перед войной на Селигер приезжал отдыхать Гитлер. Недалеко от деревни Заплавье он стал тонуть. Местные рыбаки спасли его. Когда началась война, он заявил: „Заплавье не бомбить. Здесь живут люди, которые спасли мне жизнь“»².

Возникает вопрос: характерно ли для фольклора такое изображение (врага) Гитлера. Для ответа на этот вопрос обратимся к частушке.

События Великой Отечественной войны сразу же начали отражаться в одном из «оперативных» жанров фольклора – частушке³. Их запись велась солдатами в песенниках и путевых дневниках⁴. Часть текстов публиковалась во



фронтальной периодике⁵. В 1944 г. Всесоюзный дом народного творчества объявил конкурс на лучшее фольклорное произведение о войне, в результате которого были собраны и частушки⁶. В ряде сборников частушек есть разделы «Великая Отечественная война»⁷. Часть частушек о Великой Отечественной войне, собранных на Тверской земле, опубликована в сборнике «Тверские частушки»⁸.

В данной статье используются архивные материалы фольклорно-этнографических экспедиций филологического факультета по Тверской (Калининской) области, хранящиеся в Фольклорной лаборатории Центра тверского краеведения и этнографии ТвГУ. В результате экспедиций 1970–2000 гг. были собраны и частушки, среди которых есть тексты про Великую Отечественную войну. Остановимся на тех из них, где упоминается враг – Гитлер. Тематические публикации частушек о Гитлере представлены и в сборниках (раздел «Про Гитлера, про фашистов»⁹), и в периодике («Сидит Гитлер на заборе...»¹⁰). Одна из последних публикаций материала из архива по этой тематике – это «Частушки о Гитлере из архива Фольклорной лаборатории Центра тверского краеведения и этнографии ТвГУ»¹¹.

В экспедициях университета по Тверской (Калининской) области частушки о Гитлере записывались как в 1970-е гг., так и в начале XXI в. Каковы же особенности этих частушек?

Записываются тексты, которые были сочинены во время войны. Например, этот текст датируется примерно 1944 г.:

Девушки, молитесь Бога,
Чтобы Гитлер околел.
Третий год уже воюет,
Как собака надоел!¹²

Тексты, бытовавшие во время Великой Отечественной войны, сохранились в народной памяти до сих пор:

Скоро кончится война,
Пойду к Гитлеру сама,
Скажу: «Гитлер, паразит,
Где залеточка зарыл?»¹³

В ряде частушек «семеновна» также упоминается Гитлер. Особенность их в том, что, во-первых, Гитлер упоминается в паре со Сталиным, во-вторых, подчеркивается хитрость Семеновны¹⁴:

Семеновна,
Какая хитрая –
Любила Сталина,
Потом и Гитлера¹⁵.

В 1980–1990 гг., в результате социально-экономических изменений в стране, произошла актуализация образа Гитлера. Новые герои частушек стали сравниваться с Гитлером:

Сталин Гитлеру в войну
Развалить не дал страну.
Горбачев не воевал,
А в стране сплошной развал¹⁶.

В другой частушке, записанной от этого же информанта, результаты перестройки также сравниваются с периодом войны:

Вы на фронте были стойки,
Все враги вам ничо чем.
А теперь от перестройки
Еле ноги волочем¹⁷.

А. В. Кулагина писала, что «политические частушки XX–XXI вв. продолжают традиции русского фольклора предшествующих эпох»¹⁸. Об опоре на традицию в образном мире частушек свидетельствует и то, что в ряде текстов враг (фашист/немец/Гитлер) представлен как *нечистая сила*:

Распроклятая Германия
И Гитлер-сатана!
Раньше я гуляла с дроздочкой –
Теперь хожу одна¹⁹.

Также в текстах ему даны определения: «Заколола бы я Гитлера, / Косого сатану»²⁰, «черт косой»²¹.

Как известно, по представлениям средневекового человека, живущего на территории России, ад находился не только на земле, но именно на западе. Об этом, в частности, писал Д. С. Лихачев: «Василий <архиепископ Новгородский> ссылается на свидетельство новгородцев, которые видели в своих путешествиях не только ад на Западе, но и рай на Востоке»²². Это представление (о взаимосвязи запада с сатаной и адом) отразилось в заговорах: «...отправлюсь в злую сторону, на запад, к отцу Сатане»²³. Сохранилось оно и в наши дни: «Западная технология предназначена для одного только: съесть человека и отдать его силы дьяволу»²⁴.

Эта историческая действительность (расположение фашистской Германии на западе по отношению к СССР) также отразилась в текстах:

Черна туча, черна туча,
Гитлер с запада идет.
Наша армия могуча
Эту тучу разобьет²⁵.

Представление о враге как о нечистой силе также характерно и для ряда военных песен. Например, в песне «Священная война» (1941, слова В. И. Лебедева-Кумача, музыка А. В. Александрова) (по замечанию В. С. Бахтина, автором стихотворения был учитель из Рыбинска А. А. Баде, сочинивший слова и музыку в годы Первой мировой войны)²⁶:

Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой
С фашистской силой темною,
С проклятою ордой!
<...>
Гнилой фашистской нечисти
Загоним пулю в лоб...²⁷

В одном из вариантов этой песни есть строфа:

Как два различных полюса,
Во всем враждебны мы:
За свет, за мир мы боремся,
Они – за царство тьмы²⁸.



Точно так же в фольклорной песне «На взморье мы стояли» враг (Гитлер) называется *нечистью*:

Обещался Гитлер быстро
Всю Россию проработить,
Обещался Гитлер быстро
Всю Россию захватить.

Врешь ты, врешь, немецкий враг,
Вам к Москве не подойти;
Врешь, фашистская ты *нечисть*,
Вам к Москве не подойти²⁹.

К числу самых популярных частушек о Гитлере (по материалам архива) относятся следующие (с вариантами):

Сидит Гитлер на березе,
А береза гнется.
Посмотри, товарищ Сталин,
Как он навернется³⁰.

С неба звездочка упала
Прямо Гитлеру в штаны.
Что там было – все отбила
Хуже атомной войны³¹.

Таким образом, для частушек о враге (Гитлере) характерна традиция восприятия запада как пространства нечисти, пространства ада³², что свидетельствует о преемственности образной системы жанра, зародившегося в середине XIX в. от более древних жанров (например заговора)³³.

По архивным материалам, основной корпус частушек был записан от женщин 50–70 лет. И это подтверждает известные представления о том, что основным носителем современного фольклора являются женщины³⁴. Однако обращает на себя внимание тот факт, что среди информантов, от которых были записаны частушки о Гитлере, встречались и дети.

В архиве также есть жестокий романс, записанный от детей³⁵. Видимо, то, что герой этой песни ребенок, способствовало запоминанию ими этого текста, который мы приводим полностью:

Жил я в городе Одессе,
Шел по улице Нагда,
Там стоит четыре башни
И еще одна, одна.

Там ни школа, ни больница –
Настоящая тюрьма,
Там сидит мальчишка смелый
Лет 13, да не зря.

Он не видит и не слышит,
Как фашист к нему идет...
Тихо двери открывает,
По-немецки речь ведет.

«Эх, мальчишка, ты мальчишка,
Сколько немцев ты убил:
Двадцать девять командиров
И одиннадцать простых.

За простых тебе прощаем,
А за главных не простим.
Завтра утром на рассвете
Расстрелять тебя хотим».

«Прощай, мама, прощай, папа,
Прощай, младшая сестра!
Завтра утром на рассвете
Похороните меня».

Двадцать девять пролетело
Мимо левого плеча,
А тридцатая злодейка
Прямо в грудь ему вошла.

«Прощай, мама, прощай, папа,
Прощай, младшая сестра!»
Так погиб мальчишка смелый
Лет 13, да не зря³⁶.

Итак, частушки о войне были записаны среди детей. Тема войны во все времена является актуальной для них, что ведет к порождению новых текстов. Таковы, например, популярные садистские стишки:

Девочка в поле нашла ананас,
Им оказался фашистский фугас,
Ножик достала, решила поесть...
Ножки нашли километров за шесть³⁷.

Дети играли в подвале в фашистов,
Зверски замучен отряд каратистов³⁸.

К числу жанров традиционного фольклора, тексты которых могут наполняться новым содержанием (реалиями), относятся пословицы и поговорки про войну: «Чокнемся, фашист, я парень не гордый: я – прикладом, а ты мордой»³⁹.

Таким образом, тексты о Великой Отечественной войне сохранились в народе до сих пор. Частушки о войне сохраняются в памяти не только людей старшего поколения, но и детей. Это приводит к тому, что при создании новых текстов (например садистских стишков) в образном мире сохраняются реалии и образы (например *фашист*), сохраняющие сформировавшиеся представления об этом явлении (жестокость фашистов). Текст легенды свидетельствует о существовании двойственности восприятия Гитлера: в частушках он – враг, который высмеивается, в приведенной легенде с Гитлером связано объяснение того, почему единственная в окрестности деревня оказалась не разбомбленной.

Примечания

- 1 Зап. В. А. Быкова от Г. Г. Рака, 1918 г. р., Кувшиново, <1979?>.
- 2 Зап. В. Казанова от Е. И. Немцовой, 65 лет, д. Дубово Осташковского р-на, 1990-е гг.
- 3 См.: *Кравчинская В., Ширяева П.* Частушки Великой Отечественной войны / Библиография публикаций



- частушек эпохи Великой Отечественной войны // Советская этнография. № 1. 1949. С. 64–66.
- 4 См.: Пословицы и поговорки Великой Отечественной войны / сост. П. Ф. Лебедев. М., 1962. С. 11.
 - 5 См., например: Истребительские частушки // Советский патриот (газета 37-й армии Закавказского фронта). 1942. 11 окт. Автор – фронтовой журналист Л. Горюловский (псевдоним – Легор); Частушки о войне // На разгром врага (газета 1-й ударной армии Северо-Западного фронта). 1942. 22 июня. Примечание: «Эти частушки, возникшие во время Отечественной войны, записаны в деревнях прифронтовой полосы в июне сего года со слов колхозниц А. Громовой, М. Калининой, М. Павловой и других»; Песни побед. О чем поют девушки освобожденного села // Боевой натиск (газета 6-й гвардейской армии Первого Прибалтийского фронта). 1944. 25 апр. Частушки (псковских сел) приведены в статье гвардии капитана Бориса Озерного; Волжские напевы // Красный черноморец (газета Черноморского флота). 1944. 10 февр. Автор – поэт-фронтовик Алексей Резапкин; Фронтовые частушки // Красноармейская правда (газета Западного фронта). 1943. 23 мая. Автор – младший лейтенант А. Хиба; Красноармейские частушки // На разгром врага (газета 1-й ударной армии Северо-Западного фронта). 1943. 29 авг. Автор – поэт Арго; Красноармейские частушки // В атаку (газета 2-й гвардейской армии Третьего Белорусского фронта). 1945. 15 янв. Автор – гвардии старший сержант Б. Южанин; Гвардейские частушки // В атаку (газета 2-й гвардейской армии Четвертого Украинского фронта). 1944. 22 янв. Автор – красноармеец Н. Тиль; Частушки кавказские // На страже Родины (газета Ленинградского фронта). 1943. 15 янв. Автор – фронтовой журналист А. Флит; Частушки победителей // В атаку (газета 2-й гвардейской армии Третьего Белорусского фронта). 1945. 17 июня. Автор – гвардии старший сержант Б. Южанин. Эти частушки опубликованы в книге: *Лебедев П.* По фронтовым дорогам: Песни. Саратов, 1982. С. 166–168, 172–173, 179–180, 187–192, 196–197, 201–202.
 - 6 См.: На Калининском на фронте: Частушки Великой Отечественной войны: хрестоматия / сост. Е. М. Белецкая. Тверь, 2005. С. 3.
 - 7 См.: Частушки Великой Отечественной войны // Частушка / предисл. В. Ф. Бокова, вступит. ст., подгот. текста и примеч. В. С. Бахтина. М.; Л., 1966. С. 380–401; Частушки / сост. Л. А. Астафьева. М., 1987. С. 202–234; Частушки / сост. Ф. М. Селиванов. М., 1990. С. 164–189. (Б-ка русского фольклора. Т. 9); Русские частушки. М., 1996. С. 263–293; Частушки / сост., послесл. Л. А. Астафьевой. М., 1998. С. 159–192; Частушки во время Великой Отечественной войны // Русская частушка / сост. А. А. Горелов. СПб., 2007. С. 210–224.
 - 8 Тверские частушки / сост. Ф. М. Селиванов, Л. В. Брандис, В. Г. Шомина. М., 1990. С. 56–62.
 - 9 Частушки / сост. Ф. М. Селиванов. С. 185–187.
 - 10 *Белецкая Е.* «Сидит Гитлер на заборе...» // Вече Твери. 2000. 26 апр. С. 5.
 - 11 Частушки о Гитлере из архива Фольклорной лаборатории Центра тверского краеведения и этнографии ТвГУ / подгот. текстов А. А. Петрова // В памяти народной: Великая Отечественная война в фольклорных и непрофессиональных произведениях. 65-летию Победы посвящается / сост. Е. М. Белецкая, Л. М. Концедайло, Е. Г. Марина, М. В. Строганов; подгот. текстов А. А. Петров, М. В. Строганов. Тверь, 2010. С. 177–187.
 - 12 Зап. Г. Глебова, М. Попова от Р. В. Глебовой, 1931 г. р., Калининская обл., 1979.
 - 13 Зап. М. Н. Полозова от А. В. Сидоровой, 68 лет, д. Новое Каликино Калининского р-на, 1995.
 - 14 «Хитрость» героини можно интерпретировать как особенность этих частушек; ср. анекдоты про Штирлица, текст которых строится на игре слов. Частушки с напевом семеновны, в которых упоминается Гитлер, записаны в юго-западных районах области: Татево, Селижарово и в самой Твери. Но слишком малое число текстов не позволяет считать это особенностью данной территории. Часть информантов, исполнивших эти частушки, родились после войны, что свидетельствует о популярности данных тестов в послевоенное время.
 - 15 Зап. И. В. Становой от В. Ф. Становой, 61 год, Тверь, 1998.
 - 16 Зап. И. В. Юдина от М. В. Прохоровой, 1926 г. р., с. Молдино Удомельского р-на, 1996. Ср.:
 Вместе жили и дружили,
 Скопом Гитлера крушили.
 А пришла пора делиться,
 Налились злобой лица.
 Зап. С. Азнаурян от Н. А. Черякин, 69 лет, Калязин, 1996.
 Помнишь, Ельцин дорогой,
 Как в войну нас немец бил,
 А теперь мы будем помнить,
 Как ты голодом морил.
 Кимрский вестник. 1997. № 25. 1 марта. С. 4.
 - 17 Зап. И. В. Юдина от М. В. Прохоровой, 1926 г. р., с. Молдино Удомельского р-на, 1996.
 - 18 *Кулагина А.* Политические частушки XX – начала XXI в. // В. И. Симаков и устное народное творчество: Материалы и исследования. Вып. 3 / сост. О. Е. Лебедева, М. В. Строганов, ред. М. В. Строганов. Тверь, 2006. С. 81.
 - 19 Частушки / сост. Ф. М. Селиванов. С. 165.
 - 20 Частушка / сост. В. С. Бахтин. С. 388. О частотности «сатаны» в образно-поэтической системе частушек см.: *Кулагина А.* Поэтический мир частушки. М., 2002. С. 278–283.
 - 21 В памяти народной... С. 186–187.
 - 22 *Личачев Д.* Раздумья о России. СПб., 1999. С. 183.
 - 23 *Мансикка В.* Представители злого начала в русских заговорах. СПб., 1909. С. 6. Цит. по: *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. М., 1981. С. 135.
 - 24 *Ахметова М.* Конец света в одной отдельно взятой стране: Религиозные сообщества постсоветской России и их эсхатологический миф. М., 2010. С. 155.
 - 25 Русские частушки. М., 1996. С. 263. Ср.:
 Ох, и скоро ли окончится
 На западе война?
 Ох, и скоро ли вернется
 Ягодиночка сюда?
 Частушки / сост. Л. А. Астафьева. М., 1987. С. 213.



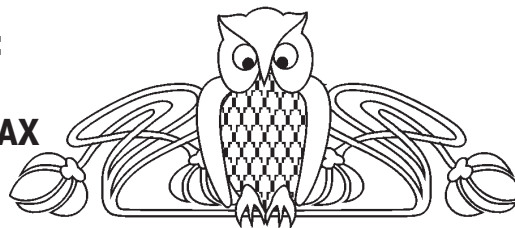
- ²⁶ Советская поэзия : в 4 т. М., 1977. Т. 1. С. 365–366. Об авторстве этой песни см.: *Бахтин В.* Народ и война // Нева. 1995. № 5. С. 188.
- ²⁷ *Лебедев-Кумач В.* Священная война // Советская поэзия. Т. 1. С. 365–366.
- ²⁸ В памяти народной... С. 122.
- ²⁹ Зап. И. Егорова, Е. Константинова, В. Лесова от Т. В. Разумовской, 73 года, Лихославль, 1987.
- ³⁰ Зап. А. В. Перегриня от Н. А. Петуховой, 67 лет, Тверь, 1993 ; Зап. Л. Ю. Фролова от Л. Г. Фроловой, 65 лет, Тверь, 1999.
- ³¹ Зап. Л. Ю. Фролова от Л. Г. Фроловой, 65 лет, Тверь, 1999.
- ³² См.: Восток – Запад // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под. ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1: А–Г. С. 445–447.
- ³³ В связи с этими выводами обращает на себя внимание отношение жены к мужу в варианте жестокого романа «Кругом, кругом осиротела...»:

Когда девица взамуж вышла
И обязалась детьми.
Один кричит: «Мамаша, чаю!»
Другой кричит: «Я спать хочу!»
А старый демон на диване,
Он просит трубку табаку.

- Современная баллада и жестокий романс / сост. С. Б. Адоньева, Н. М. Герасимова. СПб., 1996. С. 169.
- ³⁴ *Бахтин В.* У русской песни женское лицо // Русские песенницы наших дней / сост. В. С. Виноградов. М., 1988. С. 3.
- ³⁵ О существовании «детской традиции» в бытовании жестоких романсов см.: Современная баллада и жестокий романс... С. 354.
- ³⁶ Зап. И. О. Трофимова от Риты (9 лет) и Андрея (7 лет) Кузнецовых, Калинин, 1978.
- ³⁷ Зап. Ж. С. Шоколова от П. И. Мельниковой, 14 лет, д. Ивочево Старицкого р-на <?>, 2001.
- ³⁸ Зап. А. В. Королькова от Н. И. Романовой, 10 лет, Тверь, 2004.
- ³⁹ Зап. Е. О. Никитина, О. А. Ткаченко от П. Н. Смирнова, 1927 г. р., д. Старица Вышневолоцкого р-на, б/д.

