

ISSN 1817-7115 (Print)
ISSN 2541-898X (Online)

ИЗВЕСТИЯ САРАТОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Новая серия

Серия: Филология. Журналистика

2023

Том 23

Выпуск 4



IZVESTIYA OF SARATOV UNIVERSITY
PHILOLOGY. JOURNALISM



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского»

ИЗВЕСТИЯ САРАТОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Новая серия



Научный журнал
2023 Том 23

ISSN 1817-7115 (Print)
ISSN 2541-898X (Online)

Издается с 2005 года

Серия Филология. Журналистика, выпуск 4

Продолжение «Известий Императорского Николаевского Университета» 1910–1918, «Ученых записок СГУ» 1923–1962,
«Известий Саратовского университета. Новая серия» 2001–2004

СОДЕРЖАНИЕ

Научный отдел

Лингвистика

- Дементьев В. В.** Категория прямоты в лексике и прагматике 322
Бушуева Л. А. Колкость как речевой поступок 329
Орлова Н. М. Текстовая экспликация концепта «Жестокость» в повести Павла Нилина 335
Тугушева Э. Ф. Образ Швейцарии М. П. Шишкина через призму концептуальной метафоры 340
Кудрявцева Н. А. Англоязычные заимствования как источник формирования французского молодежного арго 346
Ванюшкина О. И. Особенности формирования лексики положительной морально-этической оценки в испанском языке XIII–XV вв. (на материале среднеиспанского прилагательного *virtuoso*) 352
Кирюхина Л. В. Виды служебных слов в словаре Лу Извэя (к вопросу о грамматической терминологии) 358

Литературоведение

- Ибрагимова К. Р.** Притворная перебранка Дэвида Линдсея 364
Карпова О. А. «Меня уничтожило это систематическое преследование...»: проблема перевоспитания жены в повести П. Летнева «Не под силу» 370
Лемишка А. Т. Визуальный портрет главной героини в «Пейзаже и жанре» Н. С. Лескова «Зимний день» 375
Халилов Р. О. Комедия В. П. Катаева «Время, вперед!»: художественный образ главного героя в контексте вариантов произведения 381
Шестакова Е. Ю. Образ «живой земли» в главе «Троицын день» романа И. С. Шмелева «Лето Господне» 387
Кекова С. В., Измайлов Р. Р. Николай Заболоцкий и Мария Юдина: к истории творческого общения 392
Григорьева М. В. Серапионы на страницах дневников К. А. Федина 1946–1968 гг. 400
Марков А. В. Философские константы в творческом самоопределении песенных поэтов 408
Зверева Т. В. «Тихая жизнь»: вещи и вести в поэтических натюрмортах Светланы Кековой 416
Альмусса Я. Коммуникативная функция ольфакторных образов в романах П. Зюскинда «Парфюмер» и Т. Салиха «Сезон миграции на Север» 422

Проблемы высшей школы

- Антонова Н. А.** Лингвокультурная специфика преподавания русского языка как иностранного в группах иностранных военнослужащих из Вьетнама 430

Журнал «Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия «Филология. Журналистика»» зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Запись о регистрации СМИ ПИ № ФС77-76639 от 26 августа 2019 года

Журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (специальности: 5.9.1; 5.9.2; 5.9.5; 5.9.6; 5.9.8; 5.9.9)

Подписной индекс издания 36011. Подписку на печатные издания можно оформить в интернет-каталоге ГК «Урал-Пресс» (ural-press.ru). Журнал выходит 4 раза в год. Цена свободная. Электронная версия находится в открытом доступе (bonjour.sgu.ru)

Директор издательства
Бучко Ирина Юрьевна

Редактор
Дударева Светлана Сергеевна

Художник
Соколов Дмитрий Валерьевич

Редактор-стилист
Агафонов Андрей Петрович

Верстка
Степанова Наталия Ивановна

Технический редактор
Каргин Игорь Анатольевич

Корректор
Дударева Светлана Сергеевна

Адрес учредителя, издателя и издательства (редакции):
410012, Саратов, ул. Астраханская, 83
Тел.: +7(845-2)51-29-94, 51-45-49, 52-26-89
E-mail: publ@sgu.ru, izdat@sgu.ru

Подписано в печать 22.11.2023.
Подписано в свет 30.11.2023.
Формат 60×84 1/8.
Усл. печ. л. 13,72 (14,75).
Тираж 100 экз. Заказ 131-Т

Отпечатано в типографии
Саратовского университета.
Адрес типографии:
410012, Саратов, Б. Казачья, 112А

© Саратовский университет, 2023



ПРАВИЛА ДЛЯ АВТОРОВ

Журнал публикует научные статьи по направлениям: Лингвистика, Литературоведение, Журналистика, а также материалы в разделы Представляем книгу и Хроника (научной жизни). Ранее опубликованные статьи, а также работы, представленные в другие журналы, к рассмотрению не принимаются.

Рекомендуемый объем публикации – 20 000–30 000 знаков с пробелами.

Статья должна содержать аннотацию (200–250 слов), ключевые слова (не более 15 слов), сведения об авторе (место работы (учебы), электронный адрес) на русском и английском языках.

Статья должна быть тщательно отредактирована и оформлена строго в соответствии с требованиями журнала: текст в формате MS Word для Windows, через один интервал, с полями: левое – 3,5 см, правое – 1,5 см, верхнее и нижнее – 2,5 см, шрифт Times New Roman, для основного текста размер шрифта – 14, для вспомогательного – 12. Более подробную информацию о правилах оформления статей можно найти по адресу: <https://bonjour.sgu.ru/ru/dlya-avtorov>.

Рукописи, оформленные без соблюдения настоящих правил, редакцией не рассматриваются.

В редакции журнала статья подвергается рецензированию и в случае положительного отзыва – научному и контрольному редактированию. С правилами рецензирования можно ознакомиться по адресу: <http://bonjour.sgu.ru/ru/dlya-avtorov>.

Договор с автором заключается после получения положительной рецензии.

Статьи и сведения об авторах следует присылать в редколлегию серии в электронном виде по адресу: iiyu@mail.ru, телефон для справок (8452) 21-06-48. Оригинал договора – почтой по адресу: 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, 83, Институт филологии и журналистики, заместителю главного редактора журнала «Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика».

После выхода в свет номер журнала размещается на сайте по адресу: <https://bonjour.sgu.ru/>

Авторские экземпляры и рассылка журнала авторам статей не предусмотрена.

Материалы, отклоненные редколлекцией, не возвращаются.

CONTENTS

Scientific Part

Linguistics

- Dementyev V. V.** Category of directness in vocabulary and pragmatics 322
- Bushuyeva L. A.** A stinging remark as a speech act 329
- Orlova N. M.** Text explication of the concept “Cruelty” in the novel by Pavel Nilin 335
- Tugusheva E. F. M. P.** Shishkin’s image of Switzerland through the lens of the conceptual metaphor 340
- Kudryavtseva N. A.** English-language borrowings as a source of formation of the French youth argot 346
- Vanyushkina O. I.** Features of the formation of the lexis of positive moral-ethical evaluation in the Spanish language of the 13–15th centuries (based on the material of the Mediaeval Spanish adjective *virtuoso*) 352
- Kiryukhina L. V.** Types of function words in Lu Yiwei’s dictionary (to the question of grammar terminology) 358

Literary Criticism

- Ibragimova K. R.** David Lindsay’s fictive flying 364
- Karpova O. A.** “I was destroyed by this systematic persecution...”: The problem of re-educating a wife in P. Letnev’s story *Unbearable* 370
- Lemishka A. T.** Visual portrait of the main character in “Landscape and genre” by N. S. Leskov *A Winter’s Day* 375
- Khalilov R. O. V. P.** Kataev’s comedy *Time, forward!*: The artistic image of the main character in the context of the variants of the work 381
- Shestakova E. Yu.** The image of the “living earth” in the chapter “The Trinity Day” of the novel by I. S. Shmelev *The Summer of the Lord* 387
- Kekova S. V., Izmailov R. R.** Nikolai Zabolotsky and Maria Yudina: On the history of creative communication 392
- Grigorieva M. V.** Serapion brothers on the pages of K. A. Fedin’s diaries of 1946–1968 400
- Markov A. V.** Philosophical constants in the creative self-determination of song poets 408
- Zvereva T. V.** “Quiet life”: Things and news in the poetics still lifes by Svetlana Kekova 416
- Almoussa Ya.** The communicative function of olfactory images in the novels of P. Suskind *Perfume* and T. Salih *The Season of Migration to the North* 422

Higher School Problems

- Antonova N. A.** Linguistic and cultural specific characteristics of teaching Russian as a foreign language in groups of foreign military students from Vietnam 430

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА
«ИЗВЕСТИЯ САРАТОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА. НОВАЯ СЕРИЯ.
СЕРИЯ: ФИЛОЛОГИЯ. ЖУРНАЛИСТИКА»**

Главный редактор

Прозоров Валерий Владимирович, доктор филол. наук, профессор (Саратов, Россия)

Заместитель главного редактора

Иванюшина Ирина Юрьевна, доктор филол. наук, доцент (Саратов, Россия)

Ответственный секретарь

Павлова Светлана Юрьевна, доктор филол. наук, доцент (Саратов, Россия)

Члены редакционной коллегии:

Аликаев Рашид Султанович, доктор филол. наук, профессор (Нальчик, Россия)
Алташина Вероника Дмитриевна, доктор филол. наук, доцент (Санкт-Петербург, Россия)
Анцыферова Ольга Юрьевна, доктор филол. наук, профессор (Санкт-Петербург, Россия)
Байкулова Алла Николаевна, доктор филол. наук, доцент (Саратов, Россия)
Вартанова Елена Леонидовна, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия)
Горбунов Юрий Иванович, доктор филол. наук, доцент (Тольятти, Россия)
Горошко Елена Игоревна, доктор филол. наук, доктор социол. наук, профессор (Харьков, Украина)
Деметьев Вадим Викторович, доктор филол. наук, профессор (Саратов, Россия)
Долнин Александр Алексеевич, Ph.D. (Мэдисон, штат Висконсин, США)
Елина Елена Генриховна, доктор филол. наук, профессор (Саратов, Россия)
Кабанова Ирина Валерьевна, доктор филол. наук, профессор (Саратов, Россия)
Клоков Василий Тихонович, доктор филол. наук, профессор (Саратов, Россия)
Котелевская Вера Владимировна, кандидат филол. наук (Ростов-на-Дону, Россия)
Крысин Леонид Петрович, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия)
Крючкова Ольга Юрьевна, доктор филол. наук, профессор (Саратов, Россия)
Майга Абубакар Абдулвахиду, кандидат филол. наук (Бамако, Мали)
Маслова Валентина Авраамовна, доктор филол. наук, профессор (Витебск, Беларусь)
Мних Роман Владимирович, доктор гуманитар. наук (славянские литературы), доцент (Варшава, Польша)
Норман Борис Юстинович, доктор филол. наук, профессор (Минск, Беларусь)
Панова Ольга Юрьевна, доктор филол. наук, доцент (Москва, Россия)
Пахсарьян Наталья Тиграновна, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия)
Разумова Лина Васильевна, доктор филол. наук, доцент (Москва, Россия)
Ратмайр Ренате Фелисите, Ph.D. (Вена, Австрия)
Се Чуньянь, доктор филол. наук (Харбин, КНР)
Сиротинина Ольга Борисовна, доктор филол. наук, профессор (Саратов, Россия)
Тарасова Ирина Анатольевна, доктор филол. наук, профессор (Саратов, Россия)
Харламова Татьяна Валериевна, кандидат филол. наук, доцент (Саратов, Россия)
Хуан Мэй, доктор филол. наук, профессор (Пекин, КНР)
Чекалов Кирилл Александрович, доктор филол. наук (Москва, Россия)
Шамне Николай Леонидович, доктор филол. наук, профессор (Волгоград, Россия)
Шевченко Вячеслав Дмитриевич, доктор филол. наук, доцент (Самара, Россия)
Щепилова Галина Германовна, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия)

**EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL
“IZVESTIYA OF SARATOV UNIVERSITY.
PHILOLOGY. JOURNALISM”**

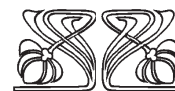
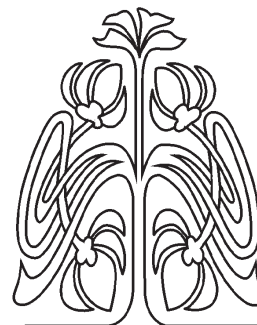
Editor-in-Chief – Valeriy V. Prozorov (Saratov, Russia)

Deputy Editor-in-Chief – Irina Yu. Ivanyushina (Saratov, Russia)

Executive Secretary – Svetlana Yu. Pavlova (Saratov, Russia)

Members of the Editorial Board:

Rashid S. Alikaev (Nalchik, Russia)	Valentina A. Maslova (Vitebsk, Belarus)
Veronika D. Altashina (St. Petersburg, Russia)	Roman V. Mnich (Warsaw, Poland)
Olga Yu. Anzyferova (St. Petersburg, Russia)	Boris Yu. Norman (Minsk, Belarus)
Alla N. Baikulova (Saratov, Russia)	Olga Yu. Panova (Moscow, Russia)
Elena L. Vartanova (Moscow, Russia)	Natalia T. Pakhsaryan (Moscow, Russia)
Yuri I. Gorbunov (Togliatti, Russia)	Lina V. Razumova (Moscow, Russia)
Elena I. Goroshko (Kharkiv, Ukraine)	Renate F. Rathmayr (Vienna, Austria)
Vadim V. Dementiev (Saratov, Russia)	Xie Chunyan (Harbin, People's Republic of China)
Alexandr A. Dolinin (Madison, Wisconsin, USA)	Olga B. Sirotnina (Saratov, Russia)
Elena G. Elina (Saratov, Russia)	Irina A. Tarasova (Saratov, Russia)
Irina V. Kabanova (Saratov, Russia)	Tatyana V. Kharlamova (Saratov, Russia)
Vasily T. Klokov (Saratov, Russia)	Huan May (Beijing, People's Republic of China)
Vera V. Kotelevskaya (Rostov-on-Don, Russia)	Kirill A. Chekalov (Moscow, Russia)
Leonid P. Krysin (Moscow, Russia)	Nikolay L. Shamne (Volgograd, Russia)
Olga Yu. Kryuchkova (Saratov, Russia)	Vyacheslav D. Shevchenko (Samara, Russia)
Aboubacar Abdoulwahidou Maiga (Bamako, Mali)	Galina G. Schepilova (Moscow, Russia)



**РЕДАКЦИОННАЯ
КОЛЛЕГИЯ**





ЛИНГВИСТИКА

Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 322–328

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 322–328

<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-322-328>

EDN: TXJRAG

Научная статья

УДК 81'22

Категория прямоты в лексике и прагматике

В. В. Дементьев

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83

Дементьев Вадим Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории языка и прикладной лингвистики, dementevvv@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7532-5788>

Аннотация. Статья посвящена языковой и речевой категории прямоты, которая диалектически связана со своей противоположностью – категорией непрямоты. Рассматриваются реализации категории прямоты: во-первых, в языковой лексике и идиоматике; во-вторых – в речевой коммуникации; в-третьих – в более общем плане осмысления особенностей системы языка и речи. Исследуются два аспекта использования понятия прямоты для характеристики языковых и коммуникативно-речевых явлений. С одной стороны, использование для данной цели понятия прямоты обусловлено семантической структурой лексем *прямо / прямой / прямота*, их прямыми и переносными (метафора, метонимия) значениями, отношениями с противоположными понятиями (разными в зависимости от того, в каком значении выступает «прямота»). С другой стороны, это обусловлено природой естественного человеческого языка, в которой тоже диалектически сочетаются «прямота» (коммуникации, коммуникативных смыслов) и «непрямота» (неточность, асимметрия и т.п.). В теоретической лингвистике на протяжении нескольких столетий данные особенности природы языка неоднократно становились объектом осмысления – с разных точек зрения, в разных концепциях, под разными названиями, при этом до сих пор гораздо больше внимания уделялось непрямоте, чем прямоте, что показывает обзор современной лингвистической литературы, посвященной соответствующим особенностям и единицам языковых и коммуникативно-речевых явлений. В статье анализируются контексты, репрезентирующие семантическую и прагматическую многозначность прямоты в речевом общении: ситуации, осмысляемые как такие в художественных диалогах (речи автора) («прямо сказал» / «прямо сказала» / «прямо скажи»); выявляются основные речевые интенции говорящих в данных ситуациях – признание, просьба, согласие и отказ, предсказание, заявление, обещание.

Ключевые слова: категория прямоты, лексика, идиоматика, прагматика, прямая и не-прямая коммуникация, лингвосомиотические концепции

Для цитирования: Дементьев В. В. Категория прямоты в лексике и прагматике // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 322–328. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-322-328>, EDN: TXJRAG

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

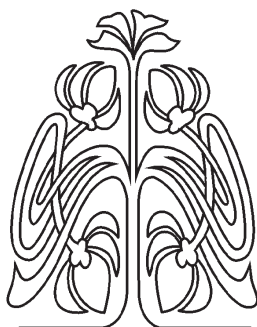
Category of directness in vocabulary and pragmatics

V. V. Dementyev

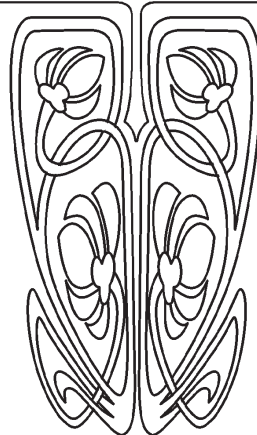
Saratov State University, 83 Astrakhanskaya St., Saratov 410012, Russia

Vadim V. Dementyev, dementevvv@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7532-5788>

© Дементьев В. В., 2023



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ





Abstract. The article deals with the linguistic and speech category of directness, which is dialectically connected with its opposite – the category of indirectness. Realizations of the category of directness are considered: firstly, in language vocabulary and idiomatics; secondly, in speech communication; thirdly, in a more general sense of understanding the features of the system of language and speech. Two aspects of using the concept of directness to characterize linguistic and communicative-speech phenomena are considered. On the one hand, the use of the concept of directness for this purpose is due to the semantic structure of lexemes *directly / direct / directness*, their direct and figurative (metaphor, metonymy) meanings, relations with opposite concepts (various depending on the meaning of “directness”). On the other hand, this is due to the character of natural human language, which also dialectically combines “directness” (of communication, communicative meanings) and “indirectness” (inaccuracy, asymmetry, etc.). In theoretical linguistics, for several centuries, these features of the nature of language have repeatedly become the object of reflection – from different points of view, in different concepts, under different names, while so far much more attention has been paid to indirectness than directness, which is shown by a review of modern linguistic literature, dedicated to the relevant features and units of linguistic and communicative speech phenomena. The article analyzes the contexts representing the semantic and pragmatic polysemy of directness in speech communication: situations that are comprehended as such in artistic dialogues (author’s speeches) (“*He / she said directly*” / “*Say directly*”); the main speech intentions of the speakers in these situations are revealed – recognition, request, consent and refusal, prediction, statement, promise.

Keywords: category of directness, vocabulary, idiomatics, pragmatics, direct and indirect communication, linguo-semiotic paradigms

For citation: Dementyev V. V. Category of directness in vocabulary and pragmatics. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 322–328 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-322-328>, EDN: TXJRAG

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Понятие *прямоты* является в высокой степени значимым для культуры, картины мира (как научной, так и бытовой), концептосферы, коммуникации, языка. Лексемы *прямой / прямо / прямота* регулярно используются как в прямом (пространственном), так и переносных – метафорических и метонимических – значениях для характеристики разнообразных объектов (некоторые из этих сочетаний становятся терминологическими в различных областях естественных и гуманитарных наук, технике и т.д.).

В концептологии «прямота» относится к концептам особого типа – контрастивным, или шифтерным, которые существуют в диалектическом единстве со своей противоположностью (подобно истинности ~ ложности, простоте ~ сложности, справедливости ~ несправедливости) [1, 2]. В роли противоположности «прямоты» могут выступать разные понятия – синонимы «непрямоты» в разных ЛСВ: непрямота как *кривизна*, как *косвенность*, *прерывистость*, *уклончивость*, *лживость* и т.д.

Среди объектов, характеризующихся как «прямые», довольно большое место занимают коммуникативно-речевые феномены: лексемы *прямой / прямо / прямота* частотно используются в качестве характеристики как отдельных языковых и речевых единиц, речевых актов и жанров, так и феноменов более общего плана (тональность общения, тип языковой личности собеседника); по нашему мнению, можно говорить даже о полноценной лингвосемиотической и коммуникативной категории прямоты. Некоторые из таких сочетаний также становятся лингвистическими терминами (*прямое значение*, *прямое дополнение*, *прямая речь*).

Актуальность настоящего исследования усиливается тем, что категория / концепт «пря-

мота» рассмотрены в лингвистике недостаточно: как ни странно, гораздо меньше, чем противоположная категория / концепт «непрямота», прежде всего, применительно к языковым и речевым объектам: так, «непрямота» широко изучалась как *косвенность*, *подтекст*, *имплицитность*, *импликатура*, *асимметрия* и т.п., тогда как лингвистические работы, посвященные прямоте, единичны и, как правило, посвящены только какому-то отдельному аспекту явления – прежде всего оппозициям, в которые входит прямота (например, [3–5]).