УДК 821.161.109+929Окуджава

ОБРАЗ XIX ВЕКА В ЛИРИКЕ Б. ОКУДЖАВЫ: К ВОПРОСУ О МОТИВНЫХ ПЕРЕКЛИЧКАХ В ПОЭТИЧЕСКИХ И ПРОЗАИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ ПИСАТЕЛЯ



А. В. Карстен

Саратовский государственный университет
E-mail: karsten@bk.ru

В статье выявляются проблемно-тематические переключки и ассоциативные связи, возникающие на мотивном уровне между прозой и поэзией Б. Окуджавы в аспекте декабристской проблематики.

Ключевые слова: Окуджава, поэзия, проза, мотив, декабристская проблематика.

XIXth Century Image in B. Okudzhava's Poetry: to the Question of the Motif Correlation in the Writer's Poetic and Prosaic Texts

A. V. Karsten

The article reveals problematic and thematic correlation and associative links that appear on the motif level between B. Okudzhava's prose and poetry within the framework of the Decembrist problem range.

Key words: Okudzhava, poetry, prose, motif, Decembrist problem range.

Для прозы и поэзии Б. Окуджавы свойственно некое переплетение времён, соотношение прошлого и современности, и это неудивительно – автор не раз сам называл себя человеком XIX века: «Я очень привержен к началу XIX века, – признавался он, – и сейчас все мои мысли находятся там,

и я себя даже начинаю ощущать представителем той эпохи»¹. Через своеобразное художественное «воплощение» в героев XIX в. автор как будто стремится вернуться в «свою» эпоху, в которую он по случайности не попал. Погружаясь в изображение прошлого, Окуджава, тем не менее, остается чутким выразителем своего времени: в истории его интересуют события, явления, герои, позволяющие ему поставить волнующие его нравственно-философские проблемы, о чем неоднократно писали исследователи его творчества. В частности, Г. Белая справедливо замечала, что факты реальности находились на одном из полюсов его художественного мира – «на другом была попытка понять их высший, сокрытый в течении обычной человеческой жизни, смысл»².

Одной из центральных тем, к которой обращается Б. Окуджава в исторической прозе (романах «Бедный Авросимов», «Путешествие дилетантов», «Свидание с Бонапартом»), становится декабристское восстание 1825 г. Показательно, что оно привлекает автора прежде всего с точки зрения того идейно-нравственного комплекса, носителями которого были участники выступления, тех черт представителей прошлого века, утрату которых современным человеком с горечью замечает автор. Как свидетельствует со-



держание романов Б. Окуджавы, тема декабризма является для них стержневой – действие всех трех произведений концентрируется вокруг событий, связанных с восстанием на Сенатской площади. По-разному осмысляемая, но определяющая для этих произведений, тема декабризма объединяет тексты автора в единый «декабристский цикл», становится своего рода связующим звеном между романами. Это «тематическое» единство закрепляется на уровне мотивной организации текста – сквозными, перетекающими из романа в роман мотивами, связанными с оценкой декабризма. Мотивная структура становится способом воплощения декабристской проблематики в ее неповторимо-авторском осмыслении. Иными словами, автор использует не только риторические, но и поэтические средства выражения своего взгляда на декабризм – систему взаимодействующих мотивов, «вплетенных» в высказывания тех или иных героев.

Подобно прозе Б. Окуджавы, обращающей читателя к событиям прошлого столетия, его поэзия также наполнена разнообразными аллюзиями, историческими переплетениями и взаимосвязями двух эпох. Более игровая по сравнению с прозой, где события минувших столетий неизменно обретают оттенок трагедийности, лирика отмечена скорее романтизированным отношением к прошлому. Предметом этой романтизации могут быть и XIX век, пушкинское время с его лихими гусарами, дуэлянтами и кавалергардами, и начало XX века, чьи герои – «господа юнкера», оставшиеся на полях германской войны; и времена Гражданской войны с их героиней – «комсомольской богиней». Однако главный исторический интерес автора все же связан с XIX веком.

В лирике автора в отличие от романов отсутствует декабристская тема как таковая и, соответственно, нет «декабристских» мотивов в том виде, в каком они представлены в прозе. Исключение составляет лишь показательное с точки зрения отношения автора к декабристам стихотворение «Лунин в Забайкалье» (написанное, возможно, под влиянием общения Б. Окуджавы с Н. Эйдельманом³), где декабриста Лунина, «неудачника опасного», автор вопрошает: «...а чем же вы это опасны?»⁴ – и сам дает ответ на свой вопрос, вполне однозначный с точки зрения его симпатий: «Наверное, тем, что прекрасны, // и тем, что, наверно, пристрастны // в любви к отчизне своей» (376). По сути, на этом декабристская тема в ее чистом виде завершается в лирике автора. Между тем в поэзии Окуджавы воссоздается сам образ и дух XIX в., автор обращается к понятиям чести, славы, долга, совести – главным достоинствам офицера, кавалергарда, декабриста. Через призму этих черт сознания людей XIX в., запечатленных в поэзии, автор акцентирует важные для него современные нравственные проблемы. В поэтических текстах обнаруживаются мотивы, связанные с морально-нравственным комплексом, носителями

которого были в том числе декабристы. Помимо этого, в стихотворениях о современности возникают сквозные авторские мотивы (метатекстовые, единые для всего творчества Окуджавы – и поэтического, и прозаического) – *крови, судьбы, надежды, фантазий, воспарения, прозрения, пророчества, глотка свободы*, которые в романах становятся «декабристскими», проецируясь на декабристскую проблематику.

Так, можно констатировать, что поэзия и проза не только содержательно, но и на уровне поэтики взаимосвязаны друг с другом. Поэтому представляется важным проследить, какие переключки, ассоциативные связи на проблемно-тематическом и мотивном уровнях возникают между прозаическими и поэтическими текстами Б. Окуджавы в аспекте исследования декабристской проблематики.

И поэзию, и прозу Б. Окуджавы отличает удивительная способность чувствовать время, в котором живут и действуют его герои, настолько сильная, что кажется, и сам автор – из прошлого. Его поэзия уносит в иллюзорный и вместе с тем столь зримый мир доблестных гусаров и прекрасных дам: «В моей душе запечатлен портрет одной // прекрасной дамы. // Ее глаза в иные дни обращены. // Там хорошо, там лишних нет, // и страх не властен над годами, // и все давно уже друг другу прощены»⁴. Образы былых времен оживают для него даже в современной действительности, на знакомых поэту улочках: «Знаешь, Оля, на улочке этой, // где старинные стыннут дома, // в поединках сходились поэты, // гимназистки сходили с ума» («... И когда удивительно близко», 137) или: «Былое нельзя воротить... Выхожу я на улицу. // И вдруг замечаю: у самых Арбатских ворот // извозчик стоит, Александр Сергеевич прогуливается...» («Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем...», 162); возникают в таких, например, сравнениях: «ночной комар, как офицер гусарский, тонок» («Музыка», 118), «Флейтист, как юный князь изящен...» («Песенка о ночной Москве», 174), «возвышаясь не почестей ради, // как гусары на райском параде» («Настольные лампы», 377). Окуджава не просто изображает эпоху XIX в. – он полностью погружается в нее, стилизует ее язык: к своим героям – друзьям-офицерам он обращается «Господин лейтенант!», «Видите ли, мой корнет...», «Господа юнкера!», «Кавалергарды! Век недолог...», к женщине – «Ваше Величество».

Особое, почетное место в этой стилизованной поэтике занимает центральный образ XIX в. – образ Пушкина. В своем особом отношении к фигуре Пушкина Окуджава признавался в интервью: «Я не литературовед и не могу объяснить своё внутреннее притяжение к Пушкину. Я вижу в Пушкине для себя идеал. Он недостижим, но важно стремление приблизиться к нему. И потом Пушкин для меня – колоссальная личность во всех отношениях, и в литературном, и в челове-



ческом»⁵. Вообще, образ Поэта – неотъемлемая часть лирики Окуджавы, в его стихотворениях в разные годы возникают и Державин («Державин»), и Дельвиг («Дом на Мойке»), и Грибоедов («Грибоедов в Цинандали»), и Чехов («Антон Палыч Чехов однажды заметил...»). Но ключевой фигурой ушедшего века для него все-таки остается Пушкин. «Пушкиниана» Окуджавы («Александр Сергеевич», «Счастливчик Пушкин», «Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем...», «На углу у гастронома...», «Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину», «Считалочка для Беллы», «Приносит письма письмоносец...», «Ах, если б знать заранее, заранее, заранее...») довольно хорошо изучена⁶, и потому мы остановимся лишь на тех морально-нравственных представлениях людей XIX в., крайне притягательных для Окуджавы, о которых он напоминает читателю в стихотворениях о Пушкине – носителе и выразителе идеалов своей эпохи.

В стихотворении «Приносит письма письмоносец...», размышляя о событиях, предшествующих дуэли и убийству Пушкина, Б. Окуджава обращается к ключевому для XIX в. понятию чести: «Я знаю предков по картинкам, // но их пристрастие к поединкам – // не просто жажда проучить и отличиться, // но в кажущейся жажде мести // преобладало чувство чести, // чему с пеленок пофартило им учиться. // Загадочным то время было: // в понятие чести что входило? // Убить соперника и распрямиться сладко? // Но если дуло грудь искало, // ведь не убийство их ласкало... // И все это для нас еще одна загадка» (350–351). Какова природа и объем этого понятия, а главное, где и когда мы успели растерять его настолько, что оно становится «загадкой» для современного человека – вот те серьезные вопросы, которые автор ставит в пределах этого небольшого по объему текста.

В прошлом Б. Окуджаву привлекают именно те герои, явления, ситуации, события, из которых можно извлечь нравственные уроки для дня сегодняшнего. Поэтому в лирике, связанной по тематике с XIX в., как правило, присутствует современный план, позволяющий поставить волнующие поэта нравственно-философские проблемы. И, наоборот, в стихотворениях о современности автор вводит отсылки к событиям, героям, ситуациям прошлых эпох.

Подобная параллель времен возникает в последних строфах стихотворения «Александр Сергеевич», где образы Пушкина и ждущих его («в том дому» гвардейцев (возможно, будущих декабристов) дают автору импульс для размышлений о нас, современных людях, и в текст вводится обобщенное «мы» – коллективное сознание нашего времени, вмещающее и «я» самого автора. При этом мотив *славы*, соотношенный в тексте с «мы», переносится по смыслу на образы прошлого – Пушкина и его друзей-гвардейцев: «А пока, на славу устав надеяться, // мы к благополучию спешим

*нелегко, // там гулять готовятся господа гвардейцы, // к столу скликает «Вдова Клико». // Там напрадую, как перед всем светом, // как перед любовью – всегда правы... // Что ж мы осторожничаем? Мудрость не в этом. // Со своим веком можно ль на «вы»?» (111). Другой мотив – *осторожности*, свойственной его веку, – явно имеет негативные коннотации, однако показательно, что Окуджава не исключает трагической вины и своей личности, включаемой в обобщенное «мы», что придает строчкам интонацию не обличения, а исповеди. Этот словообраз, как эксплицитно представленная часть мотива *риска и осторожности*, впоследствии появится в прозе, получая метафорическое воплощение в мотиве *гранита и фантазии*.*

Другая часть этого мотива встречается в стихотворении еще об одном поэте – Лермонтове, чей трагический силуэт промелькнет на страницах исторического романа Б. Окуджавы «Путешествие дилетантов». В стихотворении «Встреча», являющемся, по сути, монологом поэта, мотив *риска* также характеризует и поэта, и определенное свойство личности дворянина той эпохи: «... и есть еще на свете много дела, // и нам с тобой нельзя не рисковать» (212). Здесь возникают другие мотивы, связанные с образом поэта: традиционный для лирики Окуджавы мотив *прощенья*, подчеркивающий великодушие поэта («– Мартынов – что... – // он мне сказал с улыбкой. – // Он невиновен. // Я его простил» (211)); мотив *детскости*, также перешедший впоследствии в прозу («Как дети мы – все забываем быстро, // обидчикам не помним мы обид» (211)).

В стихотворении «Берегите нас, поэтов, берегите нас» возникают и образы Дантеса и Мартынова – губителей двух великих поэтов. При этом их имена употребляются в тексте в собирательном значении и соотносятся с образом Поэтов вообще, от лица которых выступает сам автор: «Берегите нас с грехами, с радостью и без. // Где-то, юный и прекрасный, ходит наш Дантес. // Он минувшие проклятья не успел забыть, // но велит ему призванье пулю в ствол забить. // Где-то плачет наш Мартынов – поминает кровь: // он уже убил однажды, он не хочет вновь, // но судьба его такая, и свинец отлит, // и двадцатое столетие так ему велит» (159). Так автор проводит параллели с прошлым, вводит второй временной план в лирическое повествование.

В творчестве Б. Окуджавы 1970–1980-х гг. образы Пушкина и Лермонтова соединяются в пределах одного текста («Считалочка для Беллы», «Ах, если б знать заранее, заранее, заранее...») и по-прежнему предстают в романтизированном виде: «<...> Вот Лермонтов-поручник. // Он некрасив, нескладен, и все вокруг серо, // но как же он прекрасен, когда в руке перо! // Вот Александр Сергеевич, он в поиске и муке, // да козыри лукавы и не даются в руки, // их силуэты брезжут на дне



души его... // Терпение и вера, любовь и волшебство» (479).

Пушкин – эталонный, идеальный образ, воплощающий черты любимого Окуджавой сословия, представленного в лирике также не без идеализации: дворяне его молоды, изящны, ослепительны – гусары, корнеты, кавалергарды, юнкера. В песнях Окуджавы они шествуют в торжественном великолепии – «все они красавцы, все они таланты, // все они поэты» (265). Добронравие и бесстрашие, окрыленность и поэтичность, духовность и благородство – черты офицерства XIX в., в том числе и декабристов. Ведь возглавляли движение именно офицеры, просвещенное гвардейское дворянство, с которым в первую очередь были связаны представления о чести, достоинстве и благородстве. Поэтому многие из анализируемых образов Окуджавы могут быть спроецированы и на декабристов.

Гусары и командиры неизменно изображаются им либо перед войной («Солнышко сияет, музыка играет...»), либо на поле сражения, в момент смерти («Песенка о молодом гусаре», «Военные портняжки»), их образ всегда сопровождается мотивом славы или славной смерти: «То не ветер в поле стонет, // не дубравушка шумит... // Их на смерть никто не гонит – // сердце чистое велит. // И тогда над смертью слава // нарождается в дыму» (<...>) («Военные портняжки», 304). Две противостоящих друг другу стихии, война и любовь, владеют их молодыми сердцами, и одна из них оказывается сильнее на земле, другая – за пределами жизни. И вот уже убитый в бою «молодой гусар, в Амалию влюбленный» – теперь уже где-то в горней реальности, в вечности – по-прежнему «перед ней стоит колено-преклоненный» («Песенка о молодом гусаре», 358). Свое сожаление об ушедших временах автор не может скрыть, и в стихотворении снова входит современный план, позволяющий ему высказать наиболее болезненное: «Вот иные столетия настали, // и несчетно воды утекло, // и давно уже нет той Амалы, // и в музее пылится седло. // Позабыт командир – дам уездных кумир. // Жаждет новых потех просвещенный наш мир...» (358). В стихотворении «Нужны ли гусару сомненья...» к мотиву славы («Нужны ли гусару сомненья, // их горький и въедливый дым, // когда он в доспехах с рожденья // и слава всегда перед ним?») (386)) присоединяется мотив долга: «Он только пришел из похода, // но долг призывает опять» (368), но «это, наверно, природа, // которую нам не понять» – с сожалением добавляет автор, столь остро чувствующий разрыв между ценностями и устремлениями людей прошлых времен и современных ему.

С наибольшей силой сожаление поэта об ушедшем веке ощущается в стихотворении «Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем...», где вновь образы прошлого контрастируют с «разумным», «многоопытным», по-своему любимым

автором, но все же не столь притягательным для него, по сравнению с девятнадцатым, нынешним веком. Четырежды повторяемое «А все-таки жаль» усиливает интонацию авторской тоски по минувшему, ощущение его безвозвратности. Это и сожаление о том, что нельзя встретиться с дорогим сердцу Пушкиным, пройти с ним по московским улочкам, поговорить о самом главном, о наболевшем, и о том, что «в Москве больше нету извозчиков», что «кумиры нам сняты по-прежнему // и мы до сих пор все холопами числим себя» и что «над победами нашими встанут пьедесталы, которые выше побед» (162).

Устойчивые «декабристские» ассоциации в лирике Окуджавы вызывает «Песенка кавалергарда», взятая в качестве основного музыкального сопровождения к фильму о декабристах «Звезда пленительного счастья». В этом тексте возвышенное, романтизированное отношение к излюбленным героям сохраняется, но осложняется интонациями тревоги и предостережений автора, знающего не понаслышке «как сладко все впервые, // как горько все потом» («Как время беспощадно...», 331). Мотив славы соединяется здесь с мотивом крови – ведущим в изображении декабристов в прозе Окуджавы: «Не раздобыть надежной славы, // куда кровь не пролилась...» (290).

Ассоциативно связано с декабристской проблематикой и стихотворение «Благородные жены безумных поэтов...», вызывающее в памяти жен декабристов. При этом слово «поэты» не ослабляет этой ассоциации, поскольку среди декабристов была целая плеяда литераторов, в числе которых наиболее известны Кондратий Рылеев, Александр Одоевский, Вильгельм Кюхельбекер, братья Бестужевы. Образ этих женщин, как и всегда у Окуджавы, опозитивирован: «героини поэм, и молвы, и куплетов, // обжигаящих сердце и слух», «ваши души сияют, как факел зажженный, // под которым блаженствуем мы» (489).

Итак, в стихотворениях об ушедшем веке Б. Окуджаве удалось передать некоторые свойства личности человека той эпохи, обладающего острым чувством чести, собственного достоинства, настроенного на решительные поступки, ценящего смелость, предприимчивость, твердость – все те качества, которые, по сути, и определяют облик декабриста. В исторической прозе автор не только не уходит от своих излюбленных тем и образов, связанных с XIX в., – он фокусирует на них свое внимание, избирая в качестве основного предмета изображения. При этом в романах этот интерес автора к эпохе конкретизируется, угол его зрения становится заметно «острее» и концентрируется уже на конкретных исторических событиях, среди которых основное – восстание декабристов. Кроме того, в прозе, где автор рассматривает события и героев 14 декабря и – шире – XIX века в контексте большого исторического времени, где «формулируется» историческая концепция автора, очевидным становится тяготе-



ние Б. Окуджавы к вопросам не только нравственного, связанного с кодексом чести дворянства XIX в., но и философского порядка. Здесь он затрагивает одну из важнейших для исторической романистики проблему насильственного вторжения в историю, которая реализуется в его романах «Бедный Авросимов», «Путешествие дилетантов», «Свидание с Бонапартом» через мотивы *крови и судьбы*.

Примечания

- ¹ Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» / сост. А. Петраков. М., 1997. С. 96.
- ² Белая Г. Ценность простых истин // Аврора. 1985. № 12. С. 111.
- ³ О совместных обсуждениях Н. Эйдельманом и Б. Окуджавой различных сюжетов из русской истории первой четверти XIX века свидетельствуют дневниковые записи Н. Эйдельмана: *Эйдельман Н. Дневник* // Звезд

да. № 4. 2000. С. 29–81. О диалоге Н. Эйдельмана с Б. Окуджавой также см.: *Скарлыгина Е. Булат Окуджава и Натан Эйдельман : поэзия истории* // *Миры Булата Окуджавы : материалы Третьей междунар. науч. конф.* М., 2007. С. 190–195.

- ⁴ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. М., 1997. С. 338. Далее ссылки на это издание даются с указанием страниц в тексте.
- ⁵ «На любовь свое сердце настрою...» / Беседу вела И. Ришина // *Лит. газ.* 1984. № 17 (25 апр.). С. 6.
- ⁶ См.: *Бойко С. Поэзия Булата Окуджавы как целостная художественная система : дис. ... канд. филол. наук.* М., 1998 ; *Она же*: Реминисценции в поэзии Булата Окуджавы и проблема пушкинской традиции // *Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология.* 1998. № 2 ; *Она же*: Пушкинская традиция в лирике Булата Окуджавы // *Мир Высоцкого : исследования и материалы.* М., 1998. Вып. 2 ; *Выдрин В. А. С. Пушкин в творческом сознании Б. Ш. Окуджавы : романы «Путешествие дилетантов» и «Свидание с Бонапартом» : дис. ... канд. филол. наук.* Томск, 2010.

УДК 821.161.1.09-31+929Улицкая

ФИКЦИОНАЛЬНОЕ И ФАКТУАЛЬНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ В РОМАНЕ Л. УЛИЦКОЙ «ДАНИЭЛЬ ШТАЙН, ПЕРЕВОДЧИК»

С. А. Григорь

Саратовский государственный университет
E-mail: s-anatolievna@yandex.ru

В статье рассматривается роль жанровой стратегии в романе «Даниэль Штайн, переводчик» Л. Улицкой. Жанр романа позволяет автору наряду с повествованием от третьего лица, обратиться к стилизации различных форм бытового повествования, документов, включить в художественное произведение письма писателя – его создателя. Стирая границы между фикциональным и фактуальным началами в произведении, Л. Улицкая расширяет круг читательских интерпретаций.

Ключевые слова: фикциональное и фактуальное повествование, жанр, роман, автор, письмо.

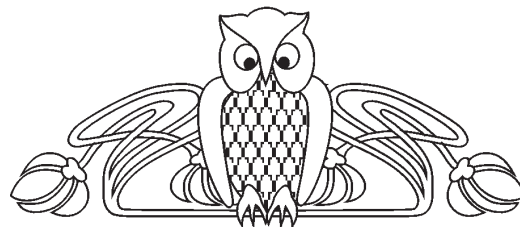
Fictional and Factual Narrative in «Daniel Stein, Interpreter» by L. Ulitskaya

S. A. Grigor

The article studies genre strategy in «Daniel Stein, Interpreter» by L. Ulitskaya. The genre of the novel enables the author along with the third-person narrative to apply stylization of different forms of everyday life narration and records, to introduce the writer's letters into fiction. Blurring the boundaries between fictional and factual principles in her work, L. Ulitskaya expands the range of reader's interpretations.

Key words: fictional and factual narrative, genre, novel, author, letter.

Известно, что мир художественного текста включает в себя образы из реального и воображаемого миров. Автор соединяет их в произведении



при помощи повествователя и подразумеваемого читателя. В зависимости от стратегии повествования писатель относит художественное произведение к известным в литературе жанрам или дает новое жанровое определение. Е. Г. Елина в статье «Маргинальные жанры в современной русской литературе» останавливается на такой черте современных художественных текстов, как жанровые модификации, вариации, стилизации, и замечает, что современные авторы не стремятся сдерживать себя своеобразной жанровой уздой. К жанровой размытости, по ее мнению, приводит сам способ общения писателя с читателем, приемы повествования и другие авторские стратегии: «Структура текста, его стилевые особенности, авторский пафос – все те компоненты, которые так или иначе являются жанрообразующими, постоянно “выталкивают” произведение из привычного жанрового ложа. Даже будучи обозначенным как рассказ или повесть, текст то и дело вырывается за пределы предуказанного жанра»¹.

Так, роман «Даниэль Штайн, переводчик» Л. Улицкой вызвал полемику в литературной критике. Предметом этой полемики, помимо авторской идеи о возможности диалога между народами и представителями разных религий, стал вопрос о том, является ли произведение романом. По оценкам критиков, Улицкая создала богословское сочинение с минимумом возможных произвольных трактовок текста. Его форма по-



казалась им невыигрышной, но подходящей для псевдодокументального нехудожественного произведения, каким «Даниэль Штайн, переводчик» предстает в большинстве отзывов².

В одном из интервью Л. Улицкая признается, что выбор – симитировать документальный жанр – продиктовал сам материал: «Это было очень трудное движение, там было много монтажной работы. Может быть, основная сложность и была в монтаже»³. Обратим внимание на особенности повествования, чтобы понять, с какой целью и каким образом Л. Улицкая создает двойственное впечатление: между читательскими ожиданиями, заданными определением жанра, и структурой произведения, построенного «в большой степени как сценарий»⁴.

Отметим, что автор включает в роман письма, выдержки из дневников и бесед героев, а после каждой из его частей помещает письмо Людмилы Улицкой Елене Костюкович. С помощью писем Улицкая рисует психологические портреты персонажей, создает образ создателя произведения. Персонаж с именем и фамилией автора романа поверяет все свои творческие задачи и сложности писателю и переводчику Елене Костюкович, ждет от нее профессиональных советов и дружеской поддержки. Выбор в качестве адресата человека, хорошо знакомого с писательским трудом, связанными с ним успехами и неудачами, позволяет Л. Улицкой не только обнажить приемы создания текста, но и подчеркнуть взаимопроникновение жизни и творчества в художественном произведении: «Как всякая большая книга, эта меня доканывает. Не могу объяснить ни себе, ни тебе, зачем я за это взялась, заранее зная, что задача невыполнимая. <...> Вещей таких множество – первородный грех, спасение, искупление, зачем Бог, если Он есть, создал зло, а если Его нет, в чём смысл жизни... <...> Очень хочется понять, но никакая логика не даёт ответа. И христианство тоже не даёт. И иудаизм не даёт. И буддизм. Смиритесь, господа, есть множество неразрешимых вопросов. Есть вещи, с которыми надо научиться жить и их изживать, а не решать»⁵. После этого отрывка в письме следует абзац, посвященный рождению внука: «Теперь о прекрасном: родился внук Лука. Вес 3.200 грамм, рост 53 см. <...> Какое это замечательное расстояние – в одно поколение: ты всё ещё стоишь рядом, но уже не главное действующее лицо, обеспокоенное исключительно физиологическими проявлениями. И видишь величие этого события – явления младенца. Это образование нового мира, нового космического пузыря, в котором всё отразится. Он морщит нос, шевелит пальцами, дёргает ножками, и ещё не думает обо всей той дребедени, которая так нас занимает: смысл жизни, например...»⁶

Ю. В. Манн, анализируя роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин», пишет, что это произведение создается на наших глазах, предстает готовым и становящимся в одно и то же время: «...читателю

дано почувствовать и глубокую продуманность концепции, долговременность вынашивания “плана”, и сиюминутность, импульсивность, “случайность тех или других решений”⁷. Такая манера повествования, по Манну, дает ощущение двойственности как в восприятии автора-повествователя, который выступает и как действительное (со множеством вполне узнаваемых биографических пушкинских реалий), и как художественно конструируемое лицо, так и в восприятии персонажа⁸.

В романе «Даниэль Штайн, переводчик» Л. Улицкая, даже обращаясь в финале к повествованию от третьего лица со всезнающим повествователем, рассказывающим о гибели священника в автокатастрофе, не отменяет такой двойственности. В письме, датированном июнем 2006 г., которое предваряет эту часть произведения, она пишет о распаде двух общин: Даниэля Руфайзена и общины – «полувыдумки-полувоспоминания» Даниэля Штайна. Слова о том, что «пастырь ушел, овцы рассеялись», а «Свет-то светит», читатель может отнести как к романной истории литературного героя, так и к судьбе реального человека, ставшего его прототипом. Финал письма становится переходом к «вымышленной» части романа: «Вот, Лялечка, посылаю последние эпизоды. Я смертельно устала от писем, документов, энциклопедий и справочников. Видела бы ты, какие книжные горы громоздятся по комнате. Дальше – просто текст. Л.»⁹ Упоминание о документальной основе романа, как и параллельный рассказ о судьбе дела героя и его прототипа задают горизонт прочтения отрывка об обстоятельствах автокатастрофы как максимально приближенного к жизненной правде. Так всеведение повествователя оправдывается в письме Л. Улицкой погружением писателя в источники, свидетельствующие о жизни и смерти Руфайзена.

Обращаясь к эпистолярному жанру, Улицкая подчеркивает размытость границ между реальными фактами и вымышленным миром в произведении. Частное письмо, становясь элементом текста, легко соединяет в себе действительность и искусство. Вопросы о здоровье близких Елены Костюкович, сообщения о собственных семейных радостях убеждают читателя в том, что с ней автор посланий находится в доверительных отношениях. Так, еще одна героиня, заявленная как реально существующая во внетекстовом мире, оказывается связанной и с внутритекстовыми элементами. В письмах-комментариях к частям романом создается образ идеального читателя, способного разделить сомнения писателя, понять ход его мыслей. Благодаря этому фиктивному читателю Улицкая сообщает реальному читателю о выборе жанра, теме, идее романа: «... я поняла, что больше всего хочу написать о Даниэле. Ни увлекательный мифологический сюжет, ни “Зеленый шатер”, который отчасти уже существует, – ничего этого, только о Даниэле. Но я полностью отказалась от документального хода, хотя все



книжки-бумажки, документы, публикации и воспоминания сотен людей выучила, как полагается рабу документа, наизусть. Начала писать роман, или как это там называется, о человеке в тех обстоятельствах, с теми проблемами – сегодня»¹⁰. Как видим, Л. Улицкая говорит здесь о своих реальных творческих планах. Новый роман писателя с названием «Зеленый шатер» выйдет в свет в 2010 году. Выбранная интимная интонация посланий позволяет рассказать Елене Костюкович и о задачах «невероятной сложности», стоящих перед автором, поскольку приходится создавать «вымышленных или полувымышленных героев», чтобы никому не причинить вред: «Дорогая Ляля! Пишу и заливаюсь слезами. Я ненастоящий писатель. Настоящие не плачут. Те живые люди, которые были с живым Даниэлем, были другие, мои – придуманы. <...> Не было ни Муссы, ни Терезы, ни Гершона. Все они фантомы. Были другие люди, которых я видела, но коснуться их подлинной жизни не имею права»¹¹.

Иллюзию реальной переписки Улицкой – Костюкович автор сохраняет до конца романа. Однако после слова «конец» пишет послесловие, в котором, с одной стороны, благодарит за помощь в издании книги своих друзей, с другой стороны, проводит черту между фиктивным миром романа и реальностью: «Кроме тех героев, которых я придумала, по сей день живы истинные участники, подлинные очевидцы, духовные дети и друзья подлинного Даниэля»¹². Таким образом, конец книги выступает в роли «антиначала», переосмысляющего всю систему кодирования текста. Переписка оказывается всего лишь рамочным компонентом романа о «личной ответственности в делах жизни и веры»¹³.

Художественный смысл создания собственной текстовой проекции в письмах не исчерпывается игровыми задачами. Создавая ситуацию ономастического тождества создателя произведения и персонажа, Улицкая дает этому персонажу возможность высказать собственную точку зрения на описываемые события, понимание правды, а читателю предоставляет выбор: прислушаться к его голосу или голосам других героев. Автор выступает здесь под своим именем и ведёт рассказ от первого лица, однако на документальной достоверности рассказываемого не настаивает, оставляя читателю самому выбрать стратегию толкования.

Как верно заметил Ж. Женетт, далеко не все признаки вымысла лежат в области повествования:

«... все чаще и чаще – текст сигнализирует о своей вымышленности посредством паратекстуальных мет, которые предохраняют читателя от каких бы то ни было недоразумений и примером которых, среди множества прочих, служит жанровое обозначение “роман”, проставленное на титульном листе книги или на ее обложке»¹⁴. Рассуждая о фикциональном и фактуальном повествовании, он пишет: «Но именно возможность этих, законных или незаконных, трансформаций я и хочу подчеркнуть; именно в ней – свидетельство того, что жанры могут прекраснейшим образом менять свои нормы – нормы, которым они, в конечном счете, следуют исключительно по собственной воле»¹⁵. С помощью своего «представителя» в тексте Л. Улицкая выявляет и нарушает границы выбранного художественного жанра, достигает с читателем «соглашения» о взаимопроникновении фактуального и фикционального в романе.

Примечания

- 1 Елина Е. Маргинальные жанры в современной русской литературе // Изв. Сарат. ун-та. Сер. Филология. Журналистика. 2007. Вып. 2. С. 84.
- 2 См.: *Беляков С.* Дон Кихот из Хайфы // Новый мир. 2007. № 5 С. 161–168 ; *Горелик М.* Прощание с ортодоксией // Новый мир. 2007. № 5. С. 168–172 ; *Малецкий Ю.* Роман Людмилы Улицкой как зеркало русской интеллигенции (Любительский опыт апологетики Церкви «от противного») // Новый мир. 2007. № 5. С. 173–190.
- 3 *Улицкая Л.* Интервью BBC. URL: http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_6608000/6608877.stm. (дата обращения: 02.09.2011).
- 4 Там же.
- 5 *Улицкая Л.* Даниэль Штайн, переводчик. М., 2006. С. 242.
- 6 Там же.
- 7 *Манн Ю.* Автор и повествование // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1991. Т. 50. № 1. С. 12.
- 8 Там же. С. 13.
- 9 *Улицкая Л.* Указ. соч. С. 501.
- 10 Там же. С. 122.
- 11 Там же. С. 468.
- 12 Там же. С. 517.
- 13 Там же. С. 518.
- 14 *Женетт Ж.* Вымысел и слог // Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 403.
- 15 Там же. С. 406.



УДК 821.111.09-31+929Акройд

ОБРАЗ ТРОИ В РОМАНЕ ПИТЕРА АКРОЙДА «ПАДЕНИЕ ТРОИ»

И. В. Липчанская

Саратовский государственный университет
E-mail: lipcha87@gmail.com

В статье рассматривается, как с помощью мотивов вечности и стихии, через образы героев и их видение тщательно создается, а затем разрушается образ города в романе.

Ключевые слова: Питер Акройд, Троя, вечность, видение, симулякр.

The Image of Troy in Peter Ackroyd's Novel «The Fall of Troy»

I. V. Lipchanskaya

The article examines the way Peter Ackroyd first creates and then destroys the image of Troy in the novel with the help of the motifs of eternity and element, as well as through the images of the characters and their perception.

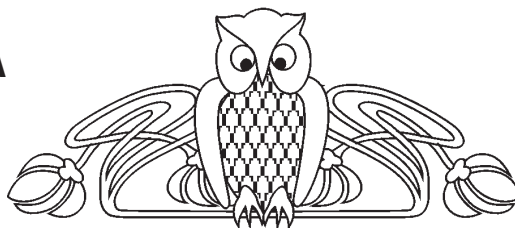
Key words: Peter Ackroyd, Troy, eternity, vision, simulacra.

«Падение Трои» («The Fall of Troy», 2006) – тринадцатое по счету художественное произведение современного британского писателя Питера Акройда и первый значительный его роман, где действие разворачивается вне Лондона. Уже этим в контексте всего творчества писателя «Падение Трои» знаменует собой новую ступень.

Центральной темой творчества Акройда является город, его метафизика, символика, его повседневная жизнь. Закончив художественное исследование Лондона получившей высокое критическое признание документальной книгой «Лондон. Биография», П. Акройд обращается к городу вообще, к прототипическому городу цивилизации европейского типа – к легендарной Трое, воспетой Гомером.

Роман «Падение Трои» основан на истории жизни и карьеры знаменитого немецкого археолога Генриха Шлимана¹ (1822–1890), чья вера в Гомера помогла ему обнаружить Илион «Илиады». Шлиман – прототип главного героя романа, Генриха Обермана. Акройд в свойственной ему манере легко смешивает факты и вымысел. «Падение Трои» воспроизводит историю раскопок 1871–1873 гг. на территории турецкого городка Гиссарлык, где, по мнению Шлимана, располагалась гомеровская Троя.

Генрих Шлиман – одна из самых неоднозначных фигур в истории археологии. Открытия и находки археолога-любителя потрясли научное сообщество. Уроженец немецкой земли Мекленбург, он с детства испытывал интерес к истории и иностранным языкам, особенно его привлекала Древняя Греция. Сын священника, Шлиман ока-



злся необыкновенно успешным коммерсантом, заработав состояние на торговле в Российской империи. В России он женился на Екатерине Лыжиной, от которой у него было трое детей. Однако первый брак Шлимана не сложился. Он предпочел погрузиться в работу и получил баснословную прибыль во время Крымской кампании. Коммерческий успех сопутствовал Шлиману и на другом конце света, в Америке, где он разбогател на скупке и перепродаже золотого песка. Американское же гражданство позволило ему также развестись с русской женой, чего он не мог сделать по российским законам.