В статье проверяется гипотеза, что существует языковая и речевая категория прямоты, диалектически связанная со своей противоположностью – категорией непрямоты. Рассматриваются реализации категории прямоты: во-первых, в языковой лексике и идиоматике; во-вторых – в речевой коммуникации; в-третьих – в более общем плане осмысления особенностей системы языка и речи. В лексике рассматриваются прямые и переносные (метафора, метонимия) значения лексем *прямой / прямо / прямота*, их синтагматика, синонимы и антонимы прямоты, в идиоматике – устойчивые сочетания, в том числе терминологические. Особенно много внимания уделяется именованию языковых и речевых феноменов, формированию соответствующей терминологии. В речевой коммуникации рассматриваются реплики, охарактеризованные (в речи автора) как *прямые (прямо сказал)*. Наконец, в общесемиотическом плане категория прямоты рассматривается в связи с некоторыми базовыми свойствами человеческого языка, а также с категориями, выделяемыми в ряде лингвистических и лингвосемиотических концепций: теории непрямоты коммуникации, лингвосинергетике.



Лексика и идиоматика

Лексемы *прямой / прямо / прямота* и в русском, и в других языках развивают большое количество значений: *прямое* – пространственное (*прямая линия*); много переносных, которые реализуют различные модели, где большинство также пространственные (метонимия) (*прямой поезд*); перенос пространство → время: *прямой эфир* ‘в то же время’; но есть и много более сложных – метафорических переносов: на психологию (*прямой характер*), социальные структуры (*прямой начальник*), отношения человека с другими людьми, коммуникативно-речевое поведение, язык, речь, текст, неязыковые сигнальные системы (этикет), невербальные компоненты коммуникации и т.п.: *прямое обращение, прямое указание, прямой приказ, прямой отказ, прямой вызов, прямое оскорбление*.

Так, **Большой академический словарь русского языка** [6, с. 432–436] выделяет по 8 значений у прилагательного *прямой* и наречия *прямо*. У **прилагательного *прямой*** – три значения можно считать **прямыми** (тавтология ненамеренна, но неизбежна. – В. Д.), все пространственные: ¹расположенный, идущий в каком-либо одном направлении без изгибов, искривлений (противопол.: *кривой*): *прямая линия* и т.д.; одно **метонимическое** и три **метафорических**: ⁵безусловный, несомненный; явный, очевидный: *прямая важность*; ⁶правдивый, откровенный, нелицемерный и т.д. Практически такие же прямые и переносные значения – у **наречия *прямо*** (плюс развитие значений нескольких усилительных частиц, которые мы не рассматриваем). Близки к ним и значения производного **существительного *прямота***, которых всего два: одно пространственное (метонимическое): *некривизна*, второе – метафорическое: *откровенность*.

На базе основных значений «прямоты» (*прямое*, минимальное переносное (метонимия), максимальное переносное (метафора)) развивается ряд устойчивых, в том числе терминологических, сочетаний в сферах математики, физики, экономики, юриспруденции, политики, техники, медицины, биологии, лингвистики, СМИ, моды и т.д. Ср. список наиболее частотных сочетаний, составленный на основе ответов **поисковика Яндекс** (задавался запрос *прямой, прямая, прямое + первая буква следующего слова по алфавиту*, поисковик автоматически выдает первые 10 наиболее часто запрашиваемых (≈наиболее устойчивых) словосочетаний): *прямой антикоагулянт, астигматизм, билирубин, геликоид, действительный ущерб, лоббизм, массаж серд-*

ца, остеогенез, порядок слов, привод в машине, прикус, рейс, слэш, товарообмен, ток, угол, удар в боксе, ход метода Гаусса, цикл Карно, цилиндр, шпагат, целевой вруб, эфир, ютуб; прямая Гаусса, демократия, зависимость, кишка, линия, мышца, осанка, перегонка нефти, призма, пропорциональность, радиация, речь, трансляция, формула, функция, хронология, цепь поставок, цитата, шлифовальная машина, Штейнера, Эйлера, юбка; прямое бронирование, включение, восхождение, галогенирование, голосование, действие, деление, дополнение, значение, каре, моделирование, напряжение, обращение, переливание крови, развитие, родство, страхование, титрование, ускорение, финансирование, хлорирование, хонингование, цианирование, цитирование, шифрование, шкалирование, яйцооткладывание.

Лингвистические терминологические сочетания подчеркнуты – как видим, их 6 из общего количества сочетаний 74, т.е. около 8%.

Прямота противопоставлена непрямоте, которая в **разных ЛСВ** понимается по-разному: как *кривизна* и *изогнутость*; как *прерывистость* (наличие промежуточных звеньев, задержек (о дороге, пути)), *постепенность* (частями/порциями); *косвенность*; *скрытость* и *скрытность*; *закрытость* (*неоткрытость* и *недостаточная открытость*); *неискренность*, *хитрость*, *нечестность* и *лживость* (в том числе *демагогия, софистика, казуистика, многословие*), *уклончивость*. Также **прямота** может быть противопоставлена *сложности* и *трудности* (в частности, содержательно-интерпретативной), *запутанности*, *многомерности* (чаще избыточной и ненужной), *красоте* (тоже избыточной, т.е. «красивости» – ср. разговоры Базарова с Аркадием у Тургенева), «*светскости*», *официальности* (*Япония прямо заявляет...*), наоборот – *негладкости* и *корявости* (по форме); наконец, *неточности* (*прямо = точно*, в том числе количественно: *прямой расчет*) и *приблизительности*.

В большинстве случаев в оппозиции «*прямо ~ непрямо*» **прямота** является главным или основным членом (контрастивная оппозиция), но не всегда: есть оппозиции эквивалентные, в которых *прямой* (прежде всего в одном из прямых значений) не основной и не первичный, например, *прямой юбке* противопоставлена не **непрямая/косвенная юбка*, а *плиссе, баллон, колокол, солнце; прямому носу* – *курносый и орлиный*.

С точки зрения **оценочности**, **прямота** амбивалентна (так же как *простота* [1, 2, 7]): большинство сочетаний имеют нейтральную оценку или небольшую положительную (в технических и других специальных значениях *прямо* часто



воспринимается как 'без помех'); отрицательную имеют контексты с определяемым словом – существительным или глаголом, которые сами по себе являются отрицательно-оценочными: *прямое оскорбление*, исключение – словообразовательное производное *прямолинейный*, в котором превалирует отрицательная оценочность.

Эта оценочная амбивалентность хорошо видна в **провербах** русской прямоты, рассмотрение которых дает следующую картину (по [5, с. 108]): всего таких провербов исследовательница обнаруживает 20, из них больше половины (11) с негативным значением: ¹прямота не приведет к хорошему результату (5 единиц, например: *Прямой как шальной*); ²быть прямым не во всех случаях хорошо (4 ед., например: *Не прямо, да право*); ³прямого человека не нужно пытаться усовершенствовать (4 ед.: *Прямого нечего править, а править – испортить*) и т.д.

Речевое общение

Как уже было сказано, в лингвистике недостаточно рассмотрено понятие прямоты – особенно по отношению к речевому общению, интенциям, прагматике. Отчасти восполнить эту недостаточность и призвано наше начальное исследование. Оно вписывается в разработанное в лингвистике **метаязыковое** направление, где различные типы информации о языке и правила его речевого использования, вербальной и невербальной коммуникации «извлекаются» из самого языка и речи (характеристика *прямой* применительно к высказыванию – типичная метаязыковая характеристика). Яркими представителями данного направления являются, например, коллективная монография «Язык о языке» [8], выпуски серии «Логический анализ языка» [9–11].

В реальной речи эксплицитно выраженные маркеры прямоты используются гораздо реже, чем непрямоты. По всей видимости, это связано с тем, что прямота, как немаркированный член оппозиции, подразумевается по умолчанию, и в обычных условиях нет необходимости ее специально подчеркивать. Однако анализ материала показывает, что вопрос о маркированности ~ немаркированности членов оппозиции «прямота ~ непрямота» применительно к человеческому общению далеко не однозначен.

Так, **Национальный корпус русского языка (НКРЯ)** дает достаточно много контекстов с сочетаниями «*прямо*» + речейнформативный глагол и «*прямой*» + существительное (чаще всего – отглагольное): (по убыванию частотности): *прямо указать* – 117 текстов, 121 пример; *прямое указание* – 90/98; *прямо обратиться* – 90/94; *прямой разговор* – 54/57; *прямое обращение* – 27/27;

прямой вызов – 27/27; *прямо отказать* – 21/22; *прямо приказать* – 17/18; *прямой отказ* – 14/14; *прямой приказ* – 10/10; *прямое оскорбление* – 9/9; *прямой комплимент* – 1/1.

Подробнее рассмотрим два сочетания: с глаголом *сказать* и существительным *намеком*:

прямо + глагол сказать в разных формах: *прямо сказать* – 560 текстов, 680 примеров; (*я*) *прямо скажу* – 352/424; *прямо сказал* – 345/410; *прямо сказала* – 93/101; (*ты*) *прямо скажи* – 37/39; (*вы*) *прямо скажите* – 29/30.

Рассмотрение контекстов показывает, что наиболее частотно характеризуются как прямые высказывания, имеющие интенции: признание (в важном, например любви); просьба (о важном); выражено конфликтное выражение несогласия, отказ, обвинение, осуждение, упрек; предсказание (чаще – негативное); диагноз (в общении врач – пациент); перформативные по содержанию заявления, оправдание, обещание:

- сообщение (о важном), признание:

– *Тебе Петрович прямо сказал, что эта полная приходит к нему женой?* (О. А. Славникова. 2017);

- просьба (о важном), требование, призыв:

Как сейчас модно в литературе, я обнажил прием и прямо сказал, что это мой небольшой шантаж и я хотел бы за неудобства и сложности получить какую-нибудь компенсацию (С. Н. Есин. Дневник);

– *Если тебе что-нибудь нужно, Поля, ты прямо скажи, – предложил Иван Матвейч* (Л. М. Леонов. Русский лес);

- отказ:

Хуже нет иметь дело со специалистами. Я им прямо сказал: – Не стану я ничего читать (Д. А. Гранин. Месяц вверх ногами);

И даже надеялась, что Дима к ней неравнодушен, а он прямо сказал, что не любит (Маша Трауб. Замочная скважина);

- выражение несогласия:

Я прямо сказал ему: «Борис Владимирович, ты не прав» (Юлий Андреев, Константин Глинка, Валерий Лебедев. Ум человека и ум нации);

- оскорбление:

В одном магазине продавец прямо сказал: «Иди отсюда, морфинист, а то милицию позову!» (Михаил Гиголашвили. Чертовое колесо);

- предсказание:

Этого мало: он прямо сказал, что Берлиозу отрежет голову женщина?! (М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита);

- диагноз (в общении врач – пациент):

Он ей прямо сказал, что требуется удалить гортань (И. Э. Кио. Иллюзии без иллюзий);

- институциональное заявление:

Но дали понять, что редакторов надо слу-



шаться, а в журнале «Дон» завпрозой **прямо сказал**: «Теперь ты будешь идеологическим работником» (Олег Афанасьев. От автора);

- обещание, посулы:

Беря его на работу в обречённый на закрытие журнал «Стас», я **прямо сказал**: «И на дозу зарабатываешь, и на глазах будешь» (Георгий Елин. Из дневников и записных книжек).

Понятно, что картина, реконструируемая на основе НКРЯ, не может претендовать на полноту; кроме того, вероятно, интенции, стоящие за формулами **прямо сказал / сказала** и **(ты) прямо скажи**, не полностью совпадают, но осмыслить эти различия – дело будущего.

Наконец, представляет интерес – в силу своей необычности – сочетание **прямой намек**. Оно семиотически противоестественно (фактически оксюморон), однако является не только неаномальным, но и довольно частотным: НКРЯ выдал 30 текстов, 33 примера (с предлогом *на* и без него):

Дама не поняла, что я спрашивал вполне серьезно, и восприняла это как **прямой намёк** (Артем Тарасов. Миллионер);

Одет Горчаков был подчеркнута **подомашнему**, что могло служить **прямым намёком на приватный характер предстоящей беседы** (Николай Дежнев. Год бродячей собаки).

По-видимому, появление подобных контекстов делает возможным тенденция к размыванию первоначальных границ «прямых» и «непрямых» явлений в языке и речи (хотя и не до бесконечности: так, **прямой флирт*, **прямой пикап* не дают ни НКРЯ, ни интернет-поисковики).

Понятие прямоты в теории непрямой коммуникации и других лингвосомиотических концепциях

С одной стороны, в лингвистике, по всей видимости, под влиянием индоевропеистики, а также особенностей системы санскрита сложилась традиция рассматривать некоторые явления как основные / прямые, соответственно, другие явления – как косвенные / непрямые. Так, в лексике противопоставляются прямые и переносные значения, в морфологии – прямой (прямые) и косвенные падежи, в синтаксисе – прямое и косвенные дополнения, прямой и обратный порядок слов, прямая и косвенная речь, в прагматике – прямые и косвенные речевые акты, в риторике – прямая и непрякая ≈ передаваемая не лично информация.

С другой стороны, в концепциях языка, начиная от европейских средневековых школ модистов, «Критики языка», философских и универсальных грамматик при осмыслении природы языка важным было понятие прямоты, вернее, оппозиция прямоты ~ непрямоты или

близкие к ней оппозиции: точность ~ неточность, строгость ~ нестрогость, системность ~ несистемность, «симметрия» ~ «асимметрия» (С. Карцевский), «семиотичность» ~ «семантическая» (Э. Бенвенист), «изоморфизм» ~ «полиморфизм» (В. В. Налимов) и т.п.

Особенно ярко это проявляется в **теории непрямой коммуникации**, активно развивающейся несколько последних десятилетий ([12–23] и другие – см. обзор работ в [24]).

Как базовая понимается оппозиция прямой и непрямой коммуникации (далее – ПК и НК).

ПК имеет место тогда, когда в содержательной структуре высказывания смысл равен значению, т. е. план содержания высказывания, выражаемый значениями компонентов высказывания (слов, граммем и т. п.), зафиксированных в словаре, совпадает с итоговым коммуникативным смыслом. В основе ПК, в отличие от НК, лежит система единиц и правил их организации, поддающихся исчислению (т. е. замкнутая система, «код»). Поэтому для описания прямой коммуникации оказывается достаточной информационально-кодовая модель коммуникации (К. Шеннон, У. Уивер).

Главным «выпрямителем» коммуникации выступает язык. Но кроме языкового существует множество способов упорядочения коммуникации, преодоления энтропии в ней: различные жанровые и риторические правила и предписания ведения как вербальной, так и невербальной коммуникации; семантические прототипы; фреймы, понимаемые в теории искусственного интеллекта и формальной логике как фрагменты знания о мире, содержащие информацию об обычном порядке протекания ситуации; аттракторы, понимаемые в лингвосоинергетике как область упорядоченности для открытой неравновесной системы, и т.п.

НК представляет собой содержательно осложненную коммуникацию, в которой понимание высказывания включает смыслы, не содержащиеся в собственно высказывании, и требует дополнительных интерпретативных усилий со стороны адресата. Существует необозримое множество смыслов, передаваемых непрямым образом речевыми единицами самых разных уровней: косвенные высказывания; имплицитные высказывания (и разнообразные имплицитные и косвенные компоненты содержания / имплицитности языковых единиц); эвфемизмы; тропы; иронические высказывания и др. Источниками НК в речи являются не только трансляция смыслов не при помощи языка, но и сама сложная природа языка, в которой диалектически сочетаются системное и несистемное начала [12, с. 6–14].



Последовательное рассмотрение ПК и НК заставляет уточнить отношения между ними, прежде всего, вопрос о первичности / немаркированности ПК. Кажущееся естественным представление о первичности ПК восходит к ставшему классическим определению косвенного речевого акта Дж. Серля: «...косвенный речевой акт имеет место в случаях, когда один иллокутивный акт осуществляется опосредованно, путем осуществления другого» [25, с. 196]. Однако данное определение неприменимо к многочисленным неконвенциональным косвенным иллокутивным актам, не состоящим в диадных отношениях с соответствующими прямыми актами. Конвенционализация же далеко не всегда эксплицируется вербально: например, невербальный кивок в ответ на вопрос, конечно, прямая коммуникация, выражение *Can you open the window?* в обычных условиях не косвенный вопрос, а конвенциональная просьба, а выражение *Great weather eh* – вполне стандартное начало *small talk*, хотя вряд ли кто-то станет утверждать, что это «прямые речевые акты». Из, по сути, трюизма: «Обычный человек, носитель естественного человеческого языка, может сказать нечто прямо, а может – непрямо» – вытекают два прямо противоположных следствия, касающихся «прямоты» и «непрямоты» как коммуникативных, так и языковых средств: а) всё, что есть в языке, – прямо, всё остальное – непрямо; б) в самом языке есть и прямое, и непрямоте.

Поскольку целый ряд теоретических вопросов теории НК еще не решен до конца, это приводит к противоречиям при решении практических вопросов наподобие: «*Это – скрытое / косвенное ...?*» (что?), «*Это – намёк?*» (на что?), «*С какой целью это говорится косвенно?*», а также – несколько более терминологично – «*Это косвенный речевой акт? / косвенный речевой жанр?*» (и какой тогда по отношению к нему прямой?) и т.п. (см.: [24, с. 25]).

Итак, понятие прямоты является распространенной характеристикой разнообразных объектов природы, человеческой культуры, коммуникации, языка и речи (языка и речи – особенно). По всей видимости, это обусловлено тем, что прямое – пространственное – значение прямоты ‘кратчайшее расстояние между двумя точками’ естественным образом переосмысливается как простота, естественность, отсутствие того, что понимается как излишества (по содержанию и по форме), т.е. как немаркированность. Но по этой же причине прямота, как и все немаркированные характеристики, редко становится объектом рефлексии, в том числе научной: люди обычно не задумываются над тем,

что «само собой разумеется». Применительно к языку и речи это проявляется в том, что характеристика *прямой / прямо* довольно редко дается высказываниям: обычно она подразумевается сама собой, если нет противоположной характеристики – *косвенно, намёк, подтекст*.

Речевые интенции, допускающие или требующие характеристики *прямо / прямой*, образуют особую группу, изучение которой – дело будущего (в настоящей статье была намечена лишь первичная систематизация). Возможно, полезна будет систематизация «общение ~ сообщение ~ воздействие», на которую мы опирались при анализе не прямой коммуникации [12, с. 207–266]. Так, *прямота сообщения* наиболее очевидна: информация передается открыто, точно и ясно, при этом, как правило, однозначно (прямота как категоричность); *воздействия* – тоже: ср. разнообразные национально-специфические способы сделать его непрямым – отсутствие же таких средств во многих культурах понимается как невежливое; *общение* – труднее всего представить: само обращение к языку для оформления коммуникации предполагает скорее информацию, чем общение (чаще всего это не передача смыслов, а, так сказать, совместное проживание смыслов). Видимо, сюда относятся более или менее изощренный (≈непрямой) этикет, оформление делового стиля и т.п.

По этой же причине на уровне осмысления языка в целом гораздо больше внимания уделялось «непрямоте», чем «прямоте». Прямой коммуникацией считается «обычное» использование языковых единиц в их буквальном значении, без дополнительных условий, таких как специфический контекст или усилие говорящего придать своему высказыванию какую-то особенную форму (вопрос вместо побуждения, оскорбление под видом комплимента, различные «красивости» в речи и под.).

Впрочем, характеристика *прямота* применительно к природе, а также функционированию и развитию языка является противоречивой, как и другие подобные характеристики (*просто ~ сложно, системно ~ несистемно, сознательно ~ бессознательно*): сам язык, выступая как средство «преодоления непрямоты», эволюционно занимает место после не прямой коммуникации, тогда как, казалось бы, прямота должна быть первична. Но уже в пределах системы языка и речи (т.е. «после прямоты») действительно развиваются многочисленные косвенные, индизонаторные и подобные формы. В каком-то смысле это явление также обусловлено прямым значением *прямоты*, которое тоже естественно осмысливается как не простое, а, наоборот, труд-



ное: попробуйте-ка нарисовать идеально прямую линию без линейки и подобных инструментов! Каждый знает, что высказывать свои мнения, требования, претензии прямо часто не проще, а гораздо труднее, чем непрямо.

Задачей будущего является компаративное и/или этимологическое исследование прямоты: так, представляют интерес факты, что в польском языке прямой и простой – одно слово: *prosty*; в большинстве современных европейских языков к прямоте восходит заимствованное из латинского начальник: *dirēctor* ‘направитель’, букв. ‘выпрямитель’.

В целом картина использования характеристики *прямой / прямо / прямота* применительно к языковым и речевым объектам весьма сложна, во многих отношениях противоречива и очень интересна, выводит на размышления о лингвистических феноменах общего плана.

Список литературы

1. Карасик В. И. Зеркальный концепт «простота» // Вестник Харьковского университета. Серия: Романо-германская филология. 2006. Вып. 49. С. 5–14.
2. Карасик В. И. Контрастивные концепты «подлинность» и «простота» // Карасик В. И. Языковые ключи. Волгоград : Парадигма, 2007. С. 118–162.
3. Киосе М. И. Прямое и не прямое наименование как функция в тексте // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2015. № 6 (717). С. 277–285.
4. Генералова Е. В. Устойчивые сочетания, связанные с понятийной оппозицией «прямое – кривое», в истории русского языка // Сибирский филологический журнал. 2019. № 4. С. 241–252. <https://doi.org/10.17223/18137083/69/21>
5. Чжао Сыминь. Концептуальное поле «прямота / лукавство» в русском провербиальном пространстве: лингвокогнитивный аспект : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2023. 351 с.
6. Большой академический словарь русского языка. М. ; СПб. : Наука, 2012. Т. 21. 629 с.
7. Дементьев В. В. «Просто сказал / сказала»: простота как характеристика речевых интенций // Мир лингвистики и коммуникации. 2023. № 2. С. 19–36.
8. Язык о языке : сб. ст. / под ред. Н. Д. Арутюновой. М. : Языки русской культуры, 2000. 624 с. (Studia Philologica).
9. Логический анализ языка: Язык речевых действий / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Н. К. Рябцева. М. : Наука, 1994. 188 с.
10. Логический анализ языка: Истина и истинность в культуре и в языке / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Н. К. Рябцева. М. : Наука, 1995. 202 с.
11. Логический анализ языка: Информационная структура текстов разных жанров и эпох / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М. : Гнозис, 2016. 632 с.
12. Дементьев В. В. Основы теории не прямой коммуникации : дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2001. 428 с.
13. Прямая и не прямая коммуникация : сб. науч. работ / под ред. В. В. Дементьева. Саратов : Колледж, 2003. 354 с.
14. Филиппова М. М. Не прямая коммуникация и средства создания двусмысленного дискурса // Язык, сознание, коммуникация : сб. ст. / отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. Вып. 28. М. : МАКС Пресс, 2004. С. 75–89.
15. Нестерова Т. В. Не прямая коммуникация в обиходной сфере (русскоязычное общение) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 5–1 (47). С. 156–162.
16. Нестерова Т. В. Актуальные проблемы коммуникативной лингвистики (к уточнению понятий «коммуникативная категория», «категория не прямой коммуникации», «категория косвенности») // Русский язык за рубежом. 2016. № 1 (254). С. 103–109.
17. Марюхин А. П. Не прямая коммуникация в научном дискурсе (на материале русского, английского, немецкого языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 20 с.
18. Козлова Л. А. Национально-культурная и индивидуально-личностная специфика не прямой коммуникации // Университетская филология – образованию: регулятивная природа коммуникации : материалы Второй междунар. науч.-практ. конф. «Коммуникативистика в современном мире: регулятивная природа коммуникации» (Барнаул, 14–18 апреля 2009 г.). Барнаул : Изд-во АлтГУ, 2009. С. 268–272.
19. Паремущавили Э. Э. Речевая агрессия в не прямой коммуникации (на материале русской классической и современной литературы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. 20 с.
20. Ли К. Оптика не прямой коммуникации: я/ты + потвоему/по-моему // Социо- и психолингвистические исследования. 2019. Вып. 7. С. 20–27.
21. Мусеева А. Ю. Роль понятия перформативности в контексте исследований не прямой коммуникации // Republica Literaria. 2021. Т. 2, № 1. С. 48–61.
22. Tannen D. Indirectness in Discourse: Ethnicity as Conversational Style // Discourse Processes. 1981. № 4, pt. 3. P. 221–238. <https://doi.org/10.1080/01638538109544517>
23. Tannen D. Indirectness at Work // Language in Action: New Studies of Language in Society, Festschrift for Roger Shuy / ed. by J. Peyton, P. Griffin, W. Wolfram, R. Fasold. Cresskill, NJ : Hampton Press, 2000. P. 189–212.
24. Дементьев В. В. Актуальные проблемы не прямой коммуникации и ее жанров: взгляд из 2013 // Жанры речи. 2014. № 1–2 (9–10). С. 22–49. <https://doi.org/10.18500/2311-0740-2014-1-2-9-10-22-49>
25. Серль Дж. Р. Косвенные речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике : сб. ст. М. : Прогресс, 1986. Вып. 17. Теория речевых актов. С. 195–222.

Поступила в редакцию 25.06.2023; одобрена после рецензирования 02.09.2023; принята к публикации 10.09.2023
The article was submitted 25.06.2023; approved after reviewing 02.09.2023; accepted for publication 10.09.2023



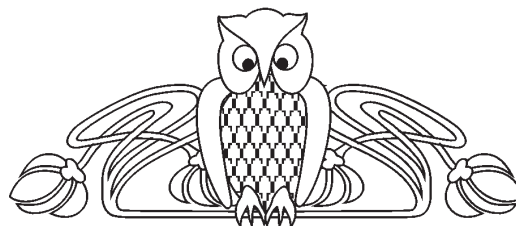
Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 329–334
Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 329–334
<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-329-334>, EDN: UJZDLJ

Научная статья
УДК 811.161.1'1'374.3

Колкость как речевой поступок

Л. А. Бушуева



Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, Россия, 603950, г. Нижний Новгород, просп. Гагарина, д. 23

Бушуева Людмила Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной лингвистики, sebeleva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9077-252X>

Аннотация. Целью данного исследования является рассмотрение фреймовой организации знаний о речевом поступке «колкость» в современном русском языке и русской речи. Применение фреймового подхода и теории прототипов в исследовании дает возможность выявить особенности номинаций и категориальные признаки единиц, учитывая человеческий фактор в языке. Исследование проводится на материале русских толковых словарей, словарей синонимов, словарей концептов. В качестве источника современных контекстов используется Национальный корпус русского языка. С опорой на определение поступка предлагается рассматривать речевой поступок как мотивированное речевое действие, которое всегда совершается в социуме и получает внешнюю положительную или отрицательную оценку, а также ведет к определенным последствиям. В статье показано, что совокупность представлений о ситуации речевого поступка, именуемого «колкость», репрезентирована с помощью ментальных единиц (слов), которые являются основными составляющими лингво-когнитивной фреймовой модели: мотив поступка, действие как проявление поступка, агент поступка, объект поступка, оценка поступка, результат поступка. Выявлены особенности актуализации данной лингво-когнитивной модели в лексической системе русского языка и современной русской речи. На основе анализа лексикографических и речевых данных, исследования парадигматических, синтагматических связей лексем-репрезентантов фрейма выделены прототипические характеристики элементов (слов) фреймовой модели. Показано, что данные элементы (слоты) фреймовой структуры связаны между собой и высвечивают различные аспекты ситуации речевого поступка «колкость». Сделан вывод о том, что фрейм речевого поступка «колкость» представляет собой лингво-когнитивную модель, которая структурно отражает определенный фрагмент действительности.

Ключевые слова: речевой поступок, фрейм, прототип, колкость

Для цитирования: Бушуева Л. А. Колкость как речевой поступок // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 329–334. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-329-334>, EDN: UJZDLJ

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

A stinging remark as a speech act

L. A. Bushuyeva

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, 23 Prospekt Gagarina (Gagarin Avenue), Nizhny Novgorod 603950, Russia
Lyudmila A. Bushuyeva, sebeleva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9077-252X>

Abstract. The aim of the article is to look into the frame structure of the speech act KOLKOST' (stinging remark) in the lexico-semantic system of the Russian language and Russian discourse. The combination of the frame theory and the theory of prototypes in the research helps to figure out the peculiarities of naming and the characteristics of the lexemes, taking into account the human aspect in the language. The research draws on the data from explanatory dictionaries of the Russian language, the dictionaries of synonyms, the dictionaries of concepts. The Russian National corpus is used as a source of the contemporary contexts. Taking into consideration the existing definitions of an act, the research suggests viewing a speech act as an act driven by a certain intention, always performed in the society, that leads to certain consequences and gets evaluation (positive or negative) from other people. The study shows that the conceptualization of the speech act "a stinging remark" is closely related to the linguo-cognitive frame model constituted by the following elements: an intention, action, subject, object, valuation, result. The article points out how the elements of this frame model are represented in the Russian language-system and discourse. Through the analysis of lexicographic and speech data, the paradigmatic and syntagmatic peculiarities of the words that represent the frame-model, the prototypical characteristics of the structural elements of the slots were figured out. These elements (slots) of the frame-model are interrelated and represent different aspects of the situation called KOLKOST' (stinging remark) in Russian. The research shows that the frame-model of the speech act called KOLKOST' (stinging remark) is a complex structure, a linguo-cognitive model which reflects the fragment of the world with all the relations between its elements.

Keywords: speech act, frame, prototype, stinging remark

For citation: Bushuyeva L. A. A stinging remark as a speech act. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 329–334 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-329-334>, EDN: UJZDLJ

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)



В современной лингвистике не угасает интерес к различным аспектам межличностного взаимодействия, в том числе к негармоничному, конфликтному коммуникативному поведению. Как проявление речевой деструктивности исследователи рассматривают такой феномен, как колкость [1–4]. Колкость в лингвистических исследованиях трактуется как жанр, для которого характерны определенные речевые стратегии [1, 2]; как речевая тактика, провоцирующая конфликт [3]; как компонент языковой игры [4]; как один из видов речевой агрессии [5]. В данном исследовании предпринята попытка рассмотреть колкость как речевой поступок. С нашей точки зрения, сочетание фреймового подхода и теории прототипов позволит глубже исследовать представление носителей русского языка о речевом поступке «колкость».

Под термином «речевой поступок» мы понимаем речевое действие, которое совершается в социуме и имеет в своей основе мотив, всегда получает внешнюю оценку; другими словами, речевой поступок – это поступок, совершаемый посредством высказывания. Необходимость введения данного термина в научный оборот обуславливается тем фактом, что поступки могут воплощаться не только в физических действиях, но и в речевых. В русском языке выделяется ряд лексем, обозначающих такие поступки (*оскорбление, грубость*), что находит отражение в словарных определениях данных единиц: «оскорбление – оскорбительный поступок, поведение, слова»; «грубость – грубое слово, поведение, поступок» [6].

Фрейм понимается в данном исследовании как схемное когнитивное моделирование какой-либо ситуации и набор задаваемых данной ситуацией типовых характеристик, т.е. того, что отличается в сознании человека представление именно этой ситуации от другой [7, с. 87]. Смысл данной единицы сознания актуализируется в элементах (слотах) фрейма. Фрейм дает возможность соединить когнитивный и языковой уровни через соотнесение слотов фрейма с компонентами семантической структуры лексической единицы.

С позиции теории прототипов фрейм – это сущность, в основе которой лежит некая норма, прототип, по определению Э. Рош – «образец, эталонный репрезентант для многих объектов, который содержит то, что объединяет эти объекты в один класс» [8, с. 30].

Выделим основные стороны речевого поступка «колкость» в виде элементов инвариантной фреймовой модели, рассмотрим характер их взаимодействия. В структуре фрейма

любого поступка (речевого и неречевого) выделяются такие элементы (слоты), как мотив (поступок всегда мотивирован), действие (формой любого поступка является речевое или неречевое действие), агент (человек), объект (факультативный элемент, так как не все поступки совершаются по отношению к кому-либо), оценка (поступок всегда получает внешнюю положительную или отрицательную оценку), результат (поступок имеет последствия).

Рассмотрим особенности выражения данных аспектов логико-когнитивной фреймовой модели «поступок» (мотив – речевое действие – агент – объект – результат – оценка) в языковой и речевой репрезентациях фрейма речевого поступка «колкость». Исследование проводится на материале толковых и синонимических словарей русского языка [6, 9, 10], словарей концептов [11], а также текстов Национального корпуса русского языка (далее – НКРЯ) [12].

Внутренняя форма лексемы *колкость* прозрачна и соотносится с колющими предметами, уколами, т.е. с чем-то, что может причинить боль: прямое значение лексемы *колкость* – «от прил. *колкий*; причиняющий боль при прикосновении» [6]. Колкость в переносном значении – это «язвительное замечание, колкая насмешка» [9, с. 301]. Данное значение для лексемы *колкость* отмечается и ранее (ср. определение в «Словаре Академии Российской» 1792 г.): «колкость – 1. свойство вещи, могущей колоться; 2. едкость, язвительность. *Колкость в словах*» [13, с. 747]. Глагол *уколоть* также может обозначать речевой поступок «колкость», акцентируя внимание на оценочном действии: «уколоть – *перен.* болезненно задеть кого-либо, чьи-либо чувства колким, ядовитым замечанием, насмешкой; уязвить» [6]. Прилагательное *колкий*, судя по словарным определениям, может выражать оценку рассматриваемого поступка: «колкий – *язвительный, ядовитый.* *Звучат сердитые слова, колкие насмешки*» [6].

Лексема *колкость* получает толкование через сходные элементы в словарях разных лет, а именно через единицы *язвительный, ядовитый, насмешка*: «язвительный – ранящий, причиняющий боль; стремящийся уязвить, больно задеть словами; выражающий насмешку»; «насмешка – обидная шутка»; «ядовитый – злобный, язвительный» [6]. Синонимом колкости является существительное *шпилька* [10, с. 473]: «шпилька – *перен.* колкое, язвительное замечание» [6], которое также соотносится с острым предметом, способным поранить: «шпилька – приспособление для закалывания волос в причёске» [6].



Анализ парадигматических особенностей языковой экспликации фрейма речевого поступка «колкость», которые отражены в его синонимических отношениях, исследование синтагматических особенностей его языкового выражения, отраженных в типовой сочетаемости, позволяют уточнить выявленные посредством анализа лексикографических источников когнитивные признаки.

В «Словаре синонимов» под редакцией З. Е. Александровой *колкость* включена в синонимический ряд, доминантой которого является слово *насмешка*: «насмешка – колкость – подковырка – шпилька» [14, с. 230]. Из определений данных лексем видно, что синонимический ряд связывает речевой поступок «колкость» с поведением, которое, несмотря на свою внешне невинную форму, оценивается как обидное, приносящее страдание: «насмешка – обидная шутка по поводу кого-либо, чего-либо», «подковырка – стремление задеть, уязвить кого-либо; язвительное замечание» [6].

На связь колкости с оскорбительным, несправедливым поведением указывает и определение *колкости* в «Словаре русских синонимов и сходных по смыслу выражений» Н. Абрамова, где *колкость* приводится в одном синонимическом ряду с лексемами *обида*, *огорчение*, *оскорбление*, *неприятность*, *поношение*, *попрание*, *порувание*, *унижение*, *укол*, *шпилька*, *уязвление* и др. [15]. Близость данных лексем строится на основе значения «слово / поступок, вызывающий душевную боль». Ср.: «обида – оскорбление; то, что вызывает чувство огорчения»; «огорчение – расстройство, душевная боль»; «оскорбление – поведение, слова, вызывающие чувство огорчения»; «поношение – оскорбление»; «порувание – оскорбляющие кого-либо слова, поведение»; «унижение – оскорбление достоинства» [6].

Синтагматические особенности языковой экспликации речевого поступка «колкость» выражаются в его глагольной и атрибутивной сочетаемости. Атрибутивная сочетаемость, характерная для слова *колкость*: 1) реализует его отрицательно-оценочную семантику: *обидная колкость*, *наглая колкость*, *язвительная колкость*, *ядовитая колкость*; 2) обозначает оценку колкости с точки зрения не только ее сути, но и ее внешней формы: *меткая колкость* (удачно выраженная), *изоцренная колкость* (доведенная до высокой степени качества), *завуалированная колкость* (неясный, намеренно скрытый); *очаровательная колкость* (эстетическая оценка), а также косвенно конкретизирует отношение

агента колкости к объекту поступка: *бестактная колкость* (выражающая неуважение, пренебрежение к кому-либо), *грубая колкость* (лишенная чуткости, т.е. сочувствия к кому-либо), *добродушная колкость* (мягкий, добрый по отношению к кому-либо); 3) акцентирует внимание на разрушительных для объекта поступка последствиях: *уничтожительная колкость*, *уничтожающая колкость*, словосочетания *ядерная колкость*, *едкая колкость* также косвенно актуализируют результат колкости.

Реакция объекта на поступок выражена в стандартных глагольных и атрибутивных сочетаниях, которые свидетельствуют о том, что объект поступка может совершить ответное речевое или физическое действие: *ответить на колкость*, *отомстить за колкость*, *обменяться колкостями*, *пикироваться колкостями*, *взаимные колкости*; или принять колкость без протеста, не обнаружить истинных чувств: *проглотить колкость*, *не заметить колкость*, *выносить колкости*.

Языковая экспликация речевого поступка «колкость» в ряде типичных контекстов демонстрирует примеры метафорической концептуализации. Основным является сравнение колкости с орудием: *метать колкости*, *меткая колкость*, *стрелять колкостями*, *пикироваться колкостями*; колкость соотносится с инструментом: *поддеть колкостью*; веществом: *ядовитая колкость*, *едкая колкость*.

Таким образом, в результате исследования данных лексикографических источников русского языка мы можем выявить структурные элементы фрейма «колкость»: в русском языке в виде самостоятельных лексем вербализованы слоты «Действие как проявление поступка» (*уколоть*), «Оценка поступка» (*колкий*). Основные содержательные признаки данных элементов, а также элементов, которые не находят вербального выражения, при этом актуализированы в словарных определениях лексем-репрезентантов поступка, можно обозначить следующим образом: 1. действие, лежащее в основе поступка, – колкость совершается в форме замечания, шутки; 2. мотив поступка – колкость мотивирована желанием уязвить; 3. объект поступка – колкость совершается по отношению к кому-либо; 4. оценка поступка – колкость оценивается отрицательно; 5. результат поступка – колкость причиняет боль.

Рассмотрим особенности функционирования фрейма речевого поступка «колкость» в современных контекстах НКРЯ [12]. Отметим, что наибольшей употребительностью в контекстах, описывающих поступок, характеризуется



лексема *колкость*. Данные НКРЯ указывают на активность в речевой практике выявленных ранее когнитивных признаков, при этом в них обнаруживаются некоторые новые когнитивные признаки речевого поступка «колкость».

Наибольшей выраженностью в современной речи обладают слоты «Действие как проявление поступка», «Результат поступка», «Оценка поступка».

Слот «Действие как проявление поступка». Контексты НКРЯ позволяют выделить следующие характеристики колкости:

1) колкость всегда выражается в речевом действии, внешняя форма которого безобидна, что позволяет замаскировать истинное «назначение» поступка – уязвить объекта поступка. «Оболочкой» колкости может быть, например, невинное замечание: *Вы получаете парочку колкостей, острых и дерзких фраз по собственному адресу (но опять-таки не в лоб, а вскользь, в образе литературных цитат, жизненных наблюдений), которые весьма полезны для людей думающих* (Е. Кутловская, А. Гуськов: «Я уважаю любой труд», 2003). Истинная суть колкости всегда завуалирована, намеренно приукрашена обходительной, изящной формой высказывания: *А учиться не хочется, – кольнула меня Федотова, смягчая колкость своим певучим голосом и ласкающей интонацией* (К. Станиславский, *Моя жизнь в искусстве*, 1925–1928). Внешне корректное, преисполненное добрыми намерениями высказывание не сразу расшифровывается собеседником как обидное и оскорбительное речевое действие: *Можно было прекратить этот щекотливый разговор – обмен то ли колкостями, то ли любезностями* (А. Берсенева, *Полет над разлукой*, 2003–2005). Внешне колкость близка любезности или невинной шутке, по сути – оскорблению: *Надо сказать, что даже те, кто побаивался Арнольда, не могли не отдать должное его умению облечь замечания в остроумную форму. И задетый им нередко сам не мог удержаться от смеха – при всех обидах на критика. Обиды, конечно, таили, но колкости Арнольда передавались, теперь уже можно сказать, из поколения в поколение* (И. Кио, *Иллюзии без иллюзий*, 1995–1999); *Зурбов и он продолжали обмениваться колкостями. Кончилось тем, что они стали вышучивать профессии друг друга* (Ю. Трифонов, *Утоление жажды*, 1959–1962);

2) колкость – это речевой поступок в ответ на поведение / слова, уязвляющие чувства агента колкости: *Поступить так – значит стать как он. Отвечать колкостями на его злые шутки?*

(Г. Артемьева, *Фата на дереве*, 2012); *Когда Сергей Константинович был резок в своих выражениях, он прятал голову в плечи и старался не смотреть на Степана Ивановича, а когда Степан Иванович отражал нападения Венчикова колкостями, он <...> молчал* (В. Бруснянин, *Дворянин Венчиков*, 1916) – колкость совершается в ответ на насмешку, речевую агрессию.

Слот «Результат поступка». Контексты НКРЯ свидетельствуют о неодинаковых последствиях поступка для агента и объекта колкости: колкость приносит приятные эмоции агенту поступка, ср., например, *Было приятно говорить ему колкости, и я вкладывал в свои интонации все невысказанное неудовольствие его вторжением* (Б. Левин, *Иностранное тело*, 1965–1994); *Произнеся громким голосом еще несколько колкостей и обретя в этом спокойствие, она ушла* (И. Меттер, *Директор*, 1979); реакция объекта поступка на колкость может варьироваться от игнорирования до совершения аналогичного поступка (колкость, насмешка и др.) в ответ, например, *Она пропустила колкость мимо ушей и тоном светской беседы продолжила* (А. Мардань, *Тайна на троих*, 2019); *Андрюха мои страхи не разделил, а обсмеял – взял реванш за колкость насчет палатки* (М. Бутов, *Свобода*, 1999).