Страсть к истории и языкам никогда не угасала в Генрихе. Его давней мечтой была археология. В разгар Крымской войны Шлиман занялся изучением ново- и древнегреческого языков (последний он учил по оригинальным текстам «Илиады» и «Одиссеи»). Совершив путешествие вокруг света, он решил покончить с торговлей и полностью посвятить себя археологии, для чего даже начал слушать курс по основам этой науки в Сорбонне, но не окончил его. Целью Шлимана стали поиски Трои. Он перебрался в Грецию, где женился на семнадцатилетней Софье Энгастроменос. На новом поприще Шлиману снова сопутствовала удача. В Гиссарлыке ему удалось найти руины древнего города, который он, не сомневаясь, назвал Троей. Однако методы, которые применял ученый-любитель, вызвали сильную критику со стороны археологов и историков. В своей погоне за Троей Шлиман разрушил несколько культурных пластов найденного им города. Одержимый своей идеей, он видел только желаемое. Обнаруженный им «клад Приама» на деле оказался составленным из находок разных времен. Позже ученые доказали, что обнаруженное Шлиманом поселение гораздо старше города, описанного в «Илиаде», и относится к Микенской эре. Хотя Генрих Шлиман был всего лишь археологом-любителем, его открытия оказали огромное влияние на развитие археологии. Однако современные ученые не приветствуют методы и принципы, которыми руководствовался Шлиман в своей работе.

Согласно убеждению Шлимана, легендарная Троя находилась на месте небольшого городка Гиссарлык на территории современной Турции. Город располагается в равнине реки Скамандр (современное название р. Карамендерес) на равном удалении от горы Ида и пролива Дарданеллы.



Его географическое положение совпадает с описанием Трои, данным в поэме Гомера. Во время раскопок 1870–1873, 1932–1938 гг. в Гиссарлыке было обнаружено несколько древних поселений, более известных как «слои Трои» (всего идентифицировано 9 «слоев», самый ранний из которых датируется 3000 лет до н. э., а самый поздний – примерно I в. до н. э. – V в. н. э.). Генрих Шлиман обнаружил пять поселений и отождествлял Трою II (3 тыс. лет до н. э.) с гомеровской Троей.

В романе П. Акройда «Падение Трои» Генрих Оберман (художественное воплощение Г. Шлимана) ведет раскопки на территории холма Гиссарлык. Он безоговорочно верит, что ему удалось обнаружить древнюю Трою. Его помощницей и спутницей становится его молодая жена, гречанка София. Но одновременно с тем как София занимается с новой для нее наукой – археологией, ей открывается и загадочное прошлое ее мужа. Таинственная смерть американского профессора, который осмелился противоречить Оберману, заставляет Софию задуматься, на что способен ее супруг в своей погоне за Троей. Затем на троянскую равнину прибывает молодой англичанин Александр Торнтон. Растущее влечение между ним и Софией привносит в историю раскопок дополнительную интригу. Его интерпретация находок в корне противоречит теории Обермана, что ставит героев по разные стороны баррикад. Что же окажется сильнее: видение Обермана или реальность?

Роман П. Акройда – это, прежде всего, история людей, разворачивающаяся на фоне истории мира, на фоне древнего города, сыгравшего исключительную роль в становлении европейской цивилизации. Гиссарлык и древняя Троя создают место действия и художественное пространство романа. Образ Трои играет значительную роль в произведении, город становится не только историческим фоном, но и символическим языком писателя, которым он говорит о человеческих проблемах. Миф о Трое, его интерпретация в сознании персонажей романа оказываются важнее, чем «Троя» раскопок и тем более унылый турецкий городок на равнине.

Именно гомеровская Троя, пропущенная сквозь буйное воображение Обермана, фигурирует в заглавном образе романа. Эта Троя вбирает в себя все города мира и оказывается их родоначальницей, колыбелью цивилизации. «Добро пожаловать в Трою! Город, который всегда был и всегда будет. На языке богов он зовется Илион. Это самое знаменитое место на земле»². С самого начала Троя заявляется как город вне времени. «[Троя] вечна. Вне времени» (2). Вечность – вот настоящее время легендарного города. Деление на эпохи, века и тысячелетия оказывается для него нерелевантным. На месте раскопок Оберман обнаружил шесть различных уровней, шесть поселений, которые сменяли друг друга на протяжении двух тысячелетий. При этом они вбирали

в себя останки прошлого: «Каждый раз город перестраивался на руинах его предшественника» (69). В Трое перекрещиваются, сливаются воедино различные эпохи: «Мы вернулись в Бронзовый век» (21); «Я обнаружил здесь четыре уровня римских поселений, а под ними – каменный век!» (26), – заявляет профессор Оберман. Находки, сделанные им в Гиссарлыке, атрибутируются к разным историческим эпохам. Однако этот факт несколько не смущает ученого в его стремлении докопаться до гомеровской Трои.

Обермановское пренебрежение к материальным свидетельствам, к историческому времени, понимание Трои как «the first city» (первого города) позволяют автору ввести в широкий диапазон значений Трои в романе понимание города как символа цивилизации вообще, как оправдания и конечной цели существования цивилизации. «Для Обермана город был высшей точкой развития мира, направлением движения всех народов» (14). «Я думаю, улица в Афинах или Коринфе шестого века похожа на улицу в Лондоне, Париже или Нью-Йорке! Это одна цивилизация» (14). Город как высшая точка, пик развития человеческой цивилизации словно застывает вне времени, течение веков не оказывает на него влияния.

Так, в духе поэтики П. Акройда, время в романе оказывается сложным и запутанным. Для героев оно, как и положено, движется линейно вперед, в будущее. Но их главное занятие – археология, то есть в своих поисках они пытаются вернуться назад, в историю, заставляя время повернуть вспять. А для Трои, первого города европейской цивилизации, время застыло, окаменело.

Изучив древние тексты, Генрих Оберман находит на карте географическую точку, отвечающую всем требованиям гомеровского эпоса. Это равнина возле небольшого турецкого городка Каннакале. Район далек от благ цивилизации. Здесь нет постоянных дорог, кругом только поля и холмы. Местное население живет по заветам предков, веря в старинные легенды и приметы. В этом бедном турецком захолустье на холме Гиссарлык Оберману и группе помогающих ему ученых удалось найти следы некоего древнего поселения.

Отсутствие цивилизации означает близость к природе. Описывая место действия романа, Акройд использует мотивы природных стихий: ветра, воды и огня.

«Здесь всегда ветрено. Ветренная Троя. Этот ветер дует сквозь историю...» (21), – мотив ветра, словно пронизывающего время, оказывается первым столпом образа города. Ветер на равнине Гиссарлыка объединяет воедино разные отрезки времени: Трою времен Гомера и Трою Обермана. София внутренне чувствует эту связь ветра и времени: «Do you hear the wind? It is gathering strength. It makes me feel ancient» (93). У постели умирающего профессора Брандта София еще раз подчеркивает вездесущность и постоянство ветра: «Вы его не слышите? Если вы слышите что-либо,



то это ветер» (93). Ветер – это стихия, которая превосходит силы человека: «Открыв дверь хижины, она почувствовала, как ветер окружил ее. Он овладел ею. Казалось, он был не призраком, а хозяином этого места» (30). Однако жители равнины научились справляться с этой силой – их дома и сады огорожены стенами так, что они напоминают маленькие замки. Это дает возможность контролировать ветер, держать его в узде.

Еще одной чрезвычайно важной стихией на троянской равнине оказывается вода. При этом в отличие от ветра вода обладает куда более разрушительной силой: «А что происходит, когда начинаются дожди? О, они беспощадны. Они приходят со стороны моря. Они размывают крыши. И стены. Не остается ничего, кроме этих каменных оснований» (38).

Мотив воды реализуется также через очень интересный образ смотрителя моря («watcher of the sea»): «Он крестьянин, который всегда смотрит на море. Он смотрит на него всю жизнь. Он больше ничего не умеет» (106). Живущий в одинокой хижине, среди местных жителей, которые приносят ему еду и пищу, он считается святым или проклятым. Ему одному подвластно контролировать водную стихию: «...он все время следит за волнами. Говорят, он не дает морю затопить землю, как бывало в прошлом» (106).

Вода также играет роль некоего покрывала, завесы, которая скрывает героев. Так, именно дождь помогает Софии и Торнтону сбежать из Трои незамеченными.

Мотив воды связан и со временем, а вернее, вечностью: «Вода – самая древняя стихия на земле. Но у нее нет возраста. Всегда свежая, всегда обновленная» (23).

Стихии ветра и воды объединяются во время шторма, когда София и Александр Торнтон скрываются из Трои. Гроза и ливень ярко отражают внутреннее состояние героини: «Небо было темным, с моря дул свирепый ветер. Когда она выехала из города, сверкнула молния, прогремел гром. В ее напряженном и тревожном состоянии ей показалось, что молния приняла форму стрелы, указывающей на Трою... Когда полил дождь, она громко рассмеялась» (190).

Мотив огня играет немаловажную роль в построении образа Трои. Согласно истории Гомера, древний город погиб в результате пожара. На одном из уровней раскопок Оберман обнаруживает следы огромного пожара. Именно этот выжженный город он отождествляет с гомеровской Троей, называя его «the burned city» (101). Огонь становится и основной причиной гибели глиняных табличек, над расшифровкой которых работал Торнтон и которые могли разрушить теорию Обермана. «Жилье Александра Торнтонна пострадало от огня... Все погибло. Размыто. Уничтожено» (191).

Однако помимо неминуемых разрушений стихии несут с собой и новые открытия. Именно

в результате сначала землетрясения, а затем и шторма были обнаружены сотни глиняных табличек с надписями и новые уровни древнего города.

Мотивы природных стихий: ветра, воды и огня – указывают на то, что именно природа играет главную роль на равнине Гиссарлыка. Вода и ветер также подчеркивают вневременную, вечную природу города.

В своем творчестве Акройд постоянно обращается к фигурам визионеров, личностей, чье видение в чем-либо изменило мир (например Диккенс, доктор Ди, Элиот, Тернер, Ньютон). К числу визионеров мы можем отнести и Генриха Шлимана – человека, нашедшего древнюю Трою и открывшего новую эпоху в археологии. Вслед за ним визионером становится и герой романа профессор Оберман.

Многие в Гиссарлыке называют Обермана «профессором», и, хотя ученый не имел никакого официального звания, подобное обращение ему определено по вкусу. Остается вопрос: является ли Оберман ученым или он только любитель, дилетант? Его успех в раскопках Трои принес ему известность в научных кругах, о нем говорят, к нему даже прислушиваются. (Показателен эпизод, где Оберман предрекает находки археологов в Америке в заливе Мамашкауи (82–83).) У него есть чутье, ему сопутствует удача, но его принципы, маниакальная одержимость одной идеей, определенная ограниченность видения не находят одобрения и поддержки у серьезных ученых.

Теория Обермана строится на основе гомеровского эпоса о Троянской войне. Опираясь на «Илиаду», ему удалось определить точное местоположение города, на этой же основе он датирует все находки на руинах Гиссарлыка. Для него Троя становится навязчивой идеей, манией. Древний город – плод его многолетних исканий, его истинное детище: «Это дитя Обермана. Он нашел его. Он усыновил его. Он дал ему имя» (68). Сам археолог не против того, чтобы ему принадлежали все лавры открытия Трои. Более того, он сам считает себя ее основателем: «Она (Афина) желает сбросить честь основателя Трои» (174). Слова Обермана – всего лишь оговорка, но в своем воображении он готов возвеличить себя до небес.

Оберман не хочет даже на мгновение представить, что история, рассказанная Гомером, может быть выдумкой. Для него «Илиада» – правдивый отчет о событиях тех времен. «Он верит, что каждое слово Гомера – правда» (37). На Троянской равнине Оберман и другие участники раскопок живут посреди гомеровских историй. Поэтому он с такой уверенностью говорит о том, что обнаружил дворец Приама, или что ему не терпится показать всем место, где сражались Ахилл и Гектор.

Слова Гомера Оберман наделяет волшебной, сакральной силой. В них он видит нерушимую истину. С помощью стихов «Илиады» он даже проводит обряд «очищения» хижины, в которой



скончался профессор Брандт, совершая почти святотатство.

Христианской религии на троянской равнине не остается места. Оберман заменяет ее верой в древних греческих богов. Их волю он видит в своей победе над гораздо более молодым Торнтоном в их забеге вокруг города. Именно к этим богам он обращается за помощью в трудную для себя минуту (после побега Софии и Александра Торнтонна). Оберман даже стремится воссоздать в реальности сюжеты греческих мифов. Так, на горе Ида он пытается повторить сцену с «яблоком раздора», предлагая Софии выбрать самого достойного из путешественников. Афина, божественная покровительница древнего города, становится и защитницей Обермана. Ее он призывает отомстить за предательство Торнтонна и Софии, отдавая себя в услужение древней богини (204).

Возвращая на холмы Гиссарлыка истинную, по его убеждению, веру в древних богов, Оберман связывает местоположение города именно с этой верой. По его мнению, Троя располагается в священном месте. Также положение города связано с движением звезд и небесных тел. «Каждый день в Трое святой. Это священное место. Святилище» (26). Троя воспринимается Оберманом как родина богов («mother of God» (31)), для него сам город становится богом.

Археология для Обермана – не столько наука, сколько искусство. Себя самого он считает непревзойденным мастером этого искусства. Главной чертой своего характера он признает способность видеть то, что неподвластно другим. «У археолога должно быть вдохновение. Виденье. Воображение» (125) – вот его кредо. Именно сила воображения дает ему возможность воссоздать Трою времен Гомера. Оберман настолько верит в себя, что заставляет и окружающих (даже сомневающимися) поверить в свою правоту. «Он не видел ничего конкретно, но, как он сказал Софии, “Мое воображение верно!”». Именно воображение играет для профессора главенствующую роль. Даже другие участники раскопок верят в то, что он видит. «Его видение делает его могучим» (93), – замечает Лино. В результате этого образ Трои становится двойственным – грань между реальным фактом и игрой воображения для Обермана очень призрачна. Возникает вопрос: Троя – это реальность или всего лишь видение?

Через образ Генриха Обермана в романе активно реализуется мотив видения. Для героя ключевой характеристикой становится способность его воображения вести за собой других людей. Особенно ярко эта черта его образа проявляется во время одной из последних прогулок героя ночью: «В такие ночи он чувствовал древнюю Трою. В такие ночи он гулял по ее многолюдным улицам» (204).

Мотив видения силен и в образе господина Лино. Пожилой ученый слеп, но никто не может сравниться с ним в умении датировать находки.

С помощью «внутреннего» ментального зрения Лино как никто другой видит объекты древности и воссоздает их образы. «Вы не видите ничего, но вы видите все», – замечает про себя София во время разговора с ученым. В данном случае отсутствие зрения словно усиливает другие чувства, компенсируя этот недостаток уникальными способностями.

Слепота и мистические силы характерны также для второстепенного персонажа, смотрителя моря. Ценой за власть над волнами является его слепота: «Они (глаза) были яркими, но казались пустыми. Можно ли страдать от морской слепоты. На самом деле он все еще видел море» (110); «Его глаза были такими бледными, что радужная оболочка казалась почти белой, бледно-голубой по сравнению со снегом. В них не было ничего, кроме тишины, одиночества и печали. В бледных глазах отшельника она видела пещеры, бесплодные горы и уединенные тропы» (182). Таким образом, полная слепота второстепенных героев (Лино и смотрителя моря) словно компенсируется способностью Обермана и Лино видеть образы в своем воображении. Для них Троя во многом оказывается видением.

Мотив видения реализуется не так ярко через образ ночного города. Именно ночная Троя открывает для Софии, чувства и ощущения которой несколько обостряются из-за невозможности видеть все четко глазами, свою истинную природу: «Теперь, когда она смотрела на Гиссарлык, она могла почувствовать древнюю Трою вокруг. Впервые со своего приезда она понимала ее форму. Сейчас, в темноте ночи, она видела Трою» (31).

Итак, истинную Трою Обермана нельзя увидеть глазами. Настоящая природа города открывается лишь некоему внутреннему зрению. Легендарный город существует словно на тонкой грани реальности и видения. Обермана (и Шлимана как его прототипа) можно отнести к числу тех, чьи видения изменили мир, к числу визионеров, о которых пишет Акرويد.

Троя – не просто город, лежащий в руинах. Она живет своей собственной жизнью, которую в нее вновь вдохнули люди: «Она была переполнена жизнью, как гнездо или нора. Это было живое существо» (24). И эта живая Троя неподконтрольна Оберману ни в настоящем, ни в прошлом. Его радужные видения Трои прежде всего вступают в противоречие со свидетельствами раскопок, и обнаруженный им город на проверку оказывается городом тьмы и смерти. Во-первых, по своей природе раскопки – это поиски мертвых, поиски умерших людей и захороненных/похороненных в землю сокровищ. «Что мы делаем, если не вызываем мертвых?» – задается вопросом Лино. У него нет сомнений в жестокой природе города: «Это место смерти и тьмы» (32). Во-вторых, Троя становится местом загадочной и необъяснимой смерти профессора Брандта (который первым взял на себя смелость противоречить Оберману).



Обнаруженный скелет мальчика становится доказательством совершенных в Трое жертвоприношений. Варварский обряд подтверждается и рисунками на глиняных табличках, расшифровкой которых занимается Александр Торнтон. Последней каплей в образе Трои как «a city of death» (174) становится смерть самого Обермана.

Дикая сущность города проявляется в неоднократном использовании при его описании метафоры «зверь» («beast»). Зверем называется сам город. При этом он вызывает двойное чувство жалости и страха одновременно, словно это дикое животное попало в капкан: «Если бы это был зверь, он вызывал бы жалость. Жалость, да, и ужас. Страх. Когда я смотрю на него, я всегда хочу преклонить голову» (25). В «зверей» превращаются и люди, чья внутренняя сущность несколько изменяется под влиянием города: «В Трое мы все звери. Мы все деревянные кони» (133).

Полнее всех внутреннюю скрытую жизнь города, его варварскую дикость ощущает София. Заглядывая в один из открывшихся во время раскопок разломов, она видит бушующую стихию, а не спокойно спящую землю: «Почему она видела не воронку, а бушующий водоворот, и внутри него лежал древний город» (26). «Она чувствовала что-то еще. Здесь она была уязвима. Это место могло причинить ей вред» (19) – в самой природе Трои София чувствует угрозу. Город крепко держит своих обитателей (живых и мертвых одинаково), как бы заключая их в тюрьму своих полуразрушенных стен. Желание Софии освободиться от этого гнета вполне обоснованно: «Иногда я чувствую, что никогда не избавлюсь от него. Станным образом он держит нас всех» (93). Троя превращается для героев романа в тюрьму, ловушку, созданную воображением Обермана, из которой они стремятся вырваться. Для Софии и Торнтона в этой дикой и жестокой Трое нет места, поэтому они совершают побег.