Примечательно, что объект колкости оценивается как умный или глупый в зависимости от того, реагирует он или не реагирует на поступок: *Тупые от любой колкости взрывались мгновенно* (О. Дивов, *Молодые и сильные выживут*, 1998); *В тот вечер она говорила Ане всякие колкости, даже грубости, но Аня, умница, ее просто не слышала* (Ю. Трифонов, *Нетерпение*, 1973).

К прототипическому результату колкости также можно отнести обиду, чувство огорчения, которые испытывает объект поступка: *Быстро схватывающий и так же быстро реагирующий Эдик обиженно поджал губы, готовясь ответить колкостью на колкость* (С. Данилюк, *Рублевая зона*, 2004); *И я наслаждалась ею в полной мере и видела, как его корезжит от моих колкостей и издевательств* (Л. Иванова, *Искренне ваша грешница*, 2000).

Слот «Оценка поступка». Прототипической оценкой речевого поступка «колкость» является отрицательная оценка. Это находит подтверждение и в современных контекстах, где колкость встречается в одном ряду с отрицательно-оценочными лексемами: *Шурка вел себя умнее и делал вид, что не замечает колкостей и пренебрежения* (А. Батюто, *Дневник*, 1937); *Были и злость, и слезы, и колкости, и ревность, и упреки* (В. Швец, *Дневник*, 1943).



Отрицательная оценка применительно к колкости получает эксплицитное и имплицитное выражение в современных контекстах. Ср.: *Он был одет безупречно, дорого, не вызывающе и не скромно, и вел себя порою слишком сухо: по правде говоря, весь этот лоск выглядел немножко забавно, и мне все хотелось сказать ему какую-то колкость, но я знал, конечно, что делать этого нельзя* (А. Григорович, Пыльная буря, 2012); *Экономка стоически выносила все эти колкости – ей хорошо платили* (И. Бояшов, Путь Мури, 2007) – лексема *выносить* передает идею о способности выдерживать, переносить нечто тяжелое, неприятное (трудности, невзгоды и др.); *Я конечно могу терпеть его колкости и постоянные упреки (а они непременно будут, типа почему ребенок не идеальный, это твоя вина!)* (Наши дети: Дошколята и младшие школьники (форум), 2005) – лексема *терпеть* в сочетании с существительным *колкость* также имплицитно выражает идею об отрицательно оцениваемом явлении (*терпеть страдание, боль, неудобства*), с наличием которого приходится мириться, допускать вопреки своему желанию.

Примечательно, что в некоторых контекстах НКРЯ актуализирована положительная оценка колкости, например, *Монархи и вельможи демонстрировали любовь друг к другу, сквозь которую прорывалась естественная неприязнь – она выражалась в очаровательных колкостях и злых mots, которыми галантно обменивались на увеселениях, сопровождавших конгресс, и интимных встречах* (Э. Радзинский, Чаадаев, 1999) – в контекстах такого плана положительно оценивается не сам поступок, а, скорее, форма, через которую он находит выражение.

Слоты «Агент поступка», «Мотив поступка» выражены в контекстах НКРЯ реже по сравнению с рассмотренными слотами, однако проведенное исследование позволяет выделить их прототипические характеристики.

Слот «Мотив поступка». Мотив колкости в соответствии со словарными толкованиями предполагает желание агента уязвить объекта поступка. В контекстах НКРЯ данный мотив также находит выражение. Ср.: *Его колкости, его стремление наказать нас, сделать нам больно – это лишь знаки его собственного внутреннего страдания* (А. Колмановский, Безучастность, 1997). К мотивам, не отмеченным в толковых словарях, но актуализированным в современных контекстах, можно отнести зависть со стороны агента по отношению к объекту поступка, а также склонность агента поступка к такому поведению. Например, *Известно ведь,*

что колкости и шутки за спиной крупного специалиста являются обычно не более чем формой проявления зависти (Е. Водолазкин, Соловьев и Ларионов, 2009); *При всех своих достоинствах Михаил Алексеевич любит отпускать колкости, даже любя* (Р. Ивнев, Дневник, 1930); *Она имела дар к колкостям: пользуясь остроумием высшим своей якобы бескорыстнейшей соли, колола и жалила с остервенением: присутствующих и отсутствующих, – без стыда и ответственности* (А. Белый, На рубеже двух столетий, 1929).

Слот «Агент поступка» не находит выражения на системно-языковом уровне, при этом очерчен в современном дискурсе. Несмотря на существующую точку зрения о том, что колкости, как правило, чаще используют в своей речи женщины [4, с. 131; 1], наше исследование показало, что колкости в одинаковой степени совершаются разными людьми, независимо от пола: *Николай открыл было рот, чтобы сказать какую-то колкость, когда в кухню вернулся Шоринов* (А. Маринина, За все надо платить, 1995); *Даже об убитой подруге она не может не сказать колкость* (А. Маринина, Черный список, 1995).

Из контекстов ясно, что агент и объект колкости могут испытывать друг к другу широкий спектр эмоций: от интереса и симпатии до неприязни. Ср.: *Тогда я еще не догадывался, что колкости могут быть обнадеживающими знаками внимания. А может, догадывался, но скрывал* (С. Довлатов, Филиал, 1988); *Они с А. Ф. терпеть не могли друг друга, и когда встречались у нас, говорили колкости* (А. Ласкин, Ангел, летящий на велосипеде, 2001).

В целом языковые и дискурсивные данные позволяют сделать следующие выводы о фреймовой организации речевого поступка «колкость». В системе русского языка вербализованы в виде специальных лексем слоты «Действие как проявление поступка»; «Оценка поступка». В словарных толкованиях и иллюстративных примерах также эксплицированы слоты «Мотив поступка», «Объект поступка», «Результат поступка». Содержание выявленных слотов раскрывается в словарных толкованиях следующим образом: колкость замаскирована под внешне безобидное речевое действие (замечание, шутка), при этом истинная суть поступка заключается в желании агента уязвить объекта поступка. Поступок причиняет боль объекту поступка и оценивается отрицательно.

В русском современном дискурсе актуализированы все выявленные слоты, а также слот «Агент поступка», который не актуализирован



на системно-языковом уровне. Кроме обозначенных ранее признаков поступка, в дискурсе находят выражение дополнительные характеристики: 1) колкость всегда мотивирована отношением агента поступка к объекту, при этом данное отношение может варьироваться от симпатии до ненависти; 2) колкость может совершаться как ответный поступок на оскорбительное поведение, в том числе колкость (*обменяться / пикироваться колкостями*); 3) результат колкости неодинаков для агента и объекта поступка: чувство удовлетворения – прототипический результат для агента колкости, чувство обиды, боль – для объекта поступка; 4) разумной реакцией на колкость признается игнорирование поступка.

Список литературы

1. Седов К. Ф. Внутрижанровые стратегии речевого поведения: «ссора», «комплимент», «колкость» // Жанры речи / отв. ред. В. Е. Гольдин. Саратов : Коледж, 1997. С. 188–195. URL: <https://psihdocs.ru/k-f-sedov-vnutrijanrovie-strategii-rechevogo-povedeniya-ssora.html> (дата обращения: 18.11.2022).
2. Дементьев В. В. Фатические речевые жанры // Вопросы языкознания. 1999. № 1. С. 37–55.
3. Волкова О. С. Колкость как ироничная провокация негативных эмоций в коммуникативном конфликте // Грани познания: Электронный научно-образовательный журнал. 2015. № 1 (35). URL: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1423835217.pdf> (дата обращения: 18.11.2022).
4. Мосейко А. А. Колкость как компонент языковой игры // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Филологические науки. 2019. № 3 (136). С. 130–134.
5. Панченко Н. Н. Колкость в современной российской коммуникации: функциональный аспект // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Филологические науки. 2021. № 9 (162). С. 92–96.
6. Малый академический словарь. М. : Ин-т русского языка АН СССР, 1957–1984. URL: <https://rus-academic-dict.slovaronline.com/> (дата обращения: 18.11.2022).
7. Никонова Ж. В. Фрейм в контексте лингвистической науки // Вестник Вятского государственного университета. 2008. № 4 (2). С. 86–89.
8. Rosch E. Principles of Categorization // Cognition and Categorization / ed. by E. Rosch, B. B. Lloyd. Hillsdale, NJ. : Lawrence Erlbaum Associates, 1978. P. 27–48.
9. Русский семантический словарь / под ред. Н. Ю. Шведовой : в 3 т. Т. 3. М. : Азбуковник, 1998. 720 с.
10. Словарь синонимов русского языка / под ред. А. П. Евгеньевой : в 2 т. Т. 1. М. : Астрель, 2003. 680 с.
11. Словарь русской ментальности / под ред. В. В. Колесова, Д. В. Колесовой, А. А. Харитоновой : в 2 т. Т. 1. СПб. : Златоуст, 2014. 1198 с.
12. Национальный корпус русского языка (основной и параллельный). URL: <http://ruscorpora.ru/> (дата обращения: 18.11.2022).
13. Словарь Академии Российской : в 3 т. Т. 3. Санкт-Петербург : Императорская академия наук, 1792. 1388 с.
14. Словарь синонимов русского языка / под ред. З. Е. Александровой. М. : Русский язык, 2001. 568 с.
15. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений / под ред. Н. Абрамова. М. : Русские словари, 1999. URL: <https://synonym.slovaronline.com/> (дата обращения: 21.11.2022).

Поступила в редакцию 08.12.2022; одобрена после рецензирования 06.03.2023; принята к публикации 30.06.2023
The article was submitted 08.12.2022; approved after reviewing 06.03.2023; accepted for publication 30.06.2023



Научная статья

УДК 821.161.1.09-31+929Нилин

Текстовая экспликация концепта «Жестокость» в повести Павла Нилина

Н. М. Орлова



Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83

Орлова Надежда Михайловна, доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории языка и прикладной лингвистики, nador2006@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7590-6489>

Аннотация. В статье рассматривается текстовая экспликация ключевого и заглавного концепта повести Павла Нилина «Жестокость». Место этого ментального образования в языковой и когнитивной картине мира представляется чрезвычайно важным, несмотря на различия в подходах разных ученых к его пониманию. В большинстве общественных наук (в психологии, философии, социологии) жестокость сближается с агрессией и насилием; филологические исследования рассматривают феномен жестокости как литературный мотив или концепт и его вербализацию в парадигме текстов, созданных в разные эпохи. Развертывание концептополя «Жестокость» реализуется в неразрывной связи с полем «Милосердие»; указанная связь имеет прочную основу в русской языковой и когнитивной картине мира и подтверждается лексикографическими данными. В тексте, который стал предметом анализа в настоящей статье, содержатся как многочисленные указания на наличие концепта «Жестокость», так и прямые/косвенные данные, свидетельствующие о концепте «Милосердие». Милосердие как одно из основополагающих христианских нравственных качеств и добродетелей, проявление любви и правды противопоставляется лжи и предательству – компонентам концептосферы «Грех», которая, в свою очередь, вербализует гиперконцепт «Тьма». Речевые характеристики героев, текстовые маркеры и развернутые контексты насыщены лексическими компонентами, вербализующими указанные концептополя; при этом номинант концепта («жестокость/жестокий») практически не употребляется. Осмысление революционных событий в эпоху оттепели демонстрирует своеобразие смыслового наполнения концепта у данного автора: этот исторический период формирует в его структуре смысловой компонент «ложь», который становится актуальным для текстов позднесоветского и постсоветского периодов.

Ключевые слова: концепты «Жестокость» и «Милосердие», художественный текст, Павел Нилин

Для цитирования: Орлова Н. М. Текстовая экспликация концепта «Жестокость» в повести Павла Нилина // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 335–339. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-335-339>, EDN: ZIDWMF

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

Text explication of the concept “Cruelty” in the novel by Pavel Nilin

N. M. Orlova

Saratov State University, 83 Astrakhanskaya St., Saratov 410012, Russia

Nadezhda M. Orlova, nador2006@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7590-6489>

Abstract. The text explication of the key and title concept of Pavel Nilin's novel *Cruelty* is considered in the article. The place of this mental formation in the linguistic and cognitive picture of the world is very important, despite the differences in the approaches of different scientists to its understanding. Cruelty is equated with aggression and violence in most social sciences (psychology, philosophy, sociology). Philological studies consider the phenomenon of cruelty as a literary motif or concept and its verbalization in the paradigm of texts which are created in different epochs. The interpretation of the concept field “Cruelty” is realized in close connection with the field “Mercy”. This connection has a significant basis in the Russian linguistic and cognitive picture of the world and is confirmed by lexicographic data. Numerous indications of the existence of the concept of “Cruelty” and direct/indirect data indicating the concept of “Mercy” are contained in the text, which has become the subject of analysis of this article. Mercy as one of the fundamental Christian moral qualities and virtues, the manifestation of love and truth is opposed to lies and betrayal, which are components of the concept sphere “Sin”, which, in turn, verbalizes the hyperconcept “Darkness”. The speech characteristics of the characters, text markers and contexts are saturated with lexical components that verbalize these conceptual fields. At the same time, the name of the concept “cruelty/ cruel” is practically not used. The comprehension of revolutionary events during



the thaw period demonstrates the uniqueness of the semantic content of the concept in the texts of this author. This historical period forms in the author's understanding the semantic component "lies", which becomes relevant for the texts of the late Soviet and post-Soviet periods.

Keywords: concepts "Cruelty" and "Mercy", literary text, Pavel Nilin

For citation: Orlova N. M. Text explication of the concept "Cruelty" in the novel by Pavel Nilin. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 335–339 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-335-339>, EDN: ZIDWMF

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

К анализу структуры концепта «Жестокость», социально-психологического понимания феномена жестокости и вербализации этого ментального образования в языке и речи неоднократно обращались ученые в разных парадигмах человеческого знания – философы, правоведы, психологи, педагоги, лингвисты [1–3 и др.].

Хотя четкой и однозначной дефиниции жестокости не выработано, реальное существование этого концепта и его важное место в когнитивной картине мира представляется несомненным. В большинстве известных психологических, криминологических, антропологических и социологических работ насилие, агрессия и жестокость рассматриваются в рамках теорий агрессивности и вайленсиологии как близкие (синонимичные) понятия. В сущности, в языке эти понятия тоже максимально сближаются: «...концепт "жестокость" означает "проявление агрессии", "безжалостность", "беспощадность", "грубость" по отношению к чему-либо, кому-либо» [4, с. 105]. Несмотря на то что ряд исследователей подчеркивает необходимость различения терминов *жестокость* и *агрессия*, *агрессия* и *насилие* вербализуют концептополе «Жестокость».

В философском осмыслении жестокость представляет собой одно из худших качеств homo sapiens; оно перманентно и имплицитно содержится в сознании в относительно благополучные времена и проявляется в конфликтных ситуациях. Взаимосвязь жестокости с неблагополучными периодами в истории человечества, с войнами и столкновениями рассматривается в работах Николая Бердяева; общественное сознание кровавых эпох в истории подвергает милитаризации образ окружающего мира [3, с. 159]. Впрочем, в понимании Бердяева процесс всякой жизни может быть рассмотрен как жестокий и болезненный: «Рост жизни всегда сопровождается болью. Когда мы творим жизнь, мы совершаем много жестокостей и много жестокостей совершается над нами <...>. Есть жестокость и болезненность во всяком процессе развития, во всяком выходе из состояния покоя и бездвижности, во всяком восхождении» [1, с. 381–382]. Осознание жестокости как неотъемлемой составляющей земного бытия близко к идеологии

и эстетике Театра Жестокости (Крюотического театра) Антонена Арто и его последователей [5, с. 55–56], несмотря на то, что «жестокость» в этой концепции понималась весьма субъективно – как составляющая творческого акта. Перечисленные подходы дают возможность приблизиться к пониманию понятийного уровня рассматриваемого концепта. Его этимологический уровень был рассмотрен, в частности, Е. Е. Стефанским и К. Г. Красухиным [6]. Интересны также работы Стефанского, в которых доказывается синкретизм древнего славянского концепта «лютость» *ljutostь, совмещение в его смысловой структуре таких противоположных понятий, как «жестокость» и «милосердие» [7].

В филологических исследованиях феномен жестокости обычно рассматривается как литературный мотив или концепт и его вербализация в рамках разножанровых текстов [8, 9, 4 и др.].

Особый взгляд на понятие «жестокость» представлен в работах, поднимающих проблему жестокости в Библии. Так, о жестокости хозяина упоминается в Притче о талантах: «Господин! я знал тебя, что ты человек жестокий, жнешь, где не сеял, и собираешь, где не рассыпал» (Мф 25: 14–29, Лк 19: 11–27). Поле «Жестокость» эксплицировано в сознании современных авторов и читателей многочисленными прецедентными отсылками к библейскому тексту: концептом «Молох», сохранившим библейский смысловой квант и остающимся символом жестокой, неутомимой силы, требующей человеческих жертв; ситуациями «Жертвоприношение Авраама» [10, с. 254–256], «Сарра и Агарь» и др. В библейской «жестокости» есть смысл, который выше понимания земного человека, недоступен ему; он прочитывается во многих ситуациях: например, в изгнании и страданиях Агари реализован промысл Божий, ее грядущее предназначение [11, с. 253–256].

Приступая к исследованию экспликации концепта «Жестокость» в повести Павла Нилина [12], мы выдвинули ряд предположений. Прежде всего, о наличии такого текстового (и текстообразующего) концепта в смысловой и сюжетной структуре произведения свидетельствует заголовок – важнейший компонент, находящийся в абсолютно сильной текстовой позиции. Развер-



тивание концептополя «Жестокость» реализуется в неразрывной связи с полем «Милосердие»; при этом художественный слой обоих концептов предполагает наличие индивидуально-авторских смысловых квантов. Наконец, учитывая как период написания книги, так и исторический фон событий, о которых в ней повествуется, вероятно обнаружение в структуре концептов неких коннотаций, свидетельствующих о смысловой динамике этих когнитивных образований.

Взаимосвязь полей «Жестокость» и «Милосердие» имеет прочную основу в русской языковой и когнитивной картине мира. Об этом свидетельствуют, в частности, данные Ассоциативного словаря, где «милосердие» отмечено в числе реакций к стимулу «жестокость»: кровь, насилие – 4; злость, ужасная, человека – 3; бессмысленная <...>, милосердие – 2 [13]. Косвенные свидетельства содержатся в Большом академическом словаре, толкующем устойчивое сочетание «без милосердия» как «с большой жестокостью, без снисхождения». Другие лексикографические данные убедительно говорят о наличии связи не только между номинантами (именами) концептов, но и остальными членами, образующими лексико-семантические поля этих ментальных образований (*доброта, гуманизм* и под.). Так, М. Р. Львов [14] дает антонимичную пару «гуманный – жестокий» («гуманность – жестокость») с уточняющими синонимическими рядами: *человечный, отзывчивый – крайне суровый, беспощадный, бесчеловечный*. Приводимая им цитата из «Романа кисейной девушки» Дм. Писарева (*Люди могут быть деятельными или праздными, гуманными или жестокими <...>, смотря по тому, в какую сторону направляется в данную эпоху господствующее течение идей*) как нельзя лучше подчеркивает релятивизм этих понятий, во многом зависящих от общественных и нравственных воззрений эпохи. Не исключено, что по этой причине лексема «милосердие» (как социально непопулярная и отчасти сомнительная) не включена автором «Словаря антонимов русского языка» в синонимический ряд с доминантой «гуманность»; заметим, однако, что она могла активно употребляться советскими писателями: *Неизвестный солдат по простому солдатскому милосердию прислал родным письмо [о гибели друга], деньги и вещи покойного* (Борис Горбатов. Мое поколение); см. также [15]. Однако вербализация поля «Жестокость» в текстах была, как правило, более отчетливо выраженной и эксплицированной значительно большим количеством компонентов. Так, в небольшом рассказе-притче Василия Сухомлиного «Жестокость» детально

описаны и погибающий щенок, и замерзающие люди, к которым на протяжении жизни нескольких поколений проявляется жестокое отношение; говорится также о реакции юных представителей семьи – тех, кого еще не поразил смертоносный вирус жестокости (*Яша заплакал, Ивась заплакал*), но ни о милосердии, ни о жалости не упоминается.

Лексическое поле концепта «Жестокость» вербализовано в рассматриваемой повести в эпизодах, связанных с деятельностью банд, которыми «кишмя кишела вся тайга вокруг Дударей» [12, с. 5] (*бандиты, банда, убивать, грабить, обобрать, озоровать, нападать, поджоги*, ср.: *банда вечером устроила засаду, убила трех кооператоров, обобрала несколько крестьянских подвод*), в описании смертей, убийств, увечий и ранений, полученных сотрудниками уголовного розыска на войне и в столкновениях с бандитами (*потерявший на гражданской войне два ребра, три пальца; стрелять, наколотить, срезать (=убить), стукнуть (=ранить); лент нарежет и под.*). Насыщенность текста этими компонентами чрезвычайно велика. Так, частота употребления дериватов словообразовательного гнезда глагола «убить» – 75 словоупотреблений; существительного «смерть» – 15; мёртвый – 11; о бандах и бандитах упоминается свыше 160 раз. Указанные лексические маркеры играют важнейшую роль в текстообразовании: в большинстве случаев они служат цели описания эпохи (реально одной из наиболее жестоких в истории страны), однако наиболее существенными для реализации авторского замысла представляются контексты, в которых эти же маркеры служат цели столкновения понятий «жестокость» и «милосердие» (гуманизм): *Ты смотри, куда он ему попал, – расстегнул на мертвом бекешу Венька. – Прямо в самое сердце. Вот свинья худая! Ну кто его просил убивать мальчишку? <... >* [12, с. 12].

Прямые и косвенные указания на наличие концепта «Милосердие» связаны с лексическими маркерами «жалость», «<мелкобуржуазная> мягкотелость», «христианская мораль», «монашек» (ср.: *вроде как монашек повел себя; будто ты правда монашек* [12, с. 156]), «слезы», «спасение» (*это ты меня спас*) – в сценах наказания комсомольца, участвовавшего в крещении младенца. Textoобразующую функцию рассматриваемые концептополя выполняют в ситуациях и сюжетных ходах, так или иначе связанных с Лазарем Баукиным, Узелковым, Иосифом Голубчиком, начальником уголовного розыска. Милосердие как одно из основополагающих христианских нравственных качеств и добродетелей, прояв-



ление любви и правды, противопоставляется лжи – как компоненту концептосферы «Грех», которая, в свою очередь, вербализует гиперконцепт «Тьма» [16, с. 106]. Источник лжи – дьявол (ибо он лжец и отец лжи (Ин. 8:44)). Ср.: *Любовь <...> не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине* (Кор. 13.1); *С самого рождения отступили нечестивые, от утробы матери заблуждаются, говоря ложь. Яд у них – как яд змеи, как глухого аспида* (Пс. 57.5).

Нами было установлено, что в более поздние периоды советской истории в концепте «Тьма» актуализируются смысловые кванты, связанные с ложью; *тьма* и *ложь* выступают как изоконцептуальные понятия, и концептосфера 'тьма' приобретает примерно следующие очертания: *тьма – ложь – показуха – фальсификация – обман – тайна, притворство – молчание* [17, с. 31–33]. Текст повести Нилина служит убедительным свидетельством того, что *ложь* как одно из греховных свойств человеческой природы была востребована с первых дней существования молодого государства рабочих и крестьян и приняла самые жестокие формы. Именно ложь причиняет Малышеву невообразимые страдания (к убийствам, смертям и крови, в том числе его собственной, у него отношение более спокойное и амбивалентное). Речевые характеристики героев, текстовые маркеры и развернутые контексты насыщены лексическими компонентами *обман, ловчить, жульничать, врать* и т.п. Не случайно абсолютное начало текста связано с именем Якуза-Узелкова, главного и явного лжеца, основного виновника трагической развязки, а его появление странным образом вызывает у рассказчика желание поведать об уголовниках-мошенниках, обманщиках (*я подумал тогда, что ему интересно будет узнать про аферистов, про разных фармазонщиков, шулеров и трилистников* [12, с. 3–4]). Диалоги Малышева и Узелкова наиболее отчетливо вербализуют концептополе «Ложь»: *...если бога нет, значит, можно врать и обманывать; не может быть, что есть какие-то тезисы, по которым надо врать и наказывать невинного, чтобы чего-то такое кому-то доказать* [12, с. 123–125], и т.д.). Несомненно, что концептополе «Жестокость», кроме компонентов, прямо указывающих на агрессию, кровопролитие и отсутствие милосердия, дополнено важнейшим компонентом «Ложь». Финальные сцены повести содержат имплицитный смысловый квант «предательство», являющееся, по существу, следствием почти всеобщего стремления солгать: начальником уголовного

розыска обманут Малышев и предан Лазарь Баукин, Узелков с видимым удовольствием предаёт Малышева; невольное предательство совершает Юля. Поскольку система персонажей и сюжет завязаны на Малышеве, именно он становится жертвой обмана и предательства, которые оцениваются как самая страшная жестокость, через многие годы оставившая в душе повествователя неослабевающее чувство «скорби, гнева и сожаления» [12, с. 223].

Одним из наиболее интересных способов текстовой реализации концепта является его экспликация без употребления лексем-номинантов (имен) данного концепта. В таких случаях особенно актуальными и горячими бывают споры о «смысле названия» художественного произведения. Подобная особенность в высшей степени характерна для языка повести Нилина: с номинантом «жестокость» так или иначе связано единственное словоупотребление (в реплике начальника, мечтающего применить к Баукину «самые жестокие меры»). Второе упоминание о жестокости могло быть расценено читателем как шутивная гипербола разговорной речи (*Все-таки, Вениамин, ты извини меня, но ты очень жестокий человек <...> Неужели ты не способен понять, что беседа с Воронцовым мне нужна не для игры, а для работы?* [12, с. 206]), если бы непосредственно за этой репликой Узелков не проявил реальной и окончательной жестокости, предательства, злобной мстительности – всего того, что смертельно ранило Малышева, хотя ему суждено прожить еще несколько часов. Его поведение становится болезненным (*у него было какое-то странное лицо, будто он в самом деле тяжело заболел, усталым и безразличным (мне все равно; механически повторил)* [12, с. 207–208]); осознание того факта, что он невольно также стал обманщиком и предателем, быстро приводит к физической гибели.

Таким образом, концепт «Милосердие», смысловые кванты которого отчетливо ощущаются в начале и особенно в центральной части повествования, неразрывно связан в повести с образами жестокости в разных ее проявлениях. Столкновение и контраст этих понятийных категорий делают главного героя поистине трагической фигурой. Милосердие осмысливается автором и социумом как проявление гуманизма, жалости, христианства, человеколюбия (перечисленные лексемы – компоненты концептосферы «Милосердие»); в этот исторический период в нем отчетливо эксплицированы смысловые кванты резко отрицательной аксиологической оценки. Напротив, оценка проявлений жесто-



кости в целом положительна; осознание трагической непоправимости жестокости, лживости и предательства приходит к нарратору лишь в заключительных сценах повести.

Ментальное образование «жестокость», являющееся фрагментом мегаконцепта «Тьма», входит в один понятийный ряд с другими концептами, образующими образ тьмы, в первую очередь с концептами «Ложь» и «Предательство»; такое представление о жестокости было для советской литературы в высшей степени новым, выводящим читателя на более высокий уровень понимания социально-философских проблем революции [18, с. 345]. Оттепельное осмысление революционных событий и истоков формирования советской концептосферы со всей отчетливостью демонстрирует своеобразие смыслового наполнения рассматриваемого концепта: этот период дал импульс для формирования в его структуре кванта «ложь», который обладал редкой устойчивостью и в дальнейшем стал характерен для текстов позднесоветского и постсоветского периода.

Список литературы

1. Бердяев Н. А. Психология войны и смысл войны // Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века. Судьба России. М. : ЗАО «Сварог и К», 1997. С. 381–385.
2. Антонян Ю. М. Общий очерк о преступном насилии // Человек против человека. Преступное насилие : сб. ст. / под общ. ред. Ю. М. Антоняна, С. Ф. Милюкова. СПб. : ВНИИ МВД РФ, 1994. 164 с.
3. Разиньков М. Е. Причины, формы, психологические последствия проявлений «боевой жестокости» в Гражданской войне // Исторические, философские и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. 2011. № 5 (11) : в 4 ч. Ч. 2. С. 156–160. EDN: OEWJCSX
4. Михайлушкина О. А. Вербализация концептов «Жестокость», «Приспособленчество», «Самопожертвование» в творчестве В. П. Астафьева (на материале рассказа «Пролетный гусь») // Вестник ЦМО МГУ. Литературоведение. Анализ художественного текста. 2015. № 4. С. 105–111.
5. Доценко Е. Г. Детские страхи в новом британском «Театре жестокости»: пьесы для детей и их родителей // Филологический класс. 2012. № 27. С. 55–59.
6. Красухин К. Г. Жесткость – жестокость: история слов // Литература. 2000. № 37. С. 2–3.
7. Стефанский Е. Е. Концепт *ljutostь в повести Куприна «Поединок» и мифологическое сознание древних славян // Вестник Самарского государственного университета. 2005. № 1 (35). С. 70–75. EDN: SHQNL
8. Чернова И., Сергеев В. А. Мотив жестокости в немецкой литературной сказке (на примере цикла сказок В. Гауффа «Караван» 1825 г.) // Русская и сопоставительная филология: Взгляд молодых / отв. ред. Н. А. Андромонова : сб. ст. Казань : КГУ, 2003. С. 213–216.
9. Подобрий А. В. Культурно-религиозная составляющая концептов «Милосердие» и «Жестокость» (на примере «Конармии» И. Бабеля) // Мировая литература в контексте культуры. 2010. № 5. С. 178–181.
10. Орлова Н. М. Прецедентный потенциал Библейской ситуации // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 151, кн. 6. С. 254–263.
11. Орлова Н. М. «В пустыне ведшие Агарь»: библейское имя в славянских языках // Славянские языки, этносы и культуры в современном мире : материалы VII Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 95-летию со дня рождения Л. М. Васильева. Уфа : БГУ, 2021. С. 253–259.
12. Нилин П. Ф. Жестокость : Повесть. М. : Детская литература, 1982. 223 с.
13. Русский ассоциативный словарь : в 2 т. Т. 1. От стимула к реакции / под ред. Ю. Н. Караулова, Г. А. Черкасовой, Н. В. Уфимцевой, Ю. А. Сорокина, Е. Ф. Тарасова. М. : Астрель – АСТ, 2002. 784 с.
14. Львов М. Р. Словарь антонимов русского языка. М. : Русский язык, 1984. 384 с.
15. Савватеев В. Я. Жестокость войны и тепло гуманизма: военная проза конца 1950–60-х гг. // Великая Отечественная война 1941–1945 гг.: Литература и история / отв. ред. Ю. А. Азаров. М. : ИМЛИ РАН, 2020. С. 294–316. EDN: HNBVEJA
16. Орлова Н. М. Роль исторического словаря в анализе поэтического текста // Актуальные тренды в современном образовании : сб. науч. тр. Саратов : Саратовский источник, 2022. С. 105–109. EDN: GMJHDC
17. Орлова Н. М. Концепт «тьма» в литературе non fiction // Вестник педагогического опыта. 2017. № 39. С. 28–34.
18. Сухих О. С. Своеобразие концепции личности и революции в повести П. Нилина «Жестокость» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 5, ч. 1. С. 342–345. EDN: NCBGOD

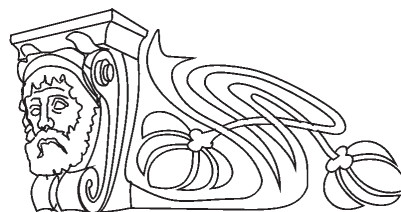
Поступила в редакцию 11.05.2023; одобрена после рецензирования 03.07.2023; принята к публикации 30.06.2023
The article was submitted 11.05.2023; approved after reviewing 03.07.2023; accepted for publication 30.06.2023



Научная статья

УДК 81'37'38

Образ Швейцарии М. П. Шишкина через призму концептуальной метафоры



Э. Ф. Тугусева

Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю. А., Россия, 410054, г. Саратов, ул. Политехническая, д. 77

Тугусева Эльмира Феясовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры «Переводоведение и межкультурная коммуникация», elmiratugusheva@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4181-521X>

Аннотация. В статье исследуется значение концептуальной метафоры в реконструкции образа Швейцарии. На материале литературно-исторического путеводителя «Русская Швейцария» М. П. Шишкина описываются семантико-стилистические свойства метафор, которые являются своеобразно зашифрованными определениями индивидуально-авторских концептуальных смыслов. Цель работы – выявление механизмов концептуализации образа Швейцарии в ее русской проекции. Моделирующая роль метафоры рассматривается на языковом и концептуальном уровнях, отмечается особый метасмысл образа Швейцарии, связанный с самосознанием автора в инокультурном пространстве, его попыткой осмыслить историю XX в. через призму концептуального диалога культур. Анализ авторской метафоры осуществляется методом сплошной выборки с последующим выявлением системного характера применения метафоры в создании образа Швейцарии. Отмечается также связь метафоры и метапоэтических принципов произведения, рассматривается функционирование метафоры в различных дискурсах, связанных с историей и культурой России. Актуальность данного исследования обусловливается интересом филологической науки к феноменам, связанным с процессами мышления, в частности, на примере текстов, синтезирующих художественное и публицистическое начало, видится взаимосвязь авторского мышления и специфики языковой репрезентации концептуальных смыслов истории и культуры. Уделяется внимание индивидуально-авторскому принципу «сцеплений» и «комбинаций» не только в организации текстового пространства (как жанровой особенности), но и в создании ряда концептуальных метафор, необходимых для глубинного понимания исторической реальности, ее ориентиров, правды и заблуждений через призму отдельно взятой личности. Особое значение в контексте всего творчества М. П. Шишкина имеет металитературная составляющая метафорических моделей (пространства, зеркала/преломления, артефактная метафора).

Ключевые слова: концептуальная метафора, метафорическая проекция, семантика, стилистика, метапоэтика

Для цитирования: Тугусева Э. Ф. Образ Швейцарии М. П. Шишкина через призму концептуальной метафоры // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 340–345. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-340-345>, EDN: YVVOPM

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

M. P. Shishkin's image of Switzerland through the lens of the conceptual metaphor

E. F. Tugusheva

Yuri Gagarin State Technical University of Saratov, 77 Politechnicheskaya St., Saratov 410054, Russia

Elmira F. Tugusheva, elmiratugusheva@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4181-521X>

Abstract. The article studies the role that the conceptual metaphor plays in reconstructing the image of Switzerland. On the material of the literary and historic guidebook *The Russian Switzerland* by M. P. Shishkin the semantic and stylistic features of metaphors, which are peculiarly encoded definitions of the author's conceptual meanings, are described. The goal of the paper is to identify the techniques of how the image of Switzerland is conceptualized in its Russian representation. The metaphor's modeling role is considered on the language and concept levels, a special meta-meaning of the image of Switzerland is registered; it is related to the author's self-awareness in the space of the foreign culture, to his attempt to comprehend the history of the 20th century through the lens of the conceptual dialogue of cultures. The author's metaphorical range was analyzed by means of continuous sampling; further, the systemic character in using metaphors in creating the image of Switzerland was revealed. The connection between metaphor and meta-poetic principles of work is noted, the functioning of metaphor in different discourses, related to the history and culture of Russia, is considered. This research is relevant due to the interest of the philological science to the phenomena associated with the thought processes, in particular, on the example of texts that generate artistic and journalistic elements, an interconnection between the author's thought and the specific nature of the linguistic representation of conceptual meaning of history and culture can be observed. The author's principle of "coupling" and "combining" is addressed not only in the organization of the textual space (as a genre feature), but in



creating a number of conceptual metaphors, which are essential for the thorough understanding of historical reality, its reference points, truth and fallacies through the lens of a certain individual. In the context of M. P. Shishkin's oeuvre the meta-literary component of the metaphorical models has a special value (space, mirrors/deflection, artefact metaphor).

Keywords: conceptual metaphor, metaphorical mapping, semantics, stylistics, meta-poetics

For citation: Tugusheva E. F. M. P. Shishkin's image of Switzerland through the lens of the conceptual metaphor. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 340–345 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-340-345>, EDN: YVVOPM

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Словосочетание «русская Швейцария» в обыденном сознании, с одной стороны, употребляется в географическом, туристическом контексте: «русской Швейцарией» называют живописные места России. С другой стороны, «русская Швейцария» – это современная русская диаспора, проживающая в данной стране. В концептуальном плане «русская Швейцария» – особый мир, возникший в XIX в. под влиянием русских социально-философских учений, наполненный смыслами русской классической литературы, представляющий определенную ценность для понимания истории России.

В прозе М. Шишкина словосочетание «русская Швейцария» подвергается концептуализации в связи с определенным опытом реконструкции историко-литературного маршрута, прокладывая который, писатель воссоздает образ Швейцарии, сложившийся в русской культуре с появлением «Писем русского путешественника» Карамзина (1791–1792) [1, с. 8]. Особую роль, на наш взгляд, в данной реконструкции играет метафора. Языковая или концептуальная, метафора способна наиболее точно передать образ, являющийся частью определенной картины мира. Но в отличие от языковой (образной) метафоры, сущность которой определяется изменчивым характером социокультурной действительности, концептуальная метафора способна выразить более устойчивые процессы речемыслительной деятельности. Концептуальные метафоры, реализуясь в частных (авторских) языковых метафорах, порождают целостные ментальные пространства, в которых может происходить осмысление человеческой истории, и в целом формирование мировоззрения. Возможности метафоры передавать и создавать сходство между совершенно разными категориями важны и для практического, и для теоретического мышления [2, с. 15]. В книге «Русская Швейцария: литературно-исторический путеводитель» М. Шишкина «швейцарская география сцепляет русскую историю в самых непривычных комбинациях» [3, с. 13]. «Сцепления» и «комбинации» выступают и как принцип построения текста, и как механизмы авторской метафористики, которая, по сути, синкретична, совмещает художественный

и публицистический дискурс. Выраженная через призму метафоры «художественная мысль не отталкивается от образа, а устремляется к нему» [2, с. 16]. В то же время «метафора не только формирует представление об объекте, она также предопределяет способ и стиль мышления о нем» [2, с. 14]. На примере историко-литературного путеводителя «Русская Швейцария» М. Шишкина выявляется сложное взаимодействие языковой и художественной метафоры.

В теории художественная метафора – результат определенных эстетических изысканий, языковая – дана в языковом сознании в готовом виде. Языковая метафора легко заменима, не зависит от контекста в отличие от художественной метафоры, которая, по сути, является экспериментальной [4, с. 79]. В семантическом плане языковая и художественная метафоры противопоставлены по принципу соответственно системности / внесистемности, воспроизводимости / невозможности, анонимности / авторства [5, с. 34–41]. Концептуальные метафоры имеют дело с целостными смысловыми пространствами, но сам процесс концептуальной метафоризации происходит на уровне частных проявлений языковых и индивидуально-авторских метафор.

В художественно-публицистическом дискурсе, к которому относится «Русская Швейцария», концептуальная метафоризация осуществляется на идеологическом уровне произведения: «...в противовес клишированным иносказаниям, креативная авторская метафорика побуждает адресата осмысливать аналогию, оценивать меру сходства» [4, с. 79]. Исследуемая книга М. Шишкина не является текстом художественным, однако мы видим, что в ней концептуализация связана с моделированием окказиональной метафорической системы как объективной неизбежности: «...когда я оказался в пустоте, в швейцарской русской культурной пустыне, мне пришлось писать собственную российскую историю» [6, с. 141]. Авторская метафорическая система, как нам представляется, формирует собственно хронотоп произведения. М. Шишкин проводит своеобразный познавательный эксперимент того, насколько реальность может



быть зафиксирована в тексте [7, с. 171]. Однако эксперимент, проведенный автором для понимания реальности, требует создания некоей модели, и в этом несомненна моделирующая роль метафоры: автор лишь направляет к пониманию образа русской Швейцарии, сам образ концептуализируется в сознании читателя, в то же время для самого писателя данный образ содержит индивидуальные метасмыслы всего творчества.

Путь к пониманию авторского метасмысла образа Швейцарии как страны неправдоподобной, «игрушечной», картинной, скроенной по ментальным конвенциям русской литературы [3, с. 13], открывается чередой вопросов, создающих систему возможных, в чем-то противоречащих друг другу концептуальных признаков образа Швейцарии. Например, Швейцария настоящая, наигранная – игрушечная, но тут же она «ожившая» и все же «витрина магазина», ограниченная собой же. В то же время Швейцария как «набор почтовых открыток вместо пейзажа» в связи с предыдущей метафорой «ожившей витрины игрушечного магазина» дается как та же настоящая, но теперь уже подмененная, возможно, и как слишком красивая (ср. *как на картинке*), чтобы быть настоящей. Идея наигранности жизни встречается и в главе, посвященной Женеве и трагическим событиям в жизни Ф. М. Достоевского – смерти новорожденной дочери, «русская столица Швейцарии» определена как «город, ставший декорацией этой драмы» [3, с. 51], что перекликается с метафорой «ожившей витрины игрушечного магазина» (ср. декорация и витрина как то, что является показным). Однако Женева как «декорация» не служит для прикрытия семейной драмы Ф. М. Достоевского. Из контекста следует, что женевская «декорация» безучастна, чужеродна личной истории писателя. Социальное устройство Швейцарии, с одной стороны, также кажется неправдоподобным: «Послушание законам, собой же и придуманным?», а с другой стороны, оно является непоколебимым: «Святая уверенность деда, что его лужайка достанется внуку?». Более того, эпитет «святая» акцентирует вопрос о том, как осуществляется связь между поколениями швейцарцев, насколько важен духовный аспект, если на первый план выступает прежде всего «лужайка», та самая «частная собственность», не дающая покоя русским путешественникам. И далее следует метафора незыблемости, прочности, долговечности швейцарского мироустройства, которому можно материально довериться: «Государство, скроенное по фасону гоголевской шинельки». Данная металитературная артефактная метафора отсы-

лает непосредственно к покрою шинели в тексте Н. В. Гоголя [8, с. 511]. Кроме того, стилистической коннотацией слова «шинелька», с одной стороны, акцентируется относительно небольшой размер страны, с другой стороны, задается иронический тон. Фасон гоголевской шинельки объясняет следующий вопрос – «Накопленный труд поколений, перед которым бессильны все революции и идеи?»: все революционные идеи слишком подвержены износу в отличие от «добротной и плотной» Швейцарии. Эти же вопросы встретим в другом, собственно художественном произведении М. Шишкина – в романе «Взятие Измаила» [9, с. 52–53]. По признанию писателя, над обеими книгами он работал одновременно. Эти включения можно определить как метапоэтические данные – имплицитный диалог автора с собственными текстами.