Образ Трои оказывается двойственным. С одной стороны, это Троя Генриха Обермана – идеальный город, город несметных богатств и красот, вершина античной гуманистической культуры. Это продукт его веры в Гомера и греческие мифы. Но, с другой стороны, есть еще одна Троя (если это действительно Троя), реальный город, который видят другие персонажи романа и которую яростно отвергает Оберман. Руины этого города хранят следы человеческих жертвоприношений и убийств. Вопрос, какая же Троя является истинной, остается без ответа до самого финала романа.

Обращаясь к Трое, «первому городу», Питер Акройд делает шаг в сторону от уже привычного для его читателей лондонского пейзажа. Новые элементы поэтики делают роман «Падение Трои» чрезвычайно интересным для исследователей. В образ города, помимо привычных для творчества П. Акройда мотивов вечности, жестокости и смерти, приходят новые мотивы, такие как мотивы природных стихий: ветра, воды и огня.

Стихийность в образе Трои тесно связана с мотивом дикости. Все это говорит о том, что город как бы противостоит человеку, он существует сам по себе, становясь для некоторых его обитателей ловушкой.

Наиболее интересным в «Падении Трои» оказывается не столько то, как Акройд строит образ города, сколько, как он его разрушает.

Писатель в своем романе активно опирается на гомеровский эпос, а также на греческую и тюркскую мифологию (например легенды местных жителей о пещере). Подобная основа привносит в образ Трои двойственность. Идея Трои просуществовала несколько тысяч лет, к ней обращались поэты и художники. Однако вопрос о реальности этого города по-прежнему остается открытым.

Одним из ключевых понятий в учении постмодернизма является понятие «симулякр», введенное французским философом Ж. Бодрияром. Под симулякром понимается репрезентация, подобие чего-либо, чего на самом деле не существует в реальности, то есть репрезентация без оригинала. Согласно теории Бодриера образ проходит следующие фазы: 1) отражает реальную действительность; 2) маскирует и искажает реальную действительность; 3) маскирует отсутствие действительности; 4) не имеет никакого отношения к действительности, превращается в собственное подобие³. Именно образы на третьей и четвертой стадиях ученый называл симулякрами.

В романе Питера Акройда Троя из заглавия оказывается симулякром, образ города застывает на третьей стадии. Троя Обермана прячет за собой отсутствие Трои. Как пишет Бодриер, «симуляции третьего уровня гиперреальны, это знаки, в которых реальность уничтожается внутри вымышленного»⁴. Реальная картина раскопок в «Падении Трои» заслоняется воображением и видением Обермана.

В Гиссарлыке обнаружены руины древнего города. Но доказательством того, что этот город – именно Троя, служит лишь несокрушимая уверенность Генриха Обермана в стихах Гомера и собственном воображении.

На уровне сюжета романа образ Трои постепенно расшатывается. Во-первых, в своих поисках той самой гомеровской Трои Оберман не уделяет должного внимания всем находкам. Его халатное отношение к объектам древности удивляет его коллег-ученых. Небрежность археолога граничит с преступлением. Столь удачная находка старинного меча в день приезда профессора Брандта оставляет у читателя сомнения в честности Обермана. Способен ли он на подлог и фальсификацию, чтобы доказать свою правоту?

Оберман необычайно удачлив. Никто не может поспорить с ним, никто не осмеливается ему перечить. А те, кто находят в себе силы отстаивать свое мнение, плохо кончают. Загадочная смерть профессора Брандта, который первым осмелил-



ся указать Оберману на недостатки его метода и теории, оказалась на руку известному археологу. Александр Торнтон, еще один оппонент профессора, едва не погиб при пожаре в своей хижине, к счастью ему удалось избежать и укуса одной из самых ядовитых змей. Удача оказывается на стороне Обермана и в случае с обнаруженным скелетом ребенка. Эта находка могла бы оставить только руины от того образа Трои, что создал археолог. Однако под действием природных сил это доказательство исчезло.

Самым сильным доводом не в пользу Обермана оказываются глиняные таблички, над расшифровкой которых работает Торнтон. Согласно его интерпретации, жители Трои говорили на древнем санскрите и совершали человеческие жертвоприношения своим богам, что идет вразрез с убеждениями Обермана. Но и здесь он не сдается, а до последнего отстаивает свои убеждения.

В романе Генрих Оберман – не просто человек, нашедший Трою. Он ее основатель («Founder of Troy»), основоположник. Его силы граничат с божественными: «Я – огонь. Я – буря. Я – дождь» (207). И существование Трои длится до момента гибели Обермана. С его смертью образ города рассыпается. Симулякр исчезает, открывая отсутствие реальности. «Троя без Обермана уже не Троя» (214).

Итак, «Падение Трои» показывает нам своеобразную «жизнь» образа города. Сначала образ Трои выстраивается на основе таких мотивов, как

мотивы ветра, воды и огня. Стихийное начало в образе связано с его дикой природой и даже жестокостью. Время для Трои оказывается незначимым, так как город существует в вечности. Прожив в романе отведенный ему срок, образ города начинает разрушаться как на уровне сюжета, так и на уровне мотивов, оказываясь симулякром, прикрывающим пустоту. Со смертью своего создателя Троя рассыпается на мелкие осколки.

Питер Акройд словно смеется над самим собой. В тщательном выстраивании образа города, а затем в столь же тщательном его разрушении видится некая самоирония писателя. Постмодернистская игра с древними текстами, реальными биографиями и современными литературными теориями заставляет писателя подняться на новую ступень и еще раз продемонстрировать читателям свое мастерство.

Примечания

- 1 См.: Штоль Г. Шлиман : Мечта о Трое. М. 2005 ; Ванденберг Ф. Золото Шлимана. М., 1996.
- 2 Akrøyd P. The Fall of Troy. L., 2006. С. 24. Далее цитируется данное издание с указанием страниц в тексте (перевод автора. – Л. И.).
- 3 См.: Современная литературная теория : сб. материалов / сост., пер., коммент. И. В. Кабанова. Саратов, 2000. С. 161.
- 4 Там же. С. 166.

УДК 821.11.09-3+929Барнс

МЕХАНИЗМЫ ПАМЯТИ В «НЕЧЕГО БОЯТЬСЯ» ДЖУЛИАНА БАРНСА

О. В. Горбунова

Саратовский государственный университет
E-mail: olga.v.gorbunova@gmail.com

В статье рассмотрена автобиографическая книга современного английского постмодерниста Дж. Барнса, в которой личные воспоминания автора иллюстрируют ненадежность и ограниченность памяти, раскрывая основные ее механизмы, такие как субъективная интерпретация, забывание и воображение.

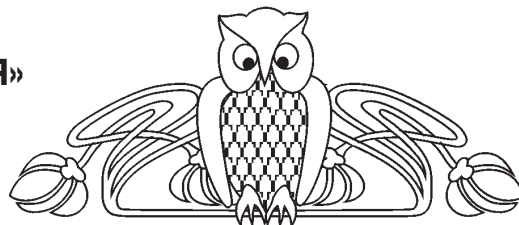
Ключевые слова: Джулиан Барнс, память, забывание, личностная идентичность, нарратив, постмодернизм.

**Mechanisms of Memory in «Nothing to be Frightened Of»
by Julian Barnes**

О. V. Gorbunova

The article studies the autobiographical book by Julian Barnes, the contemporary English postmodernist writer, where his personal memories illustrate the illusive nature of memory and its limits, revealing such mechanisms of memory as subjective interpretation, forgetting and imagining.

Key words: Julian Barnes, memory, forgetting, personal identity, narrative, postmodernism.



Автобиографическая книга Джулиана Барнса (род. 1946) «Нечего бояться» (Nothing to be Frightened Of, 2008) выполнена в новой для английского романиста форме автобиографического письма. Вместе с тем она перекликается с его романами, представляя проделанные в них философские поиски в сгущенном виде.

«Нечего бояться» – сложный по структуре текст: в нем автобиографическое повествование соединяется с философскими и документальными эссе, где автор использует факты своей частной жизни, эпизоды из жизни своей семьи как отправную точку для размышлений о смерти, страхе смерти, боге и религии, искусстве и литературе, писательстве и памяти. С самого начала книги Барнс избирает доверительный тон для общения с читателем, завладевая его вниманием за счет прямых обращений, ведя с читателем беседу о



глубоко волнующих его вопросах. Вэл Хеннеси, один из рецензентов «Нечего бояться», отметил, что здесь Барнс пишет о вещах, которых большинство старается избегать: «...ему удастся сделать табуированные темы не то чтобы веселыми, но увлекательными»¹. Сюзанна Герберт в беседе с Барнсом о новой книге бойко перечисляет темы его многогранного творчества, о которых чаще всего пишет критика: «Бог, смерть, идентичность, память, бессмертие, природа, воспитание, смерть...», – и спрашивает: «Я ничего не забыла?». «Еще искусство», – ответил Барнс сухо².

Центральной темой книги, как было неоднократно отмечено самим автором и критиками, является тема смерти. В одном из интервью Барнс назвал «Нечего бояться» «моей книгой смерти»³. Смерть, о которой Барнс, как он признается, задумывается хотя бы раз в день уже на протяжении десятилетий, порождает в воображении автора ряд сцен и образов, окрашенных барнсовской иронией, непобедимой даже перед лицом небытия, и поражающих читателя своей честностью и прямоотой. Барнс раскрывает тему смерти, говоря о ней все, что может сказать: он ведет повествование о своих ночных пробуждениях, вызванных страхом смерти; придумывает лучший сценарий смерти для себя; классифицирует людей на тех, кто боится либо смерти, либо процесса умирания, и т. д. Обсуждение извечной темы не дает никаких новых ответов и не делает проблему менее серьезной, не увеличивает и не уменьшает страх смерти, который уже стал неотъемлемой частью его жизни. Возможность облегчить этот страх изложением своих мыслей на бумаге он называет «психоаналитически-автобиографической чувшью»⁴.

Тем не менее критиков смутило то, что Барнс не смотрит смерти прямо в глаза. Так, Линн Барбер, обозреватель газеты «Телеграф», отметила, что книге Барнса «удается ловко танцевать вокруг своей темы без того, чтобы пуститься с ней в смертельную схватку»⁵. Ричард Эдер придерживается сходного мнения: «...в основном Барнс пишет обо всем вокруг смерти, нежели о ней самой»⁶. Также он отмечает, что вместо этого автор умело жонглирует, играет темами, соприкасающимися с «ужасным фактом, который определяет жизнь» (126). Тема смерти скорее выступает контрапунктом для остальных тем. Некоторые критики⁷ усмотрели сходство «Нечего бояться» с мемуарами Альфонса Доде, переведенными Барнсом (*In the Land of Pain*, 2002), где связующим звеном разноплановых размышлений является физическая боль страдающего от сифилиса автора. У Барнса – это страх смерти, который и побуждает его быть писателем.

Размышления автора на отвлеченные темы – о вере в Бога, о свободной воле, о реальности реальности – уступают по своей силе конкретным эпизодам из его частной жизни, жизни его семьи и его «духовных родственников», известных писателей

и композиторов XIX – начала XX в., глубоко им прочувствованных. Память держится особняком в этом наборе философских тем, ибо большая часть фактического наполнения книги – не что иное, как воспоминания автора или же «внутрисемейные» воспоминания, которые разделяют несколько человек. Воспоминания тем более ценны, что они не принадлежат вымышленным персонажам, а отражают личный опыт писателя.

Тема памяти зачастую вытесняется настойчивостью темы смерти. В этой книге автор ненадолго забрасывает каждую из тем, чтобы вернуться к ней снова, но тогда она предстает уже в другом свете. Мы считаем, что в этом произведении, возможно, более отчетливо, чем во всех предыдущих, размышления Барнса о природе памяти оказываются в неразрывной связи с идеей относительности истины, лежащей в основе его постмодернистской философии.

Тема ненадежности памяти появляется во многих романах Джулиана Барнса, начиная с его первого романа «Метроленд» (*Metroland*, 1980). В «Метроленде» память повествователя Кристофера Ллойда о самых значительных событиях неразрывно связана с пригородным Метролендом и Парижем, где они происходили, а также с предметами, которые символизируют этапы его эмоционально-личностного развития, что подчеркивает роль памяти в формировании идентичности. Ненадежность воспоминаний Марты Кокрейн, главной героини романа «Англия, Англия» (*England, England*, 1998), является источником ее тяжелых эмоциональных переживаний и неудовлетворенности, которая сопутствует ее постоянному поиску собственной идентичности и правды. В романе «Артур и Джордж» (*Arthur & George*, 2005) автор снова, как в «Англии, Англия», подчеркивает важность первых воспоминаний героев, обрисовывает различие в их отношении к воспоминаниям, что становится почвой для их психологического сравнения. В «Нечего бояться» Барнс, на этот раз говоря от собственного лица, напрямую делится с читателем мыслями о превратностях человеческой памяти, которые ему, как автору автобиографии, приходится принимать в расчет, если он хочет создать правдивую историю, отражающую реальные события. Таковы были его намерения, судя по фразе, которая предваряет книгу: «Автор заявил издателям, что содержание данной книги является правдой». Пусть механизмы памяти (и философские установки) Барнса не позволяют ему изложить «едиственно верную» правду, но удастся быть если не правдивым, то честным по отношению к себе. Эта честность особенно бросается в глаза, когда он характеризует своих родителей. Описание его матери бескомпромиссно. Она предстает перед читателем как самоуверенная, любящая командовать, заносчивая женщина, которая становится действительно интересной автору только в последние часы жизни, когда начинает бредить. В интервью Барнс признался, что



спрашивал мнение своего брата, не кажется ли ему несправедливым изображение матери в «Нечего бояться», а тот философски ответил: «Недобрым – возможно, но несправедливым – едва ли»⁸.

Автор разворачивает перед нами историю прошлого своей семьи, начиная с бабушки, и переходит к повествованию о собственной жизни, говоря подробно о годах своего детства и юности; он уделяет мало внимания своему настоящему, обосновывая это тем, что все дни его жизни похожи один на другой: «Работал над книгой. Вышел на улицу, купил бутылку вина. Пришел домой, приготовил обед. Выпил вино» (131). Он прослеживает процесс формирования своей собственной идентичности через ключевые моменты воспоминаний. По мере развертывания повествования происходит конструирование образа авторского «Я», полного недосказанности и самоиронии. Ключевыми являются воспоминания о коллекционировании им марок с изображением «Всего Остального Мира», тогда как его брат специализировался на «Британской империи»; параллельно даны воспоминания о том, как отец называет Джулиана «всесторонне развитым» ребенком, а Джонатана, его старшего брата, самым умным. Так намечается противопоставление братьев: старший с детства склонен к углублению в узкую область, и со временем из него получается ученый; младший интересуется всем поровну, специализация не для него. Уже детское хобби, коллекционирование «всего мира», предвещает будущего писателя, человека, широко открытого миру. «Избыток воображения», по мнению матери, портит Джулиана, а его увлеченность французской литературой становится одним из завершающих штрихов в создании образа автора как художника слова.

Последовательное сравнение с братом Джонатаном, философом, специалистом по античным авторам, преподававшим в университетах Оксфорда, Женева и Сорбонны, позволяет Барнсу проиллюстрировать ограниченность человеческой памяти. Казалось бы, братья должны разделять воспоминания об общих для них событиях детства и юности. Но оказывается, что их восприятие реального опыта и его фиксация в памяти имеют значительные расхождения. Свои различия с братом Барнс неоднократно подчеркивает и на уровне психологии, темперамента, мировоззрения, отношения к религии и жизненным ценностям, наводя читателя на мысль, что сознание индивидуально и его влияние на процесс переработки жизненного опыта огромно: «Он был умным, одна сплошная холодность интеллекта и практичность; я был разносторонним, эмоциональным. У него были мозги, так же как и Британская Империя, у меня был Остальной Мир во всем его богатстве и разнообразии» (69).

Примечателен эпизод, в котором Барнс описывает, как их дедушка совершил «ритуал» убийства курицы в садовом сарае. Этим эпизодом одновре-

менно открывается тема смерти и производится сопоставление обрывков воспоминаний братьев, которые очевидно противоречат друг другу, в особенности в том, какое впечатление на них произвел первый опыт смерти. Джулиан помнит, как дед ловил птицу, успокаивал ее, затем клал ее шею на специальную машину и нажимал рычаг: «Мне показалось, что машина просто свернула курице голову; для него [Джонатана] это была гильотина в миниатюре. “У меня четкое представление о маленькой корзиночке под лезвием. У меня перед глазами (менее четкая) картина падающей головы, небольшого количества крови, и того, как дедушка кладет обезглавленную курицу на землю, и того, как она бегает вокруг несколько мгновений...” Это моя память вычищена, или его заражена фильмами о Французской революции?» (4).

В тексте книги Барнс часто использует подлинные цитаты, принадлежащие брату Джонатану, который высказывал свои мнения по ключевым вопросам книги во время их длительной переписки по электронной почте⁹. Цитируемые слова брата обладают скептическим тоном, аскетическим простым слогом и обрисовывают незаурядную личность, выступающую поразительным контрастом автору – Джонатан не верит в Бога и не чувствует потребности в вере, не боится смерти и философски смотрит на неизбежное исчезновение вселенной. Адресованные брату Джулиану высказывания Джонатана влетены в текст таким образом, что читатель порой также чувствует себя их адресатом, например, когда Джонатан вспоминает эпизод, как он «потерял веру», будучи учеником младшей школы. Как-то раз всем школьникам объявили о смерти короля, который теперь пребывает в вечной радости в райской обители, и поэтому всем следует надеть траурные черные повязки на руку. Именно тогда Джонатану показалось, что «здесь что-то не так», а теперь он завершает свой рассказ многозначительной фразой: «Я надеюсь, что эта история – правда. Это действительно очень четкое и долговечное воспоминание; но ты же знаешь, что такое память» (14). «Ты» становится обращением к читателю, давая понять, что и он вовлечен в игру по разоблачению традиционных представлений о памяти.

Братья не только имеют различные воспоминания об одном и том же событии, но их отношение к своим воспоминаниям также различно, по крайней мере, Барнс утверждает это в начале книги. Его старший брат «верит, что воспоминания очень часто лгут» (5), Барнс, задавшись целью рассказать правду о себе и о своей семье, говорит, что будет считать, что все его воспоминания правдивы.