В целом метафоры, содержащиеся во всем данном высказывании, состоящем из разноплановых, но связанных по смыслу вопросов, являются своего рода зашифрованными определениями индивидуально-авторских концептуальных смыслов. Рефлектирующему мышлению автора необходимо концептуальное выражение, «переход на метапозицию» [10, с. 67]. То, что Швейцария представлена антиподом России, по умолчанию есть авторская попытка определить Россию, передать некое свое авторское концептуальное знание о ней, смоделировать свой «опыт» России: «... концепт как модель позволяет показать, какие элементы смысла потенциально присутствуют в авторском сознании» [10, с. 68]. На концептуальном уровне метафоры «в рамках языковой системы ... непосредственно связаны с конкретными лексическими единицами, выступающими в роли имени, “этикетки”, “основного репрезентанта” концепта» [11, с. 43]. Швейцария названа у М. Шишкина самыми разными именами. Автор высвечивает их в разных дискурсах, связанных с историей и культурой России, создавая таким образом русскую метафорическую проекцию Швейцарии.

Замысел «Русской Швейцарии» возник у писателя как попытка понять смысл своей собственной жизненной истории, связанной с переездом в другую страну [12, с. 289]. В эссе «Урок швейцарского», открывающем семисотстраничную книгу, автор обозначает подозрительно («что-то не так») чуждое географическое и ментальное пространство Швейцарии: «Рай и скука. Между двумя этими полюсами раскинулся мир, в котором что-то не так» [3, с. 13]. Языковая метафора «рай» («красивое место, доставляющее удовольствие, наслаждение»; «очень



хорошие условия жизни», «блаженство, радость, испытываемые от чего-л.» [13]) расширяется приемом авторской иронии: раю противопоставляется не ад, а скука. Однако представляют интерес сами принципы, по которым метафоризируется пространство Швейцарии. Так, русская проекция Швейцарии реализуется в метафоре райского пространства, обрекающего мыслящих русских путешественников либо на иллюзии («обозначить это пятнышко на карте земным парадизом»), либо на скуку («Альпийский эдем в больших дозах вызывает у русских путешественников рвотный рефлекс»), или представляющего пространство для вызревания террористических идей («Швейцария действительно становится раем, но для подготовки русского террора»). В частном проявлении швейцарского пространства метафоры выражают природный и историко-культурный ландшафт («Гельветический пейзаж протыкают то и дело “проклятые русские вопросы”» [3, с. 16–18]; «Многоязычная Швейцария считается провинцией великих европейских культур и столицей педагогики»; «Эта страна с ноготок – колыбель русской смуты, потрясшей XX век»; «Швейцария становится Меккой нового учения о светлом будущем» [3, с. 24–25]). Метафора функционирует в историко-культурном контексте произведения М. Шишкина не только для реконструкции пространственных представлений – она в то же время является авторским способом обобщения исторического знания.

Контекст произведения предопределяет его смысловые коллизии, изменчивость образа, его оценочность, и метафора при этом служит выражением ситуации оценки, того авторского опыта, который не может быть дан в готовых формулировках. В лингвистическом плане «испытание контекстом открывает возможность сравнить стандартные (словарные) метафоры с креативной метафорикой писателя и определить, насколько продуктивен или «заигран» образ, используемый в роли донора для метафорических проекций» [4, с. 87]. Однако мы видим, что М. Шишкин использует «заигранность» как прием и, более того, намеренно сближает разнотекстовые метафоры. Так, некоторые цитаты, приводимые в тексте «Русской Швейцарии», содержат ландшафтные метафоры, близкие к метафорам основного текста. Например, в цитате из воспоминаний Л. Троцкого: «Но все же обширный гельветический пансион, озабоченный, главным образом, избытком сыра и недостатком картофеля, напоминал спокойный оазис, охваченный огненным кольцом войны» [3, с. 27]. Цитирование чужих текстов у М. Шишкина является, по сути,

иллюстрированием смыслов, раскрываемых по ходу повествования: метатекстовые связи – важнейший принцип реконструкции образа русской Швейцарии в публицистике писателя. Выбор чужого текста обуславливается во многом наличием в нем фраз, представляющих своеобразную метафорическую проекцию Швейцарии, которая перекликается с общей концепцией литературно-исторического путеводителя [12, с. 288].

В роли метафорической проекции выступают собственно сами швейцарские города, вынесенные в названия глав книги. Действительно, в «Русской Швейцарии» «город представляется полимасштабной метафорой сознания, он может выражать структуру сознания от единичной человеческой личности до человечества в целом» [14, с. 97]. Пространство швейцарских городов задано историями знаменитых русских писателей и философов, революционных деятелей. Например, Цюрих в русской Швейцарии назван «городом ниспровергателей и влюбленных» [3, с. 253]. Реальные маршруты, описанные в книге, выстраиваются сообразно литературным предпочтениям самого автора.

«Внимание к метафизике пространства, диалог его образов, сама идея спроецировать в пространство культурно-исторические коллизии» [12, с. 292] – все это позволяет нам эксплицитно концептуальные метафоры, связанные с процессами идеологической трансформации в сознании русских путешественников. Собственно, таким же путешественником, оторвавшимся от России, является и сам М. Шишкин: «У меня получилась История России, но через русских, которые были в Швейцарии» [6, с. 141]. Преломление одного через другое как попытка в какой-то степени реконструировать историческую правду, на наш взгляд, сближает М. Шишкина с А. Солженицыным – героем интереснейших страниц «Русской Швейцарии». М. Шишкин, создавая некий коллаж из цитат, опираясь на документальные источники, стремится осознать метальные причины идеологических подмен в истории России. Например, поскольку в XX в. «ценности частной жизни, символом которых Карамзин в русском сознании сделал Швейцарию, поставлены в России под сомнение», постольку и «жизнь сама по себе, в ее “швейцарском” виде, преломилась в русском зрачке в тошнотворное бюргерство, в лишенное одухотворяющего смысла презренное мещанское существование» [3, с. 20].

Метафоры зеркала/преломления, отражения историко-культурных процессов являются ключевыми для образа русской Швейцарии, на-



пример: «русские тени» как отражение русских идей мироустройства; швейцарские реалии в «русском зрачке»; русские тексты, написанные в Швейцарии, как то, что проявится на русской литературной почве [3, с. 16–26].

Семантика зеркала/преломления отсылает к идее перевернутости, обратности, противопоставленности одного мира другому: «Карамзинскому раю противостоит отныне русская Утопия», – констатирует автор, иронично говоря об обусловленности революционных идей стереотипным мышлением народа: «Трудом праведным не наживешь палат каменных» [3, с. 21]. Далее, цитируя мемуары народовольца Льва Тихомирова, отрекшегося от террора, М. Шишкин не упускает возможности «сцепить» народную мудрость с примером «обратного духового переворота». Такие примеры, по мнению автора, интереснее: Швейцария в них противопоставлена России по тому, каково отношение швейцарцев и русских к культурно-историческому прошлому, к прошлому как результату труда многих поколений. Прошлое швейцарцев, по Л. Тихомирову, – органичное соединение природы и культуры: «...каменное прошлое, всюду вросшее, в котором все живут, как моллюски в коралловом рифе» [3, с. 23]. «Каменному прошлому» противопоставлена «деревянная дрянь» России. Швейцария предстает крепким организмом: «Против излучаемой Утопией идеологии, замахнувшей на собственность, гельветы проявляют отменный иммунитет» [3, с. 27]. Однако и здесь прослеживается авторская ирония: «иммунитет» Швейцарии способен вписать русскую политическую эмиграцию в свои «фискальные интересы»: «Симбиоз полярных мироощущений. На русской революции делаются швейцарские деньги» [3, с. 25].

Какие бы быстрые имена не носила «русская Швейцария» в XIX – начале XX в., ее историко-культурный ландшафт при сталинском режиме задает одну абстрактную формулу исторического знания: «Для нескольких закупоренных поколений Швейцария становится лишь отвлеченным понятием из учебника истории – там Вождь готовил Великий Переворот» [3, с. 31]. Однако основой геопозитики «Русской Швейцарии» являются, на наш взгляд, именно концептуальные метафоры, а не абстракции, и это прежде всего метафоры зеркала/преломления, метафоры райского пространства, чуждого русской ментальности. Этим М. Шишкин объясняет непереводаемость данного текста на другие языки [6, с. 141]. Можно предположить, что образ Швейцарии, переданный писателем, отражает во многом

экстраполирующее сознание условного русского читателя, способного представлять явление в целом по отдельным, часто неполным данным, сводить единичные исторические факты к пониманию всей истории.

Сложность и многоаспектность метафорических переносов обуславливает возможность их разноплановой классификации. Для настоящего исследования наиболее значимыми являются функциональная, когнитивная и дискурсивная типологии метафор. Характеристика взаимоотношений концептуальных и словесных метафор – актуальная проблема метафорологии. Рассматривать данное явление возможно лишь при непосредственном анализе языкового материала, при конкретизации типа дискурса. Так, для художественно-публицистического дискурса вопрос о соотношении концептуальных и словесных метафор является ключевым для понимания индивидуальной авторской стратегии смысло- и текстопорождения.

Художественно-публицистический дискурс – явление синкретичное. Главной трудностью при исследовании лингвистических феноменов, проявляющихся как в художественных, так и публицистических текстах, является размытость границ между художественным и нехудожественным началом, неразработанность категорий для анализа современного литературного процесса. Одна из самых серьезных трудностей – выявить критерии художественности текста. Здесь лингвистика напрямую взаимодействует с литературоведением, поскольку критерии художественного текста выводятся непосредственно из самого языка писателя. Значимость метафоры в языке писателя определяется контекстом. Если метафора является стандартной, она не побуждает читателя к соразмышлению, «не затрагивает рефлексивных слоев нашего мышления» [4, с. 79]. Такая метафоризация понимается как один из приемов создания художественной условности, предназначенный для косвенного и образного выражения смысла, поэтому можно говорить прежде всего о технологии метафоры. Однако собственно метафора порождает двойственное представление о разных классах объектов, и в этом смысле важна уже не техника, а идеология метафоры. В любом типе дискурса метафора обогащает понимание человека и его языка. Но именно в смешанных типах, в частности в художественно-публицистическом дискурсе, метафора может стать доминирующим способом репрезентации феноменов словесного творчества и, возможно, чуть ли не единственным честным



способом реконструкции опыта, который автору не дается в виде готовых моделей восприятия и познания, а выводится из лингвистических, когнитивных, культурно-исторических явлений его жизни. Отсюда возникает проблема соотношения концептуальных, индивидуально-авторских и языковых метафор в данном синкретичном (или интегрирующем) типе дискурса.

Сложный характер взаимодействия языковых, индивидуально-авторских и концептуальных метафор может быть прояснен непосредственно при обращении к текстам художественно-публицистического дискурса, в особенности к языковому материалу писателя, в идиостиле которого доминирует метафора. Диффузная природа метафоры может объяснить не только технологию авторского стиля, но и его идеологию. Именно на уровне метафоры наиболее отчетливо проявляется авторский почерк. Такой языковой материал – основа для реконструкции авторской (частной) метапоэтики.

Металитературность как особенность идиостиля М. Шишкина, требующая отдельного исследования, также проявляется в виде концептуальных метафор, связанных с представлениями ключевых образов русской литературы, побуждающих к метарефлексии. В творчестве писателя большую роль играют так называемые литературные артефакты – вещи писателей и литературных персонажей. «Литературные артефакты» выступают в творчестве М. Шишкина в качестве концептуальных метафор и в целом являются особенностью писательского идиостиля. Более того, собственно коллекция таких «литературных артефактов» является метафорой культурной памяти и вообще памяти как глубинной творческой способности. Метафорический перенос непосредственно актуализирует память, «изначально антропоцентричен и, как следствие, диалогичен, поскольку формируется на базе субъективных связей между именуемыми явлениями: человек устанавливает связь (подобие, аналогию) между явлениями, тогда как в объективном мире эти явления (по данному признаку) такой связи не обнаруживают» [11, с. 20]. Литературные метафоры необходимы писателю для выражения концептуального диалога о литературе и истории России. Так, с одной стороны, пальто и обручальное кольцо, проигранные в швейцарской рулетке, прямо свидетельствует о трагическом безденежье, с другой стороны, М. Шишкин вводит эти «литературные арте-

факты» в контекст творческой психологии, и они предстают метафорой страдания, концептуальной для романов Ф. Достоевского. Однако подобные примеры любопытны для рассмотрения в контексте всего литературного творчества М. Шишкина.

Список литературы

1. Меднис Н. Е. Границы интерпретационного поля и художественный код (к проблеме формирования швейцарского интерпретационного кода в русской литературе) // Текст и интерпретация / под ред. Т. И. Печерской. Новосибирск : НГПУ, 2006. С. 8–13.
2. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры : сб. / пер. под ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной ; вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой. М. : Прогресс, 1990. С. 5–32. EDN: YJZAPV
3. Шишкин М. П. Русская Швейцария: литературно-исторический путеводитель. М. : Вагриус, 2006. 654 с.
4. Ляпон М. В. Язык писателя: лингвистический эксперимент под контролем творческой интуиции. 2-е изд. М. : Издательский Дом ЯСК, 2020. 328 с.
5. Скляревская Г. Н. Метафора в системе языка. Изд. 2-е. СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2004. 166 с.
6. Роткирх К. Одиннадцать бесед о современной русской прозе. М. : Новое литературное обозрение, 2009. 160 с.
7. Мыслина Ю. Н. Джойсовский тип хронотопа в литературно-историческом путеводителе М. Шишкина «Русская Швейцария» // Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 4. С. 168–173. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-4-168-173>
8. Гоголь Н. В. Повести. М. ; Л. : Художественная литература, 1951. 543 с.
9. Шишкин М. П. Взятие Измаила : роман. М. : АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2020. 538 с.
10. Тарасова И. А. Когнитивная поэтика: предмет, терминология, методы. Саратов : Научная книга, 2016. 222 с.
11. Балашова Л. В. Русская метафора: прошлое, настоящее, будущее. М. : Языки славянской культуры, 2014. 496 с. (Studia Philologica).
12. Абашев В. Русская Швейцария Михаила Шишкина в контексте путеводительного жанра // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин / под ред. А. Скотницкой, Я. Свежего. Краков : SCRIPTUM, 2017. 509 с.
13. Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М. : Русский язык ; Полиграфресурсы, 1999.
14. Лавренова О. А. Культурный ландшафт как метафора // Философские науки. 2010. № 6. С. 93–101. EDN: NDYHF

Поступила в редакцию 25.02.2023; одобрена после рецензирования 17.05.2023; принята к публикации 30.06.2023
The article was submitted 25.02.2023; approved after reviewing 17.05.2023; accepted for publication 30.06.2023



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 346–351

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 346–351

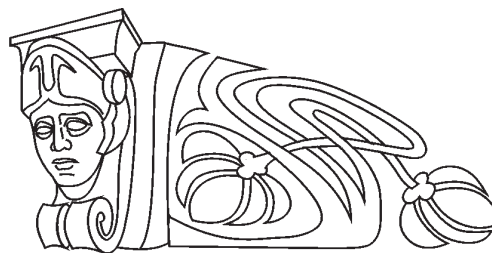
<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-346-351>, EDN: XYOSWE

Научная статья

УДК 811.133.1'276.3:811.111

Англоязычные заимствования как источник формирования французского молодежного аргю



Н. А. Кудрявцева

Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева, Россия, 302026, г. Орел, ул. Комсомольская, д. 95

Кудрявцева Наталья Анатольевна, аспирант кафедры романской филологии, natalia_kudryavtseva@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2957-9779>

Аннотация. В статье рассматривается значение англоязычных заимствований в формировании французского молодежного аргю, играющего ключевую роль в неформатной системе. Участники обозначенной социальной группы создают особую субкультуру, пытаясь отделиться от представителей других слоев общества, в том числе посредством специфического социолекта. Молодое поколение французов, употребляя англоязычные слова, ассимилирует их для создания субъективного кода коммуникации с помощью словообразовательных способов, действующих на различных языковых уровнях. Целью исследования является определение основных специфических и неспецифических механизмов образования новых арготических единиц на базе лексем английского происхождения, полученных методом сплошной выборки на основе лингвостилистического (отбор вокабуляра, инкорпорированного в художественные произведения современных французских писателей и скрипты песен рэп-исполнителей) и лексикологического (анализ научных статей и арготографических источников) направлений. В работе рассматривается структура современного французского молодежного аргю. Дается характеристика арготических функциональных особенностей, детерминирующих разнообразие путей словотворчества, которые обуславливают языковую обособленность. Результатом проведенного анализа также стала классификация конвергентных моделей неологизации, затрагивающих фонологический, морфологический и семантический лингвистические уровни. Актуальность изучения современного молодежного субъязыка объясняется его интенсивной структурной трансформацией, активным пополнением и в связи с этим стремлением провести анализ значительно расширенной за счет популяризации интернет-сети и многообразия мессенджеров среды общения данной референтной группы, понять ее словарный репертуар и культуру. По этой причине следует отметить необходимость дальнейшего комплексного исследования процессов, происходящих с полученными неконвенциональными англоязычными лексическими единицами в речи современной французской молодежи.

Ключевые слова: французское молодежное аргю, англоязычные заимствования, специфические механизмы словообразования, неспецифические механизмы словообразования, конвергентные модели словотворчества

Для цитирования: Кудрявцева Н. А. Англоязычные заимствования как источник формирования французского молодежного аргю // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 346–351. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-346-351>, EDN: XYOSWE

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

English-language borrowings as a source of formation of the French youth argot

N. A. Kudryavtseva

Orel State University named after I. S. Turgenev, 95 Komsomolskaya St., Orel 302026, Russia

Natalia A. Kudryavtseva, natalia_kudryavtseva@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2957-9779>

Abstract. The article considers the significance of English-language borrowings in the development of the French youth argot which plays a crucial role in the non-format system. Members of the specified social group create a particular subculture trying to separate themselves from the representatives of other society strata by means of a specific sociolect, among other things. Using English words, the younger generation of the French assimilates them to create a subjective communication code with the help of word-formation techniques that operate on various language levels. The purpose of the research is to determine the main specific and non-specific mechanisms for the formation of new argotic units based on lexemes of English origin obtained by the continuous sampling method on the basis of linguo-stylistic (selection of vocabulary incorporated into the works by modern French writers and rap song scripts) and lexicological (analysis of scientific articles and argotographic sources) areas. The paper deals with the structure of modern French youth argot. The work gives the characteristics of the argotic functional features determining the variety of ways of word creation that cause linguistic isolation. The conducted analysis resulted in a classification of convergent models of neologization concerning the phonological, morphological and semantic linguistic levels. The relevance of the study of the



modern youth sublanguage is explained by its intensive structural transformation, active replenishment and, in this connection, by the desire to analyze the communication environment of this reference group that has significantly expanded due to the Internet popularization and the variety of messengers, to understand its vocabulary repertoire and culture. For that reason we should note the necessity for further complex research of the processes occurring with the obtained non-conventional English-language lexical units in the speech of modern French youth.

Keywords: French youth argot, English-language borrowings, specific techniques of word formation, non-specific techniques of word formation, convergent models of word creation

For citation: Kudryavtseva N. A. English-language borrowings as a source of formation of the French youth argot. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 346–351 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-346-351>, EDN: XYOSWE

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Язык современной французской молодежи – лингвистическое явление, характеризующее представителей определенной социальной группы, которая отличается особым мировоззрением. Молодежный язык включает в себя слова, без труда расшифровываемые членами других референтных групп, а также лексемы, интерпретация которых сложна для неосведомленных. Основная причина появления особого молодежного социолекта – попытка обозначить границу между людьми разного возраста. В результате родители не понимают речь своих детей, что побуждает авторов к публикациям работ, объясняющих значение слов, составляющих вокабуляр молодежи. Так, в одной из статей [1] дается интерпретация некоторых выражений, представляющих проблемы декодирования: *bestah* – *best friend* – ‘лучший друг’, *swag* – ‘стиль одежды; модный; выражение удовольствия’, *thug* – ‘хулиган’ и т.д. Подобные лексические единицы являются основой французского молодежного арго, которое делится на школьное и студенческое. Школьное арго представлено арго коллегий и лицеев, студенческое – языком студентов высших учебных заведений. Важно обратить внимание на тот факт, что «нет резкой границы между молодежным и общим арго, как нет четко очерченной границы между арго и другими ненормативными пластами французского вокабуляра» [2, с. 14].

Главная функция молодежного арго – функция кодификации [3, р. 32], выражающаяся в сокрытии смысла высказывания.

Молодежный субязык выполняет также следующие функции: «фатическую, парольную, солидаризирующую, депрециативную, эмотивную» [4, с. 246]. Фатическая функция заключается в налаживании контакта, парольная – связана с признанием субъекта в коллективе, солидаризирующая функция усиливает чувство принадлежности к какой-либо социальной группе, в то время как депрециативная – проявляется в желании высмеять членов другого коллектива. Эмотивная функция характеризуется желанием показать свое отношение к различным ситуациям.

Помимо перечисленных вариантов, классификация Д. Франсуа-Жежер включает криптолюдическую, экспрессивную, поэтическую функции [5, р. 878]. Криптолюдическая функция раскрывается в использовании игры слов для сокрытия смысла. Экспрессивная (эмоционально-выразительная) функция выражается в передаче эмоционального состояния участников коммуникации, их субъективного отношения к происходящему. Предназначение поэтической функции – выражать творческий потенциал сообщения.

Отличительная особенность арго – лексическая активность, поддерживаемая неологизмами, которые со временем проходят процесс социализации и лексикализации и перестают восприниматься как новые слова.

Что касается способов неологизации, то существует четыре вида образования неологизмов: 1) внутренние ресурсы словообразования (словопроизводство, словосложение); 2) пересмысление слов; 3) заимствование; 4) образование словосочетаний [6, с. 150].

Рассматривая варианты пополнения арготического вокабуляра, Э. М. Береговская подразделяет все механизмы образования арго на специфические и неспецифические [7, с. 16] (табл. 1).

«При систематизации и описании всех зарегистрированных словообразовательных моделей необходимо учитывать затрагиваемые ими уровни языковой системы» [8, с. 19]. Так, на фонологическом уровне действуют такие приемы, как кодирование, редупликация, фонетические деформации, рифмованные присказки. Морфологический уровень представлен усечением, деривацией, сложением корней, телескопией, паразитарной, или фантазийной, суффиксацией. Метафорика, синонимическая субституция, каламбур, клишированная фигура умолчания, энантиосемия – словообразовательные приемы семантического уровня. Синтаксический уровень характеризуется образованием неологизмов путем иронической расшифровки аббревиатур, голофразиса, конверсии, изменения синтаксической конструкции.



Таблица 1

Механизмы формирования французского аргота

Специфические механизмы			Неспецифические механизмы	
Основной конституирующий принцип			Дифференциальные признаки	
Кодирование			+	-
Largonji → loucherbem	Javanais	Verlan → yaourt	<ul style="list-style-type: none"> • Метафорика • Паразитарная суффиксация 	<ul style="list-style-type: none"> • Усечение • Редупликация • Сложение корней • Универбизация • Заимствования
			<ul style="list-style-type: none"> • Каламбур • Синонимическая субституция • Телескопия • Фигура умолчания • Ироническая аббревиация • Составные местоименные серии 	

Как видно из данных табл. 1, заимствования – один из неспецифических механизмов, не обладающий дифференциальными признаками. По сравнению с другими заимствованными лексемами именно англицизмы представляют собой наиболее продуктивный источник появления новых слов. В современном мире развития науки и техники английский язык занимает лидирующее положение и приобретает статус *lingua franca* – «более или менее регулярного средства общения, не вытесняющего из обихода каких-либо других языков, а сосуществующего с ними на одной территории и подвергающегося их воздействию» [9, с. 189]. Как универсальное средство общения он проникает во все сферы нашей жизни и становится наиболее престижным источником появления неологизмов в других языках. Данная тенденция наиболее выражена в молодежной среде. Такая популярность англицизмов объясняется их краткостью и емкостью по сравнению с французскими эквивалентами. В XXI в. привычным способом общения становятся социальные сети. В этом случае проще написать более короткое английское слово, чем громоздкий французский вариант (например, *now* вместо *maintenant*).

Таким образом, англицизмы, распространяясь в речи французской молодежи, обеспечивают наличие нескольких типов лексических единиц. Молодые люди используют слова, которые понятны всем поколениям и, соответственно, общепотребимы. К таким словам относятся *brushing* ‘укладка волос’, *shampooing* ‘мытьё головы’, ‘шампунь’, *black* ‘чернокожий’ и др. Вместе с тем в молодежном словаре зафиксированы иноязычные лексемы, которые в одном значении не вызывают трудностей в понимании для большинства носителей французского языка (*cash* в значении ‘наличные деньги’), а в другой интерпретации эти же слова становятся понятны только посвященным, т.е. приобретают

статус арготической лексемы (*cash* ‘быстро’). Исходя из этого, сделаем вывод о том, что на базе английских заимствований развивается полисемия, происходит семантическое преобразование: английское слово *zap* ‘переключать телевизионные программы с помощью пульта’, ассимилировавшись во французском языке посредством присоединения окончания *-er* (*zapper*), приобретает во французском молодежном арготе значение ‘переводить разговор на другую тему’. В то же самое время англицизмы выступают в качестве основы других способов формирования арготического фонда. Рассмотрим специфические механизмы неологизации.

Один из наиболее популярных вариантов пополнения словаря современной французской молодежи, относящийся к специфическим способам словообразования, представлен в виде кодирования, которое подразделяется на *largonji*, *javanais* и *verlan*. Так, в *javanais* в каждое слово вставляется слог *-va-*, *-av-* или *-ag-*. При быстром произнесении непосвященному человеку невозможно понять смысл фразы или слова. Суть *largonji* заключается в том, что начальный согласный звук или группа согласных перемещается в конец слова, а их место в инициальной позиции занимает *l* (*ligodu*, *ligoduji* < *gigo* ‘ладно, хорошо; начнем!’). Значительный интерес представляет верлан – механизм, основанный на «приеме метатезы, т.е. перестановке звуков и слогов» [6, с. 217] (*oinj* < *joint* ‘сигарета с наркотиком’; *teush(i)* < *shit* ‘гашиш’).

Определенное влияние на развитие и распространённость верлана в молодежной среде оказывает рэп-культура [10, р. 119]. По этой причине тексты песен рэп-исполнителей являются одним из продуктивных источников верланизированных лексем.

А. Соколия объясняет популярность данного механизма структурными особенностями



верлана – односложные слова легко трансформируются в двусложные, а затем подвергаются реверланизации [11, р. 64].

Своеобразный способ словообразования представляет аббревиация, основные причины использования которой проявляются в желании избежать употребления нецензурных слов и попытке сделать свое высказывание более экспрессивным. Аббревиатуры английских выражений особенно типичны для интернет-общения: *A.S.A.P.* < *As Soon As Possible* ‘как только будет возможно’, *WTF* < *What The Fuck* ‘грубое выражение злости или удивления’, *YOLO* < *You Only Live Once* ‘живи настоящим’, ‘лови момент’.

Аббревиатуры подразделяются на акронимы – «инициальные сокращения, в составе которых содержится гласная фонема» [12, с. 68], и алфавитизмы, или алфавитизмы, в которых «предполагается алфавитное произношение букв полученной аббревиатуры» [13, с. 151].

Из специфических механизмов также следует упомянуть телескопию. «Телескопированные слова как результат раритетного словообразовательного процесса обычно представляют собой амальгаму инициальной части одного слова и конечной части другого» [2, с. 36]. В качестве примера приведем следующий вариант: *lovetel* < *love hotel* ‘гостиница для влюбленных’.

Что касается неспецифических механизмов, то один из наиболее применимых способов словопроизводства – это усечение, подразделяющееся на афезу и апокопу.

Афеза «предполагает опущение инициальной части слова» [13, с. 150]: *dwich* < *sandwich* ‘бутерброд’. О. А. Овчинникова обращает внимание на то, что данная «деривационная схема чаще используется в криптолалических целях» [13, с. 151] из-за необходимости обладания фоновыми знаниями для расшифровки слов, образованных посредством данного приема.

Следующий вид усечения характеризуется сокращением последних слогов: *biz* < *business* ‘противозаконные сделки’. Выделяют вокалические (*exta* < *ecstasy* ‘экстази’ (наркотик)) и консонантные (*lead* < *leadership* ‘лидерство’) виды апокопы [14, р. 25].

Помимо усечения, аргю современной французской молодежи строится на метафорическом переосмыслении различных понятий, когда происходит их сравнение с другими предметами или явлениями на основе аналогии, общего признака: *bombax* ‘красотка’.

Другие способы арготического словообразования, в основе которых лежат английские заимствования, – сложение корней и универбизация. Механизм сложения корней характеризуется появлением неологизма в результате слияния

двух слов в одно: *show-off* ‘фальшивость’. Универбизация заключается в создании нового слова на основе словосочетания: *mobo* < *mother board* ‘материнская плата’.

Употребление англицизмов в сочетании с французскими суффиксами – формула механизма паразитарной суффиксации. Чаще всего встречаются уничижительные, т.е. пейоративные (*-aille*, *-ard*, *-asse*, *-esse*, *-ouille*) и уменьшительно-ласкательные, или гипокористические (*-et*, *-ette*, *-on*, *-ot*) суффиксы: *blackesse* ‘чернокожая женщина’, *fixette* ‘доза наркотика для внутривенного введения’.

Анализируя словарь французской молодежи, Н. Н. Копытина делает вывод о том, что «в молодежном социолекте экспрессивность достигается чаще всего при помощи аффиксов» [15, с. 128], а одним из наиболее продуктивных суффиксов исследователь считает такой вариант, как *-os*, например, в слове *coolos* ‘крутой’.

Различают лексемы, образованные с помощью «совершенно новых для аргю суффиксов» [2, с. 73]: *bombax* ‘красотка’, *shooteuse* ‘шприц для впрыскивания наркотиков’.

Основой образования новых арготических единиц молодежного социолекта служит конвергентное словотворчество. Разнообразные варианты сочетания механизмов неологизации представлены в работе Т. И. Ретинской и О. А. Кузьминой [16, с. 1033].

В результате нашего исследования удалось классифицировать следующие конвергентные словообразовательные модели на основе англоязычных заимствований:

- 1) апокопирование + верланизация:
 - *skinhead* > *skin* > *skineu* > *neusk(i)* ‘бритоголовый (член уличной банды хулиганов)’;
- 2) верланизация + апокопа:
 - *bitch* > *tcheubi*, *tchébi* > *tchéb* ‘проститутка’;
 - *black* > *blackeu* > *keubla* > *keub* ‘чернокожий’;
 - *looker* > *keulou* > *keul* ‘смотреть’;
 - *whisky* > *skywhi* > *sky* ‘виски’;
- 3) верланизация + апокопирование + редупликация:
 - *speed* > *deuspi* > *deu* > *deudeu* ‘быстро’;
- 4) метафоризация + верланизация:
 - *chewing-gum* ‘жевательная резинка’ > *gumschiwi* ‘презерватив’.
- 5) верланизация + суффиксация:
 - *punk* > *keupon* ‘панк’;
- 6) реверланизация:
 - *bitch* > *tcheubi*, *tchébi* > *iatchbi* ‘проститутка’;
 - *smoker* > *kesmo* > *skemo* ‘курить’.

Классификация англицизмов, составляющих арготический вокабуляр современной французской молодежи, дана в табл. 2. Лексические единицы, представленные в качестве



Таблица 2

Классификация англоязычных заимствований по механизму словообразования

Уровни	Словообразовательные приемы		Примеры
Фонологический	Специфические	Кодирование	<p><i>Largonji</i></p> <p><i>ligodu, ligoduji</i> < <i>gigo</i> 'ладно', 'хорошо', 'начнем!'</p> <p><i>arp</i> < <i>rap</i> 'рэп'; <i>dar</i> < <i>hard</i> 'сложный'; <i>deuspi</i> < <i>speed</i> 'напряженный'; <i>gumschiwi</i> 'презерватив'; <i>chewing-gum</i> 'жевательная резинка'; <i>iatchbi</i> < <i>bitch</i> 'проститутка'; <i>kesmo</i> < <i>smoker</i> 'курить'; <i>keubla</i> < <i>black</i> 'чернокожий'; <i>keulou, keul</i> < <i>looker</i> 'смотреть'; <i>keupon</i> < <i>punk</i> 'панк'; <i>nes(s)bi</i> < <i>business</i> 'противозаконные сделки'; <i>neusk</i> < <i>skinhead</i> 'бритоголовый (член уличной банды хулиганов)'; <i>oinj</i> < <i>joint</i> 'сигарета с наркотиком'; <i>pécho</i> < <i>choper</i> 'подцепить', 'красть'; <i>pedo</i> < <i>dope</i> 'наркотик'; <i>pefli</i> < <i>flipper</i> 'находиться в состоянии наркотического опьянения', 'хандрить'; <i>peura</i> < <i>rap</i> 'рэп'; <i>teush(i)</i> < <i>shit</i> 'гашиш'; <i>zness-bi</i> < <i>business</i> 'противозаконные сделки'; <i>tcheubi (tchebi), tchiab, tcheb</i> < <i>bitch</i> 'проститутка'</p>
		Верлан	
Морфологический	Специфические	Телескопия	<i>lovetel</i> < <i>love hotel</i> 'гостиница для влюбленных'
		Усечение	Афреза
	Апокопа		<i>biz</i> < <i>bizness</i> 'противозаконные сделки'; <i>bro</i> < <i>brother</i> 'старина', 'дружище'; <i>deu</i> < <i>deuspi</i> < <i>speed</i> 'быстро'; <i>exta</i> < <i>ecstasy</i> 'экстази (наркотик)'; <i>fast</i> < <i>fastfood</i> 'фастфуд'; <i>keub</i> < <i>keubla</i> < <i>blackeu</i> < <i>black</i> 'чернокожий'; <i>keul</i> < <i>keulou</i> < <i>looker</i> 'смотреть'; <i>lead</i> < <i>leadership</i> 'лидерство'; <i>pull</i> < <i>pull-over</i> 'свитер'; <i>skin</i> < <i>skinhead</i> 'бритоголовый (член уличной банды хулиганов)'; <i>sky</i> < <i>skywhi</i> < <i>whisky</i> 'виски'; <i>tchéb</i> < <i>tchébi</i> < <i>bitch</i> 'проститутка'; <i>whisk</i> < <i>whisky</i> 'виски'
	Неспецифические	Сложение корней	<i>show-off</i> 'фальшивость'
		Паразитарная суффиксация	<i>blackesse</i> 'чернокожая женщина'; <i>bombax</i> 'красотка'; <i>coolos</i> 'крутой'; <i>fixette</i> 'доза наркотика для внутривенного введения'; <i>flippette</i> 'трус'; <i>kitchenette</i> 'кухонный угол', 'кухонька'; <i>keupon</i> 'панк'; <i>shooteuse</i> 'шприц для впрыскивания наркотиков'; <i>sniffette</i> 'назальное употребление наркотика'
Семантический	Неспецифические	Метафорика	<i>Barbie</i> 'молодая красивая блондинка'; <i>bombax</i> 'красотка'; <i>bounty</i> 'чернокожий, желающий во что бы то ни стало походить на европейца'; <i>CD-ROM</i> 'очень худая девушка'; <i>dead</i> 'очень усталый', 'разбитый'; <i>fax</i> 'худая, плоскогрудая девушка'; <i>rosbif</i> 'англичанин'
Синтаксический	Специфические	Аббревиация	<i>AFK</i> < <i>Away From Keyboard</i> 'прочь от клавиатуры'; <i>A.S.A.P.</i> < <i>As Soon As Possible</i> 'как только будет возможно'; <i>BBL</i> < <i>Be Back Later</i> 'буду позже'; <i>BVM</i> < <i>BlackBerry Messenger</i> 'отправлять сообщение, используя приложение <i>BlackBerry Messenger</i> '; <i>BG</i> < <i>Baby Gangster</i> 'преступник'; <i>GIYF</i> < <i>Google Is Your Friend</i> 'Гугл в помощь'; <i>L.O.L</i> < <i>Laughing Out Loud</i> 'очень смешно'; <i>WTF</i> < <i>What The Fuck</i> 'грубое выражение злости или удивления'; <i>YOLO</i> < <i>You Only Live Once</i> 'живи настоящим', 'лови момент'



примеров, были получены путем их выборки из таких лексикографических работ, как «Словарь аргю французской учащейся молодежи» Т. И. Ретинской [17], «Dictionnaire du français argotique et populaire» Франсуа Карадека [18], «Dictionnaire de l'argot français et de ses origines» Жан-Поля Колена [19], «Dictionnaire des anglicismes» Жюль Кольпрона [20], «Glossaire du verlan dans le rap français» Валерия Дебова [21], Словарь французского языка «Comment tu tchatches !» Жан-Пьера Гудайе [22], «Le dictionnaire de la zone. Tout l'argot des banlieues» Абделькарима Тенгура [23] и др. В качестве источников также использованы скрипты песен рэп-исполнителей и современные художественные произведения.

Таким образом, англоязычные заимствования используются в качестве строительного материала в процессе словообразования в речи современной французской молодежи. При этом значительная часть (более 50%) проанализированных приемов неологизации может комбинироваться в процессе формирования специфического лексического фонда.

Список литературы

1. Jane R. Le journal des femmes. JPP, gow, pranker, Djomb... le dico des ados en 2020–2021 // Le journal des femmes. URL: <https://www.journaldesfemmes.fr/maman/enfant/1161413-dico-ado-2020/> (дата обращения: 14.02.2022).
2. Ретинская Т. И. Источники и механизмы формирования французского студенческого аргю : дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 225 с.
3. Sourdot M. L'argotologie : entre forme et fonction // La Linguistique. Presses Universitaires de France. 2002. Vol. 38. P. 25–40. <https://doi.org/10.3917/ling.381.00025>
4. Ретинская Т. И. Французское молодежное аргю: новейший синхронический срез // Романские языки и культуры: от античности до современности : сб. материалов VIII Междунар. науч. конф. (Москва, 25–26 ноября 2015 г.) / под ред. Л. И. Жолудевой. М. : Изд-во МГУ, 2016. С. 244–248.
5. François-Geiger D. Introduction à la première édition // Colin J.-P., Mével J.-P., Leclère Ch. Dictionnaire de l'argot français et de ses origines. Paris : Larousse, 2002. P. 875–883.
6. Гак В. Г., Мурадова Л. А. Введение во французскую филологию : учебник и практикум для академического бакалавриата. М. : Юрайт, 2016. 303 с.
7. Береговская Э. М. Механизмы, формирующие французское аргю // Проблемы социального разноречия. Смоленск : СГПИ, 1995. С. 11–19.
8. Ретинская Т. И. Социолингвистический и функционально-стилистический анализ французских профессиональных аргю : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2012. 45 с.
9. Маслов Ю. С. Введение в языковедение. М. : Высшая школа, 1987. 272 с.
10. Gaugey V. Argot, verlan et tchatte dans la chanson française d'hier et d'aujourd'hui // Argotica. 2016. № 1 (5). P. 115–130.
11. Sokolija A. L'argot parisien et l'argot sarajevien avec les dictionnaires: description et comparaison historiques, linguistiques et sociolinguistiques. URL : <http://www/ff-eizdavastro.ba> (дата обращения: 05.03.2022).
12. Гирин Ю. В., Ларкина А. А., Мусинова Т. В. Лексическая компрессия во французских рекламных текстах // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 2 (80). Ч. 1. С. 66–70. <https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-2-1.17>
13. Овчинникова О. А. Экономия языковых средств в современной коммуникации: особенности сокращения во французском аргю // Ростовский научный журнал. 2018. № 3. С. 147–154. EDN: YLANTV
14. Cerquiglini B. Parlez-vous tronqué ? Portrait du français d'aujourd'hui. Paris : Larousse, 2019. 173 p.
15. Копытина Н. Н. Молодежный социолект как одна из форм существования французского языка // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2011. № 12 (107). С. 123–130.
16. Ретинская Т. И., Кузьмина О. А. Системные механизмы арготического словопреобразования (на материале новейшего синхронического среза французского молодежного аргю) // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2020. Т. 30, № 6. С. 1031–1036. <https://doi.org/10.35634/2412-9534-2020-30-6-1031-1036>
17. Ретинская Т. И. Словарь аргю французской учащейся молодежи: Специфическая ненормативная лексика (с переводом на русский язык). М. : Либроком, 2016. 168 с.
18. Caradec F. Dictionnaire du français argotique et populaire. Paris : Larousse, 2006. 320 p.
19. Colin J.-P., Mével J.-P., Leclère Ch. Dictionnaire de l'argot français et de ses origines. Paris : Larousse, 2002. 903 p.
20. Colpron G. Dictionnaire des anglicismes. Montréal : Beauchemin, 1982. 200 p.
21. Débov V. Glossaire du verlan dans le rap français. Préface de Christophe Rubain. Paris : L'Harmattan, 2015. 444 p.
22. Goudaillier J.-P. Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités. Paris : Maisonneuve et Larose, 2001. 304 p.
23. Tengour A. Tout l'argot des banlieues. Le dictionnaire de la Zone en 2 600 définitions. Paris : Les Éditions de l'Opportun, 2013. 736 p.