На протяжении всего повествования Барнс приводит серию эпизодов, которые доказывают неспособность памяти зафиксировать реальный ход событий прошлого; приближаясь к концу книги, они набирают силу, способную разрушить ткань автобиографического текста. Во многих



случаях воспоминания Джулиана и Джонатана «расходятся до полной несовместимости» (4), либо то, что сохранилось в памяти у одного, полностью изгладилось из памяти другого. Столь же противоречивы оказываются записи одного и того же дня в цитируемых дневниках его бабушки и бабушки. Барнс проявляет «поблекшую сепию» воспоминаний, передавая семейные разговоры, из которых он не может доподлинно вспомнить ни одной фразы своей бабушки, которую так любил в детстве и знал в течение двадцати лет. Брат отлично помнит, как встречал на вокзале одного из друзей, а тот в свою очередь хорошо помнит этот же момент, но с совершенно противоположными подробностями; и, по выражению обоих, «все это помнится невероятно отчетливо» (35). Примеры в тексте многочисленны.

Это собрание фрагментов из семейных воспоминаний призвано заставить читателя усомниться в их истинности. Логика книги развивается от частного к общему, и если вначале автор задается вопросом, можно ли считать его воспоминания правдивыми, в итоге он ставит вопрос, насколько вообще человек может доверять своей несовершенной памяти.

Барнс показывает, что механизмы, определяющие работу памяти, постоянно искажают картину прошлого. Он подразумевает, что забывание все время противостоит запоминанию и может стереть даже самые важные воспоминания жизни: «Мы говорим о своих воспоминаниях, но нам, возможно, стоит говорить о своих “забываниях”» (38). Все мы подозревали это, но никогда не говорили об этом открыто, так как привыкли относиться к памяти как к самоочевидности.

Рефлексия над процессом собственного творчества занимает большое место в «Нечего бояться», и Барнс неоднократно напоминает, что он в первую очередь писатель («романист», говорит он), а не автобиограф. Задачей писателя является не воссоздание правдивого хода событий (что в принципе невозможно), а раскрытие способов, при помощи которых сознание человека трансформирует значение воспоминаний – выяснение и прояснение механизмов памяти. Одним из них является неизбежная субъективная интерпретация воспоминаний. Опять же, смутность и неопределенность воспоминания способствует порождению различных интерпретаций. Например, автор не помнит, почему он начал коллекционировать марки со «Всем Остальным Миром», если «Британская империя» была уже занята братом: «Я уже не могу вспомнить, было ли это решение агрессивным, оборонительным или просто прагматичным» (3).

Для описания процессов построения идентичности при помощи воспоминаний современными исследователями, в частности Николой Кингом, используется термин «нарратив»: «Общепринятым считается тот факт, что идентичность или чувство своего “я” конструируется посред-

ством нарративов – историй о нашей жизни, которые мы рассказываем себе и друг другу»¹⁰. Мы будем понимать термин «нарратив» с точки зрения постструктуралистской философии, которая подразумевает под этим рассказ в плане его процессуальности, сообщение о каком-либо событии в его временной последовательности, при этом повествование мыслится в неразрывной связи с интерпретацией входящих в его состав фактов. Джейн Шиллинг, рецензенту из «Таймс», показалось, что «Барнс противостоит идее жизни как нарратива, который завершается смертью, считая ее излюбленным приемом в заговоре священников, врачей и писателей»¹¹. Тем не менее Барнс сам использует этот термин, говоря, например, о своих родителях: «С нарративной точки зрения они [родители] живы в памяти, которой одни доверяют больше, чем другие» (35). Но автор отрицает линейность как основополагающую черту нарратива. По Барнсу, основная черта нарратива – и механизма памяти – стремление к структурированности, а тем самым к приданию смысла: «Жизнь моего брата видится мне как последовательность самостоятельных, но взаимосвязанных мыслей, в то время как *моя скачет от анекдота к анекдоту*. Но ведь он философ, а я писатель, и даже самый замысловатый структурированный роман должен задавать ощущение некоей непредсказуемости. Жизнь бежит вприпрыжку. И нужно подходить с осторожностью к моим анекдотам, потому что они исходят от меня» (167) (курсив наш. – О. Г.).

Это постмодернистский нарратив, не линейный и не прерывистый, но состоящий из внутренне связанных фрагментов, выборочных эпизодов. Интерпретация придает им связи. Так, внутри текста Барнса имеются многочисленные случаи самоцитации и ссылок на уже написанное – последовательно реализованный прием, который позволяет сплести все разрозненные «анекдоты» из жизни писателя в пульсирующее единство.

Во всех ключевых моментах книги Барнс подчеркнул связь памяти и идентичности: «Память – это идентичность. Я верил в это с того момента – о, с того самого момента как себя помню. Ты то, что ты совершил; то, что ты совершил, сохранено в твоей памяти; то, что ты помнишь, определяет то, кто ты есть; когда ты забываешь свою жизнь, ты перестаешь существовать, даже до своей смерти» (140). Фраза «память и есть идентичность» дважды повторена в начале и в конце абзаца, в котором автор говорит о своей подруге, медленно умирающей от алкогольной зависимости, потерявшей память и вместе с ней потерявшей саму себя.

Как писатель, Барнс имеет дело со словами и нарративными идентичностями художественных персонажей, проследживает нить написанной жизни, поэтому больший интерес у него вызывают способы наделения воспоминаний теми или иными значениями, способы разных интерпретаций одних и тех же фактов. Только такая субъективная обработка воспоминания, в процессе которой оно



неизбежно искажается, делает воспоминание реальным фактом в ткани жизни личности: «Но писатель (опять же я) не столько интересуется природой истины, сколько природой самих верующих в нее, способами, которыми они поддерживают свои убеждения, и тем, что составляет почву для противоречий между нарративами» (240).

Воспоминание само по себе, будучи лишь туманно-смутным образом прошлого, имеет небольшую цену до тех пор, пока сознание обладателя воспоминания не придаст ему уникального значения. Воспоминание приобретает ценность в контексте всей жизни человека. Однажды в детстве автор раскрасил некоторые свои черно-белые фотографии при помощи специального дешевого набора красок, теперь он метафорически описывает способ придания значения как «окрашивание» воспоминания: «Мой брат не доверяет самой сути воспоминаний; я не доверяю тому, как мы раскрашиваем их. У каждого из нас есть своя дешевая коробочка с красками, заказанная по почте, и свои любимые цвета» (29). Автор показывает, как интерпретация изменяет ценность воспоминания, как сомнение в истинности воспоминания может повлиять на всю картину жизни человека. В начале книги автор описал свою бабушку как «миниатюрную и уступчивую», брат исправляет эту характеристику на категоричное «низенькая и самоуверенная», и перед нами уже совершенно иной образ: «...миниатюрная или просто низенькая, уступчивая или самоуверенная? Наши варьирующиеся прилагательные передают истершиеся воспоминания полузабытых чувств» (29). В большинстве случаев воспоминание передает только субъективно-эмоциональную правду о событии или о человеке.

Ключевое различие между собой и братом, между эмоциональным и рациональным, повествователь долгое время объясняет тем фактом, что Джулиана мать вскормила грудью, а Джонатана кормила из бутылочки, что служит психологически достаточным объяснением. «Но один из моих последних визитов к матери способствовал совершенно необычному для нее моменту откровения... в котором она призналась, что меня кормили грудью ничуть не дольше, чем моего брата» (210). Такого рода подрыв основы самоидентичности, происходящий в результате опровержения «правдивого» воспоминания, не разрушает, однако, в книге Барнса идентичности повествователя, которая просто в очередной раз изменяется. В традиционном романе XX в. (после создания теории психоанализа З. Фрейдом) подобное открытие могло бы привести персонажа к психологическому кризису, стать поводом для изображения глубоких переживаний; в постмодернистском тексте Барнса оно становится одним из пунктов постоянной пульсации идентичности повествователя.

Постепенно Барнс, играя с доверием читателя, разрушает его окончательно. Если жанр

автобиографии подразумевает, что читатель верит автору, то Барнс сомневается в правдивости собственных воспоминаний. Он подводит к выводу, что мы едва ли можем доверять своим воспоминаниям, хотя они и формируют основу личностной идентичности; память, которая должна давать какую-то определенность и закреплять опыт в потоке времени, часто лжет.

Противовесом этой постмодернистской энтропии у Барнса выступает воображение. Если нарратив прошлого опосредован памятью, то нет никакой возможности зафиксировать прошлое таким, какое оно было, — оно существует только в нашей памяти. Все, что нам доступно, — это версия прошлого, составленная из фрагментов воспоминаний, сплетенных в более или менее связанную историю жизни, с предположениями о причинно-следственных связях, так как человеческое сознание всегда стремится преобразовать и упорядочить реальность, наделить ее смыслом. В конце книги Барнс приходит к осознанию, что он доверяет воспоминаниям как «работе воображения» в противоположность «натуралистической правде». По мнению писателя, воспоминание является скорее плодом воображения, нежели отражением реальности. Тем самым он смещает акцент с ограниченных возможностей памяти запечатлеть реальное прошлое на потенциальные творческие возможности воображения, которое активно участвует в создании воспоминания: «Для пожилого писателя память и воображение становятся все менее и менее различимыми. И это не от того, что воображаемый мир гораздо ближе писателю, чем он может допустить, а по противоположной причине: из-за того, что память оказывается гораздо ближе к акту воображения, чем когда-либо. Мой брат не доверяет воспоминаниям. Я не испытываю к ним недоверия, скорее я доверяю им как работе воображения, как содержащим воображаемое в противовес натуралистической правде» (244).

Воображение исправляет недостатки памяти, восполняет пустоты, удаляя противоречивые факты, сплетая фрагменты памяти в связный текст. Образ автора здесь положительно окрашен, его творчество представлено как продуктивный процесс. Более того, Барнс напрямую связывает писателя со вспоминающим субъектом, который редактирует, переименовывает, перерабатывает и изобретает воспоминания, строя свою идентичность. В таком случае каждый человек, вспоминая, в какой-то степени выступает как писатель. Сочетая свои догадки о личной памяти и свой писательский опыт, Барнс приводит нас к мысли, что воспоминание — такой же искусственный конструкт, как художественное произведение.

Барнсу удается объяснить, вывести на поверхность лежащие в глубине процессы памяти, перечислив все обозначенные им основные механизмы в одном абзаце: забывание, субъективную



интерпретацию, воображение (вставной выдуманный эпизод). «Понимаете теперь, почему я стал писателем? Три противоречивых рассказа об одном и том же событии, один от непосредственного участника, два других основаны на воспоминаниях о последующем пересказе тридцатилетней давности (и содержащие детали, которые сам рассказчик уже *забыл*); неожиданное *добавление* новых фактов... *забывание* целого эпизода вторым участником... но больше всего интересны *этические расхождения* между тем, для чего, как он сам говорит, мой брат рассказывал историю (простое развлечение), и тем, как *оценили* это его дочери, самостоятельно и независимо друг от друга ... писатель – это тот, кто *не помнит ничего*, но фиксирует и *манипулирует* различными версиями того, что он не помнит» (курсив наш. – О. Г.) (243).

Барнс показывает, что процессы памяти включают в себя работу воображения и структурирующего сознания, что забывание, наряду с запоминанием, является равносильно важным аспектом индивидуальной памяти. Если идентичность – это то «Я», которое помнится, так как забытое «Я» для самосознания не существует, то память оказывается ненадежной основой для конструирования нарратива жизни.

Прошлого не существует как такового, показывает Барнс в «Нечего бояться», существует только воспоминание о прошлом. То, что нам доступно, – это всего лишь версия прошлого, потому что память сложна, случайна, хаотична, как и сама постмодернистская реальность.

Примечания

- ¹ *Hennessy V.* Sorry but dying's a dead cert // Mail Online. 2008, 14 March. URL: //http://www.mailonsunday.co.uk/home/books/article-528508/Sorry-dyings-dead-cert.html (дата обращения: 06.02.2011).
- ² *Herbert S.* Julian Barnes: not dead yet, just dying // Sunday Times. 2008. 16 March.
- ³ Там же.
- ⁴ *Barnes J.* Nothing to be Frightened Of. Random House Canada, 2008. P. 97. Далее цитируется это издание в переводе автора с указанием страницы в тексте.
- ⁵ *Barber L.* Julian Barnes dances around death // The Telegraph. 2008. 05 March.
- ⁶ *Eder R.* Darkness visible // The Boston Globe. 2008. 31 August.
- ⁷ *Anderson H.* Julian Barnes Ponders Wrung Chicken Necks, Death, God in Memoir // Bloomberg. 2008. March 3. URL: //http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=newsarchive&sid=a2UJfkdz1Hak&refer=muse (дата обращения: 06.02.2011).
- ⁸ *O'Connell J.* Julian Barnes : Interview. 2008. 13 March. URL: //http://www.timeout.com/london/books/features/4416/Julian_Barnes-interview.html (дата обращения: 06.02.2011).
- ⁹ См.: *Boudway M.* Full Stop // Commonweal. 2008. 24 October. P. 30.
- ¹⁰ *King N.* Memory, Narrative, Identity: Remembering self. Edinburgh University Press, 2000. P. 2.
- ¹¹ *Shilling J.* Nothing to be Frightened Of by Julian Barnes // The Times. 2008. 7 March. URL: //http://entertainment.timesonline.Co.uk/tol/arts_and_entertainment/books_reviews/article3504221.ece (дата обращения: 06.02.2011).



ЖУРНАЛИСТИКА

УДК 070(470.41)

ТРАНСФОРМАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПЕЧАТИ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН В ГОДЫ ПЕРЕСТРОЙКИ

Р. Г. Мингалимов

Филиал Казанского (Приволжского) федерального университета в г. Набережные Челны
E-mail: Mingalimovrg@gmail.com

В статье рассматривается состояние периодической печати Республики Татарстан на татарском языке в 1990–1999 гг., выделяются изменения в их идейно-тематической направленности.

Ключевые слова: периодическая печать на татарском языке, типология национальной печати, СМИ Республики Татарстан.

Transformation of the National Press of Tatarstan Republic During Perestroika

R. G. Mingalimov

In article the condition of periodicals of Tatarstan Republic in the Tatar language in 1990–1999 is considered, the changes in their ideas and topical orientation are allocated.

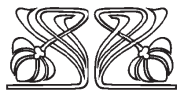
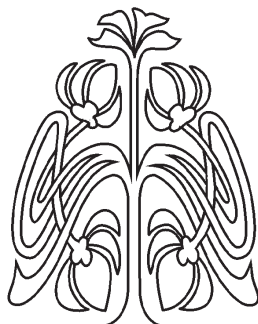
Key words: periodicals in the Tatar language, typology of the national press, Tatarstan Republic mass-media.

Интегрированная, или «суммарная», культура различных по национальному признаку социальных общностей, объединенных местобытием в одном регионе, имеет в условиях этнического возрождения особую специфику формирования. Важное место в ней занимает массово-информационная составляющая, предоставленная духовным (публицистическим) продуктом, произведенным прессой нового образца, возникающая в результате глубокой трансформации прежней системы местной печати.

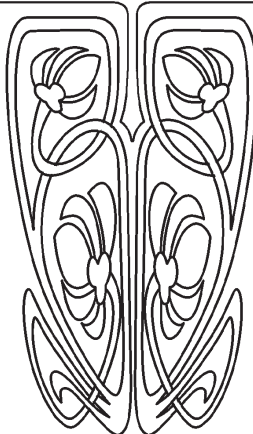
Эта трансформация является объективным процессом, поскольку печать старого образца уже была не в состоянии справиться с новыми организационно-идеологическими целями и задачами в области национального развития.

Во-первых, доперестроечная национальная печать в Республике Татарстан не обладала достаточной для переходного общества содержательной гибкостью и восприимчивостью, так как имела жесткую заданную иерархическую структуру. По своей принадлежности национальная печать РТ была однородно официальной (государственной), то есть ее учредителями являлись преимущественно партийно-советские органы. При этом для региона существовал обязательный, максимально аскетический, набор периодических изданий. Кроме того, выходили районные газеты – орган районных комитетов КПСС и районных Советов народных депутатов. Для всех СМИ создавались нормальные финансовые условия деятельности, позволявшие многим редакциям добиваться высокого уровня рентабельности. Более того, национальные издания и вся районная печать РТ полностью или частично дотировались за счет государственного бюджета.

Во-вторых, доперестроечная национальная печать РТ подвергалась негласному цензурному контролю. Его осуществляли региональные структуры по охране государственных тайн в печати. Помимо своей основной функции – неразглашения в печати секретной информации, эти структуры при малейшем, по их мнению, идеологическом неблагополучии той или иной публикации в готовящейся накануне выпуска



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ





газете обязательно сигнализировали в партийные инстанции. Идеологической цензурой занимались и призванные курировать печать профильные отделы и секторы партийных комитетов – только уже после выхода в свет номера газеты. Естественно, при такой схеме функционирования и слежения журналистика не была и, в принципе, не могла быть «четвертой (информационной) властью».

Кардинальные перемены в обществе по всему региональному фронту в ходе перестройки затронули и национальную периодическую печать Республики Татарстан. Слово «национальный» мы понимаем и употребляем как этнический, и именно в этом смысле национальная печать представляет определенный интерес. В России, которая, как известно, является многонациональной страной, выходят газеты и журналы на 80 с лишним языках этносов, проживающих в Российской Федерации. В 1990-е гг. в Республике Татарстан выходило около 300 наименований газет и журналов. На татарском языке издавалось 74 газеты и 24 журнала, из них государственных газет – 52, журналов – 19. Для обеспечения информацией татар на родном языке, живущих в других регионах России, было организовано около 10 газет. Газеты выходили в Тюмени («Ак калфак» – «Белый калфак»), «Янарыш» – «Возрождение»), Самаре («Бердәмлек» – «Единство»), Москве («Меджлис»), Оренбурге («Яңа вакыт» – «Новое время»), Ульяновске («Өмет» – «Надежда») и в других городах.

По данным летописи периодических и продолжающих изданий Республики Татарстан¹, в 1990-е гг. на территории РТ начали издаваться 14 новых журналов на татарском языке. По своей идейно-содержательной направленности они в основном были общественно-политическими. Учредителями выступали администрации городов и районов, а также крупные совхозы и акционерные общества. К примеру, Всетатарский общественно-политический и литературно-художественный журнал «Аргмак» («Скакун») был учрежден мэрией г. Набережные Челны, АО «КамАЗ», администрациями города и района Нижнекамск и Альметьевск.

Трансформация республиканской печати обусловлена тем, что в 1990-е гг. в национальной периодике РТ появились новые типы журналов, ориентированные на узкую аудиторию: научные – «Мирас» («Наследие»), «Фән Һәм тел» («Наука и язык»), «Фән Һәм мәктәп» («Наука и школа»); религиозные – «Иман нуры» («Луч веры»), «Дин вә әдәп» («Религия и культура»); историко-публицистические – «Гасырлар авазы» («Эхо веков»), «Казан» («Казань»); детские – «Салават күпер» («Радуга»), «Сабыйга» («Дитё») и др. Среди независимых изданий можно отметить организованный в 1991 г. литературно-художественный журнал «Аҗаган» («Зарница»). Он был ориентирован на молодежь и учащиеся старших классов, учредителем выступил совхоз «Раифа».