Поступила в редакцию 25.12.2022; одобрена после рецензирования 17.03.2023; принята к публикации 30.06.2023
The article was submitted 25.12.2022; approved after reviewing 17.03.2023; accepted for publication 30.06.2023



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 352–357

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 352–357

<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-352-357>, EDN: RFLWJK

Научная статья

УДК 811.134.2'28

Особенности формирования лексики положительной морально-этической оценки в испанском языке XIII–XV вв. (на материале среднеиспанского прилагательного *virtuoso*)



О. И. Ванюшкина

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83

Ванюшкина Ольга Игоревна, аспирант, старший преподаватель кафедры романо-германской филологии и переводоведения, vanyushkina-olga@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0062-5804>

Аннотация. В статье в центре внимания находятся особенности становления лексики морально-этической сферы в испанском языке XIII–XV вв. Исследование проводится на материале среднеиспанского прилагательного *virtuoso* (добродетельный), которое в изучаемый период принадлежало к ядру лексики положительной морально-этической оценки. Это объясняется той ролью, которую играла Церковь в жизни средневекового общества, в формировании у него этических норм, определенной системы ценностей. Подтверждением этому служит тот факт, что в проанализированных текстах значительное место занимала тема *грех и добродетель*. Источником материала исследования служат среднеиспанские письменные памятники XIII–XV вв. как религиозного, так и светского характера, которые содержатся в электронном корпусе *Corpus del español*. Использование корпусных данных позволило, в частности, изучить те лексико-семантические и тематические связи, которые в изучаемый период были присущи лексеме *virtuoso*. Значительная часть проанализированных контекстов, основной целью которых было назвать и дать характеристику христианским добродетелям, наряду с лексемой *virtuoso*, содержит целые цепочки лексем положительной морально-этической оценки, которые были наименованиями определенных добродетелей: *santo, poderoso, vergonzoso, honesto* и т.п. Способность служить средством положительной морально-этической оценки у лексемы *virtuoso* особенно четко проявлялась в тех текстовых фрагментах, где лексема *virtuoso* вступала в антонимические связи с прилагательными, обозначающими различные грехи и пороки: *malo, vicioso, malicioso, bravo* и т.п. Впоследствии характерное для указанных выше контекстов значение прилагательного *virtuoso* получает широкое распространение и за пределами религиозной сферы, а со временем закрепляется в качестве основного и на уровне системы, языка в целом.

Ключевые слова: среднеиспанский период, лексика морально-этической сферы, корпусный подход в лингвистике

Для цитирования: Ванюшкина О. И. Особенности формирования лексики положительной морально-этической оценки в испанском языке XIII–XV вв. (на материале среднеиспанского прилагательного *virtuoso*) // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 352–357. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-352-357>, EDN: RFLWJK

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

Features of the formation of the lexis of positive moral-ethical evaluation in the Spanish language of the 13–15th centuries (based on the material of the Mediaeval Spanish adjective *virtuoso*)

O. I. Vanyushkina

Saratov State University, 83 Astrakhanskaya St., Saratov 410012, Russia

Olga I. Vanyushkina, vanyushkina-olga@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0062-5804>

Abstract. The article focuses on the features of the formation of the lexis of positive moral-ethical evaluation in the Spanish language of the 13–15th centuries. The research is based on the material of the Mediaeval Spanish adjective *virtuoso* (virtuous), which in the studied period belonged to the core lexis of positive moral-ethical evaluation. This is explained by the role the Church played in the life of the mediaeval society, in the formation of ethical norms and a particular system of values. This is confirmed by the fact that the subject of sin and virtue occupied a significant place in the analysed texts. Mediaeval Spanish written monuments of the 13–15th centuries both religious and secular in nature serve as the source of the research material. The written monuments are contained in the *Corpus del español* electronic corpus. The use of corpus data made it possible to study those lexico-semantic and thematic relations that were inherent in the lexeme *virtuoso* in the period in question. A significant part of the analysed contexts, the main purpose of which was to name and characterize Christian virtues, along with the *virtuoso* lexeme, contains chains of lexemes of positive moral-ethical evaluation, which were the names of certain virtues: *santo, poderoso, vergonzoso, honesto*, etc. Positive



moral-ethical evaluation was especially clearly manifested when the lexeme entered into antonymic relations with adjectives denoting various sins and vices: *malo, vicioso, malicioso, bravo*, etc. Subsequently, the lexical meaning of the adjective *virtuoso*, characteristic of the above-mentioned contexts, becomes widespread outside the religious sphere, and over time it becomes the main meaning at the systemic level.

Keywords: Mediaeval Spanish, lexis of the moral-ethical sphere, corpus approach in linguistics

For citation: Vanyushkina O. I. Features of the formation of the lexis of positive moral-ethical evaluation in the Spanish language of the 13–15th centuries (based on the material of the Mediaeval Spanish adjective *virtuoso*). *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 352–357 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-352-357>, EDN: RFLWJK

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

С самого начала становления лингвистики как науки к числу приоритетных относятся вопросы о природе языковых изменений, их причинах и механизмах. Особый интерес в этом отношении представляет изучение лексических единиц, поскольку лексика является самой подвижной частью языка. Все изменения, происходящие в жизни социума, в первую очередь оказывают влияние на словарный состав языка [1, с. 28].

Многие лингвисты отмечают, что в исследовании лексики важную роль играет изучение контекстов. Б. А. Ларин писал: «...объектом лексикологии, строго говоря, является не слово, а тексты, в которых мы вычленим искомое слово и путем широкого сопоставления большого количества текстов изучаем те изменения, которые происходят в его знаковой (звуковой) и в его смысловой стороне» [2, с. 17].

В данной статье в центре внимания находятся особенности функционально-семантического развития лексемы *virtuoso* в испанском языке XIII–XV вв. В изучаемый период шло формирование национально-литературных языков Западной Европы, в том числе испанского языка, его лексической системы. В предшествующую эпоху языком письменного общения в Испании был латинский, однако в XIII–XV вв. испанский язык расширяет свои функции, начинает использоваться в письменной речи, в том числе и в церковно-религиозной сфере.

Появляются трактаты религиозно-дидактического характера на испанском языке, доступные для простого народа, не владевшего латынью. В результате появилась необходимость выразить на испанском языке многие абстрактные понятия, которые раньше выражались лишь на латыни. Одновременно испанский язык продолжал испытывать большое влияние латинского языка, из которого активно заимствовались лексические единицы, особенно абстрактного плана. Большую роль в этом процессе сыграла переводческая деятельность, направленная на распространение светских и богословских текстов, в том числе переводческая деятельность короля Кастилии Альфонсо X. Все это

явилось важным стимулом к появлению высоко абстрактной лексики в испанском языке.

Источником материала исследования служит корпус испанского языка *Corpus del español* (CdE). Корпус содержит письменные памятники XIII–XV вв. как религиозной, так и светской литературы того времени.

Многие исследователи подчеркивают актуальность корпусного подхода в лингвистике [3]. Корпус часто рассматривается как уменьшенная модель языка, ему свойственны такие преимущества, как достоверность и репрезентативность [4, с. 4].

А. М. Молдован отмечает, что именно появление электронных корпусов во многом привело к появлению «микроисторического» подхода к изучению лексики. При помощи электронных корпусов текстов в рамках данного подхода исследователь может проследить менее масштабные изменения в развитии языка, занимающие одно-два десятилетия [5, с. 500].

Предметом исследования в этой работе, как уже говорилось выше, является среднеиспанское прилагательное *virtuoso*, которое происходит от латинского слова *virtuosus* (мужественный, доблестный). Корпусное исследование показало, что испанское прилагательное *virtuoso* было одним из ключевых в системе средств положительной морально-этической оценки, так как понятия *grax* и *добродетель* были важны для ценностной системы Западной Европы в период Средневековья и образовывали центральную оппозицию понятий морально-этического плана. В изучаемый период шло становление взглядов общества на мораль и нравственность, и вместе с этим формировался слой абстрактной лексики морально-этической оценки, как положительной, так и отрицательной. Н. И. Тарасова отмечает корреляцию между эволюцией отдельных групп абстрактной лексики и актуализацией в общественном сознании той или иной сферы человеческого существования [6, с. 127].

Лексика морально-этической сферы в западноевропейских языках продолжала свое динамичное развитие на протяжении всего периода Средневековья. В качестве причины этого



исследователи называют длительный «период двоеверия» – промежуток времени, когда средневековый человек постепенно переходил к новому мировоззрению [7, с. 58].

Проведенный анализ позволяет говорить о том, что одним из основных средств положительной морально-этической оценки в среднеиспанском языке служила лексема *virtuoso* (добродетельный). Особенно четко это можно проследить в текстах религиозной сферы. Обратимся к фрагменту, где подчеркиваются щедрость, смирение, красота и добродетель Девы Марии:

*Generosa / muy hermosa syn mansilla / virgen santa Virtuosa / Poderosa de quien lucifer / se espanta tanta. fue la tu / grand omjldat que toda / la Trenjdat en ty se ençierra / se santa Plazentero*¹.

В изучаемую эпоху подобные контексты обладали особой социальной значимостью, что приводило к их высокой воспроизводимости. Так, реализуемые в них значения слов переносились в другие коммуникативные сферы, тем самым закрепляясь в языке [8, с. 108].

В данном контексте употребляется ряд слов со значением положительной оценки: *generosa* (щедрая), *hermosa* (прекрасная), *santa* – святая, *virtuosa* – добродетельная, *poderosa* – могущественная, *grand omjldat* (чрезвычайное смирение, скромность). Особый интерес представляет прилагательное *hermosa*, которое также означает *прекрасная*, совмещающая в себе функции эстетической и морально-этической оценки, что было характерно для оценочной лексики исследуемого периода.

Все перечисленные выше качества Девы Марии связаны с семью христианскими добродетелями, о которых писали средневековые авторы. К кардинальным добродетелям относились мужество, умеренность, справедливость, благоразумие, к так называемым теологическим относились вера, надежда и любовь [9, с. 148].

Наименования кардинальных добродетелей содержатся в словаре, издаваемом современной Королевской академией испанского языка: *prudencia* [10] (благоразумие), *justicia* (справедливость), *fortaleza* (мужество), *templanza* (умеренность).

Теологические добродетели: *fe* (вера), *esperanza* (надежда) и *caridad* (любовь).

Прилагательное *generosa* соотносится с теологической добродетелью *caridad* (любовь). Словосочетание *muy hermosa syn mansilla* дослов-

но переводится как прекрасная и незапятнанная (непорочная), относится к добродетели *templanza* (умеренность или целомудрие). Существительное *mancilla* обозначало *позор*, слово сохраняется в современном испанском языке с тем же значением и в словаре помечено как устаревшее. Лексема *poderosa* относится к кардинальной добродетели *мужество*, лексема *omjldat* – к добродетели *prudencia* (благоразумие).

Фрагмент также содержит придаточное предложение *de quien lucifer se espanta tanta* (та, которой страшится Люцифер), где резкий контраст, в который вступают имена собственные, подчеркивает добродетель Девы Марии, противопоставляя ее образ одному из библейских воплощений зла – Люциферу.

Как известно, словосочетание *virgen santa Virtuosa* содержит постоянные эпитеты Девы Марии.

В следующем контексте, где дается характеристика короля, исследуемое рилагательное используется в качестве средства положительной оценки:

Muncho fue digno de honrra / & honor el muy catholico / & virtuoso don recardo Rey delos godos de España.

Речь идет о некоем короле, наделенном честью и добродетелью.

Данный пример типичен для литературы того времени, так как содержит целый ряд оценочных средств: словосочетание *digno de honrra & honor* (обладающий достоинством и честью, достойный уважения). *El muy catholico* (праведный католик). Все вышеперечисленные средства используются в одном ряду с прилагательным *virtuoso*, образуя, таким образом, целый комплекс средств положительной морально-этической и религиозной оценки. В этом находит отражение характерное для того времени представление о том, что только глубоко религиозный человек может обладать высокими моральными качествами.

Особого внимания заслуживает слово *godo*, которое обозначает потомка населявшего Иберию племени готов, однако это не единственное значение существительного. В этимологическом словаре испанского языка отмечается, что, поскольку готы основали монархию в Испании, наименование этнической группы само по себе с течением времени стало использоваться в испанском языке изучаемого периода как синоним слова *аристократ*, а также в более широком смысле в качестве средства положительной социальной оценки и употреблялось в значениях *богатый, знатный, благородный* [11]. Таким образом, лексема *godo* является средством

¹ Здесь и далее все примеры приводятся по корпусу Corpus del español. URL: <https://www.corpusdelespanol.org> (дата обращения: 17.11.2022).



социальной оценки, которое в данном контексте усиливает общую положительную оценку.

Обратимся к следующему фрагменту:

Ca al home virtuoso destas virtudes solemos decir que es home de buenas costumbres / o bien costumbrado. E al vicioso / & malo por el contrario llamamos le de malas costumbres.

Особого внимания заслуживает использование выражения *de buenas costumbres*, поскольку для него также характерна нерасчлененность морально-оценочной и социальной оценок.

Помимо синонимических связей прилагательное *virtuoso* реализует также и антонимические связи с помощью лексем с выраженной отрицательной оценочностью: *vicioso* (порочный), *malo* (дурной, греховный, скверный), *de malas costumbres* (обладающий дурными привычками и безнравственный).

Рассмотрим еще одно словосочетание, содержащееся в данном фрагменте, – *virtuoso destas virtudes* (наделенный этими добродетелями). Прилагательное *virtuoso* в период XIII–XV вв. имело однокоренное слово – существительное *virtud*, произошедшее от латинского слова *virtus*, которое в классической латыни означало *мужество, воинская доблесть* [12]. Существительное *virtus* имело значение *армия, войско*. Кроме того, существительное *virtus* употреблялось и в качестве имени собственного, которое служило наименованием богини воинской доблести – *Virtus*. Во множественном числе существительное *virtus* могло означать героические подвиги, а также *отличные свойства, достоинства, добродетель, благородство, нравственное совершенство*. Можно предположить, что дальнейшее развитие существительное *virtus* получило в христианской латыни, где у него появились стойкие христианские ассоциации [13].

Подобные изменения в функционировании лексем под влиянием контекстов религиозного плана были свойственны не только испанскому языку. О влиянии церковных контекстов на функционально-семантическое развитие древнерусских лексем пишет А. В. Алексеев [14, с. 165].

Вышесказанное говорит о том, что лексема *virtud* являлась ключевой в слое лексики морально-этической оценки и использовалась наряду с такими ядерными лексемами, как *prudencia, justicia, bondad* и др.

Следующий контекст – фрагмент текста из испанского песенника, датированного XV в. Автор превозносит положительные качества благородной девушки:

Es la mas gentil donzella y mas bella ... Es muger muy acabada sossegada...es de dios muy

temerosa vergonçosa virgen casta muy onesta ... devota y limosnera ... caritativa ... Es muy noble y virtuosa muy onrrrosa al estraño y al pariente no sabe ser maliciosa ni embidiosa ni brava ni maldiziente...

Приведенный выше фрагмент отличается выразительностью и содержит целый ряд оценочных средств. Прилагательное *gentil*, происходящее от латинского слова *gentilis* (принадлежащий к определенному роду), многозначно, в том числе обладает значениями *принадлежащая к знатному роду, благородная, обходительная, красивая*, в то время как прилагательное *bella* (красивая) обладает положительной эстетической оценкой. Приписывание подобным положительным персонажам красоты также связано с тем, что средневековые авторы часто стремились создать идеальный образ для подражания. Лексемы *acabada* (совершенная), *vergonçosa* (смирненная), *casta* (чистая), *onesta* (честная), *devota* (преданная богу), *onrrrosa* (достойная) относятся к средствам положительной морально-этической оценки. Словосочетание *de dios muy temerosa* (богобоязненная) и прилагательные *noble y virtuosa* (благородная и добродетельная) совмещают социальную и морально-этическую оценку. Есть основания полагать, что лексемы *noble* и *virtuosa* постоянно употреблялись в одном синтагматическом ряду.

Отметим использование лексемы *limosnera*, в современном испанском имеющей значение *нищая*, однако здесь, скорее, обозначающей *смирненная* с положительной оценкой, а также лексемы *acabada*, в прямом значении обозначающей *законченная*, однако в словаре современного испанского языка также отмечается использование ее в значении *совершенная*, лексема приобретает способность передавать не только общую положительную оценку, но и морально-этическую.

Все эти средства положительной оценки вступают в отношения контраста с прилагательными выраженной отрицательной оценки: *maliciosa* (порочная), *embidiosa* (завистливая), *maldiziente* (клеветница), *brava*. Следует отметить, что прилагательное *brava* в современном испанском языке выражает положительную оценку и означает *смелая*, однако в данном случае используется в ряду отрицательных прилагательных в значении *злая, необузданная*. В рамках данного контекста лексема *virtuosa* противопоставляется лексеме, являющейся наименованием одного из смертных грехов – зависти.

Приведенный выше фрагмент представляет собой рифмованный текст и содержит синонимические ряды. Рифма помогает организовать



текст песни, придает ему выразительность и усиливает акцент на положительных качествах описываемой героини, а также подчеркивает их контраст с лексемами отрицательного значения.

В следующем фрагменте речь идет о том, как положено давать советы. Автор подчеркивает, что такое качество, как честность, является признаком благородства, добродетели, благочестивости:

E sy fuere onesta & non prouechosa deuele aconsejar que la faga / Ca la onestidad es noble cosa / & tan virtuosa & tan santa que con la su virtud non se tira asi falangando vos conel poder grande de bondad.

В данном контексте исследуемая лексема *virtuosa* употребляется в одном ряду с наименованием конкретной добродетели – *onestidad* (честность). Честность высоко оценивается автором, и лексемы, являющиеся наименованием этой добродетели, – *onesta* (честная), *onestidad* (честность) употребляются совместно с прилагательным *non prouechosa* (здесь – бескорыстная), *noble* (благородный), а исследуемая лексема *virtuosa*, не называющая конкретную добродетель, а обладающая более общим значением, снова употребляется вместе с прилагательным *santa*. В тексте также содержится однокоренное лексеме *virtuosa* существительное *virtud* (добродетель), а также словосочетание *el poder grande de bondad* (великая сила добродетели). Все вышеперечисленные лексические средства относятся к средствам положительной морально-этической оценочности.

Интересно функционирование лексемы *virtuoso* в современном испанском языке. Еще В. В. Виноградов отмечал: «В синхроническом тождестве слова есть отголосок его прежних изменений и намеки на будущее развитие» [15, с. 17]. Согласно лексикографическим источникам, изучаемое прилагательное сохраняет значение *добродетельный*, но также используется в значении *мастер своего дела, виртуоз, талантливый* (по отношению к художнику или, чаще, музыканту). В корпусе испанского языка нами были зафиксированы примеры, где данное слово сочетается с обозначением музыканта, играющего на определенном инструменте (*pianista, acordeonista*).

Лексема *virtuoso* также используется в устойчивом словосочетании *círculo virtuoso* – благотворный круг взаимодействия, спираль роста, действенный циклический процесс. Словосочетание, антонимичное сочетанию *círculo vicioso*, – порочный круг. Оба словосочетания имеют, скорее, общеоценочный характер, чем функционируют как средство морально-эти-

ческой оценки, поскольку используются для обозначения положительных и отрицательных тенденций соответственно.

Если в среднеиспанских письменных памятниках в подавляющем большинстве контекстов слово *virtuoso* используется со значением положительной морально-этической оценки, то в текстах XXI в. можно обнаружить сужение значения до *виртуозный* (музыкант) с семантическим сдвигом в сторону общеоценочного. Так, проанализировав ряд контекстов, можно прийти к выводу, что значение морально-этической оценки в данном прилагательном с течением времени отходит на второй план.

Для проанализированных религиозных письменных памятников было типично обращение к теме грехов и добродетелей. Использование такого отвлеченного понятия, как *добродетель*, вызвало активное развитие лексики положительной морально-этической оценки в испанском языке.

Анализ показал, что значительная часть проанализированных контекстов содержит синтагматические ряды, включающие в себя целые цепочки лексем положительной морально-этической оценки, которые обычно были наименованиями определенных добродетелей. Именно в рамках контекстов, основным содержанием которых было перечисление добродетелей, употреблялись исследуемые нами лексемы, и в результате устанавливались прочные лексико-семантические и тематические связи.

Кроме того, в рамках исследуемых нами контекстов у лексемы *virtuoso* были выделены антонимические связи с лексемами с выраженной отрицательной морально-этической оценкой, такими как *malo, vicioso*, многие из которых служили наименованиями грехов и пороков.

Изучаемый период характеризовался нерасчлененностью эстетической, социальной и морально-этической оценок. Это связано с тем, что общество Средневековья отличалось социальным неравенством, и правящие элиты при поддержке духовенства продвигали идею божественного социального устройства. Бытовало убеждение, что представители высших сословий отличались не только состоятельностью и выдающейся родословной, но также и высокими морально-этическими качествами, а также им могла приписываться красота.

Таким образом, формирование лексики морально-этической оценки в испанском языке XIII–XV вв. шло под влиянием факторов экстралингвистического характера. В первую очередь, к ним относятся факторы религиозного плана,



так как морально-этические понятия были неотделимы от религиозных в изучаемый период. Центральное место в этой системе ценностей занимали понятия *грех* и *добродетель*, а ключевую роль играли прилагательные, передающие значения *греховный* и *добродетельный* в общем виде или обозначающие конкретные грехи и добродетели.

Первоначально лексема *virtuoso* имела значение общей положительной оценки, но в религиозных контекстах она стало принимать христианские коннотации. Данная лексема обозначала добродетель в христианском понимании, что способствовало появлению синтагматических связей. Способность передавать значение *добродетельный* также поддерживалась словообразовательными связями, например употребление существительного *virtud*.

Значение *добродетельный* в его христианском понимании у прилагательного *virtuoso* первоначально сформировалось в религиозной коммуникативной сфере, но в дальнейшем было перенесено на другие сферы и закрепилось в системе языка. Так, изучаемая лексема стала одним из ключевых средств положительной морально-этической оценки в испанском языке XIII–XV вв.

Список литературы

1. Крючкова Т. Б. К вопросу о многозначности «идеологически связанной» лексики // Вопросы языкознания. 1982. № 1. С. 28–36.
2. Ларин Б. А. История русского языка и общее языкознание. М. : Просвещение, 1977. 110 с.
3. Цыгулева М. В