Республиканские газеты на татарском языке в годы перестройки также были подвержены трансформации. В период 1990–1999 гг. в РТ начали распространяться 13 новых республиканских газет и еще 2 в качестве приложения к уже существующим на данный момент периодическим изданиям. С апреля 1992 г. в течение 9 месяцев выходила газета «Әдәби жомга» («Литературная пятница»), учредителями которой выступал Союз писателей РТ. С января 1993 по 1995 г. «Әдәби жомга» стала еженедельным приложением к газете «Шәри Казан» («Град Казань»). С 1999 г. в виде приложения к журналу «Салават күпер» начала выходить «Таһир-Зөһрә» («Тагир-Зухра»), созданная Казанским государственным педагогическим университетом. Оба 8-полосных приложения выходили в г. Казани.

В республиканских газетах, как и в журналах, преобладала общественно-политическая тематика, широко представленная в газетах «Татарстан яшьләре» («Молодежь Татарстана»), «Ватаным Татарстан» («Родина Татарстан»), «Республика». Последняя была независимой газетой, учрежденной фирмой «Фламинго» и ООО «Марат-Эль». В эти годы начали появляться общественно полезные газеты и дайджест-сборники. Например, дайджест-сборник «Юлдаш» («Попутчик») был организован фирмой «Раннур» в 1991 г., на сегодня его учредителем является агентство Республики Татарстан по массовой коммуникации «Татмедиа».

В годы перестройки районные газеты на татарском языке содержались Советом народных депутатов и Министерством информации и печати Республики Татарстан. Появилось 15 новых городских и районных газет, такие как «Шәри Казан» («Град Казань»), «Шәри Чаллы» («Град Челны»), «Ютазы таңы» («Ютазинская новь»), «Туган як» («Родной край») и др. По информационной наполняемости они были ориентированы на жителей определенных районов и городов.

Исследуя трансформацию национальной периодической печати РТ в годы перестройки, нужно сказать, что корпоративная пресса как тип сформировалась именно в 1990-е гг. Общественные организации, акционерные общества, благотворительные фонды, издательства, национальные движения начали издавать свои внутренние СМИ: «Хэзинә» («Клад») – АО «Татнефть»; «Нур» («Луч») – АО «КамАЗ»; «Мөслимә» («Учитель»), «Сердәш» («Напёрстник») – издательство «Иман»; «Әнием» («Мама») – республиканский благотворительный фонд «Әнием» («Мама»); «Хезмәт авазы» («Голос труда») – АО «Нефтехим» и др. В целом в этот период в республике появилось 18 корпоративных газет на татарском языке.

Национальная печатная периодика Республики Татарстан с начала 90-х гг. XX в. столкнулась с проблемами освоения новых для нее моделей, стандартов российской, а также мировой журналистики. Разумеется, вопросы о том, как



делать, к примеру, качественное или массовое издание, быть СМИ с определенным политическим направлением или следовать образцам так называемой объективной журналистики, возникли не только в контексте заимствования и стремления отвечать известным российским, зарубежным стандартам. Становясь более сложной, изменялась социальная структура общества Республики Татарстан, формировались новые контуры политического пространства, экономика все отчетливее воздействовала на все сферы общественной жизни. Вследствие этих процессов появлялись и формировались ранее не существующие социальные группы, группы организованных интересов, имеющие собственные, достаточно дифференцированные потребности в разнообразных средствах массовой информации. По причинам экономического характера периодическая печать Республики Татарстан на татарском языке ис-

пытывала огромные трудности. В постсоветский период значительная часть населения Татарстана перестала быть читателем российских, региональных газет и журналов, ежедневные СМИ многократно уменьшили свою долю в тиражах как региональной, так и районной периодики. Большинство газет стало выходить реже, менее оперативно. Среди национальных газетных изданий преобладали еженедельники, ежемесячники, а также те, которые выходят один, два или три раза в месяц, а их тиражи охватывали лишь незначительную часть потенциальной аудитории.

Примечания

- ¹ Бурганова Н., Шакирова М., Хабибуллина С. Летопись печати Республики Татарстан. Государственный библиографический указатель. Казань. 1990–1999. № 4.

ХРОНИКА

ИЗ ИСТОРИИ ОДНОГО СЕМИНАРА

В дни юбилейной скафтымовской конференции встретились члены Пушкинского семинара проф. Е. П. Никитиной¹ филологического факультета СГУ разных поколений и судеб: доктор филологических наук, профессор РГГУ Натан Давидович Тмарченко², доцент СГУ Наталья Владиславовна Новикова³ и хорошо известный не только саратовцам автор, режиссер и ведущий литературной телеигры «Маркиза» Александр Александрович Динес⁴. Они и прежде знали друг о друге, но разговорившись, обнаружили, что временной интервал между их выпусками – десять и двадцать лет. Получилось почти как у Дюма.

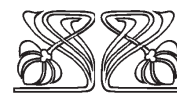
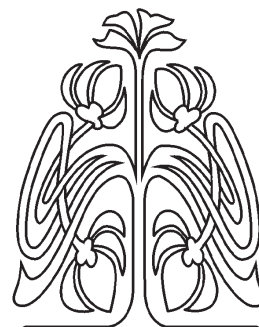
Завязался оживленный разговор. Натан Давидович рассказал о студенческих годах, об исследовательской работе в семинаре, которая, как он считает, положила начало его научной биографии. В Саратовский университет Натан Тмарченко пришел на третий курс, первым двум студенческим годам сопутствовали неудачи, во многом по не зависящим от него обстоятельствам.

Натан Давидович Тмарченко. Я перевелся в Саратов весной 1962 г., в конце весеннего семестра, и какое-то недолгое время занимался в семинаре у Татьяны Ивановны Усакиной⁵. Семинар был посвящен в основном Герцену. И должен сказать, что он мне многое дал. В частности, был такой интересный эпизод. Мы познакомились с повестью Герцена «Записки молодого человека». Татьяна Ивановна предложила всем нам сделать самостоятельный анализ повести и представить его на семинаре, чтобы поработать студийно. Я проанализировал, как мог, и, изложив результаты, понял, что Татьяне Ивановне это понравилось. Она отметила, что у меня получилось лучше, чем у остальных. В семинаре выделялся Лев Литвинский, работавший сосредоточенно и результативно.

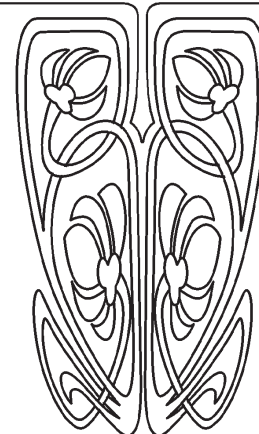
Наталья Владиславовна Новикова. Литвинского я знаю уже в другой ситуации. Он проходил через экспертную группу Саратовского института повышения квалификации работников образования на высшую категорию как учитель. Прекрасный был анализ стихотворения Пушкина «Пора, мой друг, пора!», который он должен был сделать. Я храню этот текст до сих пор.

Натан Давидович Тмарченко. Литвинский по убеждению остался учителем. Наша семинарская работа была интересной. Герцена Татьяна Ивановна знала «насквозь» и видела такие вещи, которые для нас, естественно, были незаметны. Литвинский делал доклад о двух типах персонажей у Герцена. Мне это понравилось. И поскольку тогда я был молодой и нахальный и считал себя вправе говорить о темах, в которых не очень разбирался, я выступил по этому поводу. Татьяна Ивановна была недовольна, и как-то я узнал, что она говорила: «Тмарченко похвалил слабый доклад». Никаких поправок она не допускала и была объективна. В смысле важности, значимости анализа художественного текста этот семинар для меня сыграл большую роль. Я начал понимать, чем, собственно, занимаюсь и как это надо делать. Но все-таки Герценом заниматься мне было не очень интересно.

Раз или два я побывал на семинаре у Евграфа Ивановича Покусаева. Семинар был многолюден – студенты, аспиранты, выпускники, преподаватели. Перспективность дальнейшего совершенствования профессии была очевидной. Ясно, что если я пойду в этот семинар, то стану быстро продвигаться к определенной цели. Но сатира, Салтыков-Щедрин, маститость руководителя... И выбор окончательно пал на Пушкинский семинар. В семинаре Евгении Павловны Никитиной было интересно. В то же время я понимал, что это не обещает такого



ПРИЛОЖЕНИЯ





быстрого продвижения в смысле карьерном. Мне до сих пор стыдно за эти колебания, потому что, надо сказать, в дальнейшем карьерный рост не играл уже для меня никакой роли. Всегда было важно другое. Но тогда я сам еще не знал, что мне надо, и были определенные сомнения. Я их преодолел и пошел туда, где мне было интересно. Я навсегда поверил в саратовскую научную школу.

Мы начали с работы в Научной библиотеке, в справочном отделе, со знакомства и изучения библиографии по Пушкину, с обращения к богатым источникам пушкиноведения. В отделе редких книг подержали в руках уникальные экземпляры пушкинской эпохи. Скафтымовское требование работать так, чтобы интерпретация текста была настоящим анализом, а не выражением личных впечатлений по поводу прочитанного, должно было осуществляться на студийных занятиях и в семинарских докладах. Кажется, требования простые, но соответствовать им было трудно, и не у каждого это получалось. В семинаре у меня были некие проблемы, ответственность за которые я беру только на себя. Я был молод и, нечего греха таить, иногда бунтовал. Однажды даже написал исповедальное письмо. Но в дальнейшем у нас с Евгенией Павловной сложились теплые, искренние отношения, и так по сегодняшний день. Я рад нашей новой встрече.

Тот опыт строгого логического построения мысли и точности ее выражения, который я получил в семинаре, считаю основой филологической культуры. Иногда с ужасом представляю, что бы могло из меня получиться, если бы после всех учебных и этических неурядиц в два первых, не саратовских, студенческих года я не попал бы на наш филфак и в Пушкинский семинар. Бог знает, что бы вышло. Кандидатскую диссертацию я защитил по повести Пушкина «Пиковая дама».

Наталья Владиславовна Новикова. В наши годы в семинаре было так же. Такая же академическая система подготовки: первоисточники, система библиографирования, знакомство с прижизненной критикой и т. п. Но в исследовательской семинарской работе неожиданно возникло новое направление, как теперь говорят, инновационное. На факультет приехала из Таджикистана группа студентов для изучения русского языка и литературы. В семинаре мы начали знакомиться с произведениями знаменитых персидских поэтов. Дело в том, что таджики, узбеки и азербайджанцы оспаривают право исследования этой великой лирической поэзии. Инициатива в работе была передана Шоди Юсупову, который рассказал нам о великих поэтах и о том, как это наследие освещается современной наукой. Каждый из членов семинара выбрал для своего доклада одного из поэтов. Это Хафиз, Омар Хайям, Рудаки, у меня был Фирдоуси. В дальнейшем наши выступления составили композицию на факультетском вечере таджикской поэзии. Все это не значило, что Пушкин был исключен из нашего внимания (семинар оставался Пушкинским). На-

против, были заново прочитаны финальные строки «Евгения Онегина»:

Но те, которым в дружной встрече
Я строфы первые читал...
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.

Сади (или Саади) – замечательный персидский поэт, уроженец Шираз (помните, у Есенина: «Как бы ни был красив Шираз, он не лучше Рязанских раздолий»). Строки величайшего лирика Пушкин не раз включает в свои записи. На вечере в конференц-зале Зональной научной библиотеки университета, заполненной до отказа, Евгения Павловна во вступительном слове прочла пушкинское стихотворение «Из Гафиза»:

Не пленяйся бранной славой,
О красавец молодой!
Не бросайся в бой кровавый
С карабахскою толпой!
Знаю, смерть тебя не встретит:
Азраил, среди мечей,
Красоту твою заметит –
И пощада будет ей!
Но боюсь: среди сражений
Ты утратишь навсегда
Скромность робкую движений,
Прелесть неги и стыда!

И тогда, и сейчас великое поклонение Пушкина красоте утверждает гуманную мысль – тот, кому будет пощада даже в кровавом бою, утратит чистоту, природную нравственность молодости (в повседневности мы говорим – актуальность. Я бы сказала – это вечный закон жизни). С тех пор сборники восточных поэтов пополняют мою библиотеку. Участникам вечера были подарены книги о Чернышевском с автографами Е. И. Покусаева, Т. М. Акимовой и других коллег кафедры истории русской литературы и фольклора.

Организация вечера была инициативой Е. П. Никитиной. Конечно, на вечере были песни и танцы в сопровождении национальных инструментов. Вся группа таджикских студентов, студенты из других семинаров и даже первокурсники с радостью приняли участие в мероприятии. Так мы стали настоящим студенческим братством.

Дипломные работы писали о пушкинских произведениях. Теперь это забавно, но вспоминаю, что Ашур Бабаханов высказывал опасение, что по возвращении в Душанбе тема его работы «Цикл Пушкина “Подражания Корану”» вызовет неодобрение. «Почему?» – «Религиозный дурман!»

Поэт Субхи в семинаре Татьяна Михайловны Акимовой защитил дипломную работу, проведя сопоставительный анализ памятников устного народного творчества таджикского и русского фольклора.

Корр. Мне кажется, что вечер таджикской поэзии (кстати, университетская газета посвятила ему большую статью) показателен для отношения к своей профессии саратовских филфаковцев. Натан Давидович, а Вам довелось поработать на студенческой сцене?



Натан Давидович Тамарченко. О, да! Хотя мое участие в самодеятельности, о котором остались самые приятные воспоминания, было скромным. Я играл стражника в пьесе Евгения Шварца «Дракон». Дело в том, что одним из моих сокурсников и друзей был Владимир Мизгин. Человек художественно одаренный, общительный, он был душой компании. Володя прекрасно играл на гитаре, пел, писал лирическую прозу. Это было интересно. Он относился ко мне с доверием, рассказывал о том, что пишет, ждал, что скажу я. А я восхищался его артистизмом и большой жизненной энергией. Должен сказать и о печальном: после окончания университета вместе с группой студентов он получил назначение в Киргизию и там трагически погиб. С этой утратой до сих пор очень трудно смириться.

Так вот Мизгин участвовал в постановке пьесы Евгения Шварца «Дракон» в роли тюремщика. Постановка была осуществлена выпускником кафедры русской литературы и фольклора филологического факультета, режиссером по призванию Марком Зильберманом⁶ при участии аспиранта Валерия Прозорова. Нужно сказать, что в дальнейшем это увлечение было закреплено профессионально. Всю жизнь Марк посвятил театральной режиссуре. Тогда же была признана как талантливая исполнительница роли принцессы Эльзы Нина Егорова (ныне заслуженный учитель гимназии № 1 г. Саратова Нина Петровна Аркадакская. – *Прим. ред.*).

Мизгин сказал мне, что в спектакле нужны статисты, и попросил подключиться. Я не мог отказаться и начал репетировать. Играл я слугу. Когда бургомистр (Марк Райгородецкий – тоже мой однокашник по Пушкинскому семинару) изображал припадок шизофрении и в какой-то момент требовал воды, я эту воду и подавал на подносе. Был эпизод со стражниками, которые разгоняют толпу. И Евгения Павловна, посмотрев репетицию, шуточно заметила: «А у вас очень хорошо получается разгон толпы. Наверное, это в вашем характере».

На генеральной репетиции присутствовали еще Татьяна Ивановна Усакина и ныне широко известный филолог Борис Ошеревич Корман. Его докторская диссертация проходила экспертизу на покусаевской кафедре.

Как обычно, генеральная репетиция проводилась в присутствии представителей некоторых общественных организаций. И это было как приемка нового продукта на производстве, когда могут вообще все зарубить на корню. Так что обстановка была тревожной. Корман принял участие в обсуждении. Он сказал, что пьеса очень важна и значима в общественном плане: она показывает, что буржуазная демократия является изнанкой буржуазной диктатуры. Это значило, что к критике советской действительности ни сюжет, ни герои пьесы не имели никакого отношения.

Спектакль был показан на большой сцене Дворца культуры «Россия». Зрители принимали

нас восторженно. Можно сказать, что успех был сенсационный.

Наталья Владиславовна Новикова. Все сказанное только подтверждает, что наша филфаковская жизнь содержит много подобных примеров. Ясно, что для гуманитариев во время учебы в университете плодотворно именно такое внутреннее духовное единство научных, учебных и таких внеаудиторных дел, которые иногда считают просто развлечением (я не оспариваю слова «самодеятельность»).

Об этом многое сказано в недавно вышедшем учебном пособии «Русская литература XIX века: Пушкин. Лермонтов. Кольцов»⁷. Статейная часть и фотографии в этой книге презентуют конкретный материал на этот счет и давних лет, и сегодняшних дней студенческой жизни.

Корр. Бесспорно, что литературная составляющая смотров, концертов всегда была нашим преимуществом. Сегодня это продолжается уже в новом жанре и в больших масштабах. Я имею в виду широко популярную литературную игру «Маркиза». Александр Александрович, филологи очень дорожат своим участием в вашей программе. Престижно показаться в одном кадре с таким ведущим, общаться с гостями телеигры – известными актерами и режиссерами. Но участие в игре требует знаний, начитанности, хорошего знакомства с миром театра и кино, находчивости. Всем очевидно, что истоки «Маркизы» – наши филологические, саратовские.

Александр Александрович Динес. Это так. Литературные программы на Саратовском телевидении изначально вели филологи. Когда я пришел на телевидение, оказалось, что наш, к тому времени уже опытный и авторитетный режиссер Михаил Свердлов⁸ выпускник нашего семинара. Общение с ним сразу сложилось. Мы находили много общего друг в друге. Скорблю о его безвременном уходе из жизни.

Задумав литературную телеигру, я решил опробовать свой проект на факультете, и прежде всего в Пушкинском семинаре. Я уже писал об этом в предисловии к двухтомной книге о «Маркизе»⁹. И не раз вспоминал о первом шаге в своих различных интервью. Первый прокат был обсужден с моим научным руководителем, профессором Евгенией Павловной Никитиной. И впоследствии она осталась внимательным зрителем почти каждой передачи, нелюбимым критиком и рецензентом.

Корр. Какими чаще всего бывают Ваши впечатления от участников игры? Это только отдельные азартные знатоки и спорщики или в поисках ответа на вопрос «замирает» вся аудитория? Все зрители «Маркизы» знают, например, Татьяну Медведеву, которая выиграла «Хрустальную Сову» в игре «Что? Где? Когда?»¹⁰. Такой приз можно получить, имея многолетний опыт активного участия в «Маркизе».



Александр Александрович Динес. Я могу не давать своей оценки, лестно сослаться на замечательные впечатления наших гостей. Согласен с Евгенией Павловной, которая пишет, что именно нашей зрительской аудиторией объясняется «открытость, обстоятельность, порой исповедальность рассказчиков о себе в актерской профессии»¹¹. Надо сказать, что уровень культуры участников игры, их любознательность, эмоциональность и, конечно же, вдохновение, не подводя, радуют и обеспечивают собой популярность игры.

Корр. «Маркизе» почти 18 лет. Конечно, возможность такого общения со знаменитыми гостями для саратовцев уникальна. То, что в передаче не бывает скучных повторов, это мы все знаем. Зрителю уже хорошо известны ветераны игры. Не подавляют ли они инициативу новичков?

Александр Александрович Динес. К счастью, это незаметно. Тем более, что раз в год проводится игра, где ветераны присутствуют только как наблюдатели. Я говорю о «Маркизе» для абитуриентов, поступающих в Институт филологии и журналистики. Руководством института, профессорами Валерием Владимировичем Прозоровым и Еленой Генриховной Елиной, еще несколько лет назад было оговорено право приема в университет по специальности «филология» для победителей конкурсной «Маркизы». Этот замечательный опыт оправдал себя. Некоторые триумфаторы такого состязания уже защитили кандидатские диссертации.

Наталья Владиславовна Новикова. Получается, что «Маркиза» успешно конкурирует с ЕГЭ, потому что в этой литературной игре главное – не проверка памяти и эрудиции, а способности аналитически мыслить, способность к творческой интерпретации художественного текста.

Александр Александрович Динес. Конечно, современный мир диктует свои правила. И на последних записях программы я в этом убедился. Недавно на игре побывал режиссер Александр Митта. И студенты, находившиеся в студии, с помощью телефонов с легкостью выходили в Интернет и в режиме он-лайн просматривали всю информацию о жизни гостя программы. Но сформулировать хороший вопрос, построить правильно беседу – это и есть хороший филологический и журналистский навык.

Общение с гостями, с людьми высокой культуры, само по себе обогащает и воспитывает. Все наши гости – представители великой русской актерской школы, и каждый – личность. А та атмосфера взаимопонимания, которая устанавливается на каждой встрече, достигается за счет сближения интересов гостя и зрителя.

Корр. Получается, что страницы истории отечественного театра и кино пишутся в саратовской студии в творческом единении исполнителей и зрителей?

Натан Давидович Тamarченко. Уверен, что пройдет много лет и «Маркиза» станет научным

источником изучения нашей культуры. Что уже сейчас, я думаю, и происходит. Мы, однокашники по Пушкинскому семинару, рады, что идея, прошедшая «крещение» в семинаре, стала событием культурной жизни России.

Интервью Никиты Музалевского

Примечания

- ¹ Никитина Евгения Павловна (р. 1926) – д-р филол. наук, проф. кафедры истории русской литературы и фольклора СГУ, заведующая кафедрой (1977–1998). Выпускница филологического факультета СГУ (1949). Защитила докторскую диссертацию на тему «Проблема положительного героя в русской советской поэзии периода Великой Отечественной войны» (1953 г., научный руководитель проф. А. П. Скафтымов). Защитила докторскую диссертацию на тему «Русская поэзия на рубеже двух эпох» (1972 г.). Звание профессора присвоено в 1978 г. За время работы в Саратовском университете Евгенией Павловной были прочитаны общие курсы по истории русской литературы XIX–XX вв., истории детской литературы, по введению в литературоведение, специальный курс «О традиционном и новом в историческом развитии русской поэзии», разработан курс истории русского литературоведения и специальный раздел в нем о саратовской филологической школе. На протяжении многих лет Е. П. Никитина ведет пушкинский спецсеминар. Подробнее о Е. П. Никитиной см.: Литературоведы Саратовского университета (1917–2009) / под ред. В. В. Прозорова. Саратов, 2010. С. 153–157.
- ² Тamarченко Натан Давидович (р. 1940) – д-р филол. наук, профессор РГГУ, известный специалист в области теоретической поэтики, в особенности теории эпических жанров. Выпускник филологического факультета СГУ, спецсеминара проф. Е. П. Никитиной (1964). Автор многочисленных работ по поэтике русского романа и русской повести XIX–XX вв.: Реалистический тип романа : пособие по спецкурсу. Кемерово, 1983 ; Типология реалистического романа. Красноярск, 1988 ; Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997 ; «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия : пособие по спецкурсу. М., 2001 ; Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Вып. 2. Кемерово, 2003 (соавт.: А. А. Белянцева, М. Ю. Лучников, Л. Ю. Фуксон) ; Теория литературы : в 2 т. М., 2004. Т. 1 (соавт.: С. Н. Бройтман, В. И. Тюпа) ; Теоретическая поэтика: понятия и определения : хрестоматия для студентов-филологов. М., 2001 ; Теоретическая поэтика : хрестоматия-практикум. М., 2004 и др.
- ³ Новикова Наталья Владиславовна (р. 1952) – канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы и фольклора. Выпускница филологического факультета СГУ, спецсеминара проф. Е. П. Никитиной (1974). Читает курсы по истории русской литературы последней трети XIX в., методике преподавания литературы в средней школе; спецкурсы о преемственности в русской литературе рубежа XIX–XX вв., о традициях русской поэтической классики в лирике



- Серебряного века, о современниках и классиках в журнальной критике 1910-х гг. Принимала участие в составлении комментариев к изданию дневника С. Л. Франка 1902 г. (совместно с Е. П. Никитиной, А. А. Гапоненковым, Е. В. Кузьменковой) и к переизданию трудов А. П. Скафтымова вместе с членами кафедры истории русской литературы и фольклора (Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007; Собр. соч. : в 3 т. Самара : Изд-во «Век 21», 2008). Автор учебного пособия: Литературно-критические выступления Р. В. Иванова-Разумника в журнале «Заветъ» / сост., автор вступ. ст. и примеч. Н. В. Новикова; под ред. Е. П. Никитиной, И. А. Книгина. Саратов, 2007. Подробнее о Н. В. Новиковой см.: Литературоведы Саратовского университета (1917–2009) / под ред. В. В. Прозорова. Саратов, 2010. С. 159–160.
- ⁴ Динес Александр Александрович (р. 1961) – бесценный автор и ведущий литературный телеигры «Маркиза» и «Семь шляп». На Саратовском телевидении с 1984 г. Выпускник филологического факультета СГУ, спецсеминара проф. Е. П. Никитиной (1984). Обладатель многих престижных наград всероссийских и международных телевизионных фестивалей, среди которых «ТЭФИ-Регион», «Разум-XXI век», Евразийский телефорум, телекинофорум «Вместе», Всероссийский фестиваль «Культура в эфире» и др. Серия программ «Маркиза» и некоторые другие работы А. А. Динеса были представлены российской аудитории на широкоэшелонных телеканалах. Автор двухтомной книги «Маркиза».
- ⁵ Усакина Татьяна Ивановна (1931–1966) – канд. филол. наук, доцент кафедры русской литературы СГУ. Выпускница филологического факультета 1955 г. Начала публиковаться в 1954 г. Преподавала с 1958 г. Для работ Татьяны Ивановны, посвященных преимущественно русской литературе и журналистике 40-х гг. XIX в., характерна новизна обобщений, основанных на тщательном изучении источников. Кандидатская диссертация защищена по теме: «Петрашевы и литературно-общественные движения 40-х годов XIX в.» Ученица Ю. Г. Оксмана, большой друг А. П. и О. А. Скафтымовых. Подробнее о Т. М. Усакиной см.: Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. М., 1972. Т. 7. С. 838; Методология и методика изучения русской литературы и фольклора : Ученые педагоги саратовской филологической школы / под ред. проф. Е. П. Никитиной. Саратов, 1984. С. 268–286; *Демченко А. А.* Саратовский государственный университет и Н. Г. Чернышевский. Саратов, 2009; Литературоведы Саратовского университета (1917–2009) / под ред. В. В. Прозорова. Саратов, 2010. С. 244–246.
- ⁶ Зильберман Марк Иосифович (1941–2005), заслуженный деятель искусств, в юности активный участник театрального коллектива под руководством Натальи Иосифовны Сухостав при Саратовском Доме пионеров; поставил на сцене филфака и университетской сцене пьесы Владимира Маяковского «Клоп», Евгения Шварца «Дракон», Карела Чапека «Белая болезнь» и др. Организатор Клуба культуры СГУ, впоследствии профессиональный театральный режиссер.
- ⁷ *Никитина Е. П., Хвостова О. А., Литневская Ю. М.* Русская литература XIX века : Пушкин, Лермонтов, Кольцов. Саратов, 2010.
- ⁸ Свердлов Михаил Абрамович (1936–1998) – режиссер Саратовского телевидения (с 1984 г.). Под его режиссерским началом осуществлялась литературная программа о творчестве Александра Твардовского («Василий Теркин»), Эдуарда Багрицкого, о поэтах-шестидесятниках. В 1971 г. им подготовлен телерепортаж о конференции в зале Зональной научной библиотеки СГУ, посвященной 150-летию Николая Алексеевича Некрасова. В студийной передаче (после репортажа) выступили проф. Е. П. Никитина и В. К. Архангельская вместе со студентами-участниками фольклорной экспедиции «По некрасовским местам». Эти примеры далеко не исчерпывают прекрасную творческую инициативу режиссера.
- ⁹ *Динес А. А.* Маркиза. Страница телевизионной игры : в 2 т. Саратов, 2010.
- ¹⁰ Медведева Татьяна Николаевна – доцент кафедры теории языка и прикладной лингвистики ИФиЖ СГУ.
- ¹¹ *Никитина Е. П., Хвостова О. А., Литневская Ю. М.* Указ. соч. С. 38.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бабкин Сергей Вадимович – аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: Kerdo@yandex.ru

Бердникова Татьяна Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории, истории языка и прикладной лингвистики Саратовского государственного университета. E-mail: syntax2@yandex.ru

Борщева Ольга Владимировна – ассистент кафедры теории, истории языка и прикладной лингвистики Саратовского государственного университета. E-mail: borshcheva@list.ru

Волоконская Татьяна Александровна – аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: svilga@yandex.ru

Вороновская Ирина Андреевна – аспирант кафедры русского языка и речевой коммуникации Саратовского государственного университета. E-mail: vorona_ira.87@mail.ru

Горбунова Ольга Всеволодовна – аспирант кафедры зарубежной литературы и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: olga.v.gorbunova@gmail.com

Григорьев Светлана Анатольевна – аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: s-anatolievna@yandex.ru

Гусейнова Эльмира Рафиковна – аспирант кафедры новейшей русской литературы Саратовского государственного университета. E-mail: elmiraguseinova79@gmail.com

Дегальцева Анна Владимировна – аспирант кафедры русского языка и речевой коммуникации Саратовского государственного университета. E-mail: deganna@mail.ru

Дронова Татьяна Ивановна – кандидат филологических наук, доцент кафедры новейшей русской литературы Саратовского государственного университета. E-mail: tida52@mail.ru

Иванова Елизавета Андреевна – аспирант кафедры зарубежной литературы и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: elivan1988@gmail.com

Карстен Анна Владиславовна – аспирант кафедры новейшей русской литературы Саратовского государственного университета. E-mail: karsten@bk.ru

Кукса Ирина Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент

кафедры журналистики и речевой коммуникации Балтийского федерального университета им. И. Канта. E-mail: IKuksa@kantiana.ru

Курило Юлия Игоревна – аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания Саратовского государственного университета. E-mail: kurilo-yuliya@yandex.ru

Липчанская Ирина Владимировна – аспирант кафедры зарубежной литературы и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: lipcha87@gmail.com

Мингалимов Рузиль Галиевич – старший преподаватель кафедры журналистики филиала Казанского (Приволжского) федерального университета в г. Набережные Челны. E-mail: Mingalimovrg@gmail.com

Новикова Наталия Владиславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и фольклора Саратовского государственного университета. E-mail: novikovanv@mail.ru

Петров Алексей Андреевич – аспирант кафедры истории русской литературы Тверского государственного университета. E-mail: aapetrov-kraeved@mail.ru

Сатушина Юлия Вячеславовна – аспирант кафедры теории, истории языка и прикладной лингвистики Саратовского государственного университета. E-mail: juliasatushina@gmail.com

Саютина Наталья Викторовна – аспирант кафедры теории, истории языка и прикладной лингвистики Саратовского государственного университета. E-mail: korsakovanv@mail.ru

Солодовникова Александра Николаевна – аспирант кафедры русского языка и речевой коммуникации Саратовского государственного университета. E-mail: newflashka@rambler.ru

Тимашова Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и фольклора Саратовского государственного университета. E-mail: kirlif@info.sgu.ru

Трещёва Елена Геннадиевна – аспирант кафедры теории, истории языка и прикладной лингвистики Саратовского государственного университета. E-mail: treshyova@gmail.com

Хрусталева Анна Владимировна – доцент кафедры иностранных языков Саратовского государственного социально-экономического университета. E-mail: tevlin1982@mail.ru

Чижова Марина Евгеньевна – аспирант кафедры русской и классической филологии Саратовского государственного медицинского университета им. В. И. Разумовского. E-mail: rusclasphil@mail.ru



INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Babkin Sergei Vadimovich – Graduate Student, Chair of Literary Studies and Journalism, Saratov State University. E-mail: Kerdo@yandex.ru

Berdnikova Tatyana Vladimirovna – Candidate of Philological Sciences, Docent, Chair of the Theory and History of Language and Applied Linguistics, Saratov State University. E-mail: syntax2@yandex.ru

Borscheva Oglia Vladimirovna – Graduate Student, Chair of the Theory and History of Language and Applied Linguistics, Saratov State University. E-mail: borshcheva@list.ru

Chizhova Marina Evgenyevna – Graduate Student, Chair of the Russian and Classical Philology, Saratov State Medical University named after V. I. Razumovskiy, E-mail: rusclasphil@mail.ru

Degaltseva Anna Vladimirovna – Graduate Student, Chair of the Russian Language and Speech Communication, Saratov State University. E-mail: deganna@mail.ru

Dronova Tatyana Ivanovna – Candidate of Philological Sciences, Docent, Chair of the Contemporary Russian Literature, Saratov State University. E-mail: tida52@mail.ru

Grigor Svetlana Anatolyevna – Graduate Student, Chair of Literary Studies and Journalism, Saratov State University. E-mail: s-anatolievna@yandex.ru

Gorbunova Olga Vsevolodovna – Candidate Student, Chair of the Foreign Literature and Journalism, Saratov State University. E-mail: olga.v.gorbunova@gmail.com

Guseinova Elmira Rafikovna – Graduate Student, Chair of Contemporary Russian Literature, Saratov State University. E-mail: elmiraguseinova79@gmail.com

Ivanova Elizaveta Andreevna – Graduate Student, Chair of Foreign Literature and Journalism, Saratov State University. E-mail: elivan1988@gmail.com

Karsten Anna Vladislavovna – Graduate Student, Chair of Contemporary Russian Literature, Saratov State University. E-mail: karsten@bk.ru

Khroustaleva Anna Vladimirovna – Docent, Chair of the Foreign Languages, Saratov Socio-economic University. E-mail: tevlin1982@mail.ru

Kuksa Irina Yuryevna – Candidate of Philological Sciences, Docent, Chair of Journalism and Speech Communication, Baltic Federal University named after I. Kant. E-mail: lKuksa@kantiana.ru

Kurilo Yuliya Igorevna – Graduate Student of the Chair of Literature and Its Teaching Methods, Saratov State University. E-mail: kurilo-yuliya@yandex.ru

Lipchanskaya Irina Vladimirovna – Graduate Student, Chair of the Foreign Literature and Journalism, Saratov State University. E-mail: lipcha87@gmail.com

Mingalimov Ruzil Galiyevich – Senior Lecturer, Chair of Journalism, Kazan (Privolzhsky) Branch of Federal University in Naberezhniye Chelny. E-mail: Mingalimovrg@gmail.com

Novikova Nataliya Vladislavovna – Candidate of Philological Sciences, Docent, Chair of the History of the Russian Literature and Folklore, Saratov State University. E-mail: novikovanv@mail.ru

Petrov Aleksei Andreevich – Graduate Student, Chair of the History of Russian Literature, Tver State University. E-mail: aapetrov-kraeved@mail.ru

Satushina Yuliya Vacheslavovna – Graduate Student, Chair of Theory and History of Language and Applied Linguistics, Saratov State University. E-mail: juliasatushina@gmail.com

Sayutina Natalya Viktorovna – Graduate Student, Chair of the Theory and History of Language and Applied Linguistics, Saratov State University. E-mail: korsakovanv@mail.ru

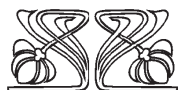
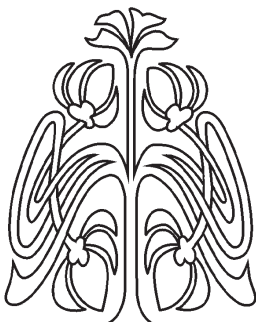
Solodovnikova Alexandra Nikolayevna – Graduate Student, Chair of the Russian Language and Speech Communication, Saratov State University. E-mail: newflashka@rambler.ru

Timashova Olga Vladimirovna – Candidate of Philological Sciences, Docent, Chair of the History of the Russian Literature and Folklore, Saratov State University. E-mail: kirlif@info.sgu.ru

Treshyova Elena Gennadiyevna – Graduate Student, Chair of Theory and History of Language and Applied Linguistics, Saratov State University. E-mail: treshyova@gmail.com

Volokonskaya Tatyana Aleksandrovna – Graduate Student, Chair of Literary Studies and Journalism, Saratov State University. E-mail: svilga@yandex.ru

Voronovskaya Irina Andreevna – Graduate Student, Chair of the Russian Language and Speech Communication, Saratov State University. E-mail: vorona_ira.87@mail.ru



ПРИЛОЖЕНИЯ

Подписка на II полугодие 2012 года

Индекс издания по каталогу ОАО Агентства «Роспечать» 36011,
раздел 15 «История. Филология».

Журнал выходит 4 раза в год.

Подписка оформляется по заявочным письмам
непосредственно в редакции журнала.

Заявки направлять по адресу:

410012, Саратов, Астраханская, 83.

Редакция журнала «Известия Саратовского университета».

Тел. (845-2) 52-26-85, 52-50-04; факс (845-2) 27-85-29;

e-mail: izdat@sgu.ru

Каталожная цена одного выпуска 350 руб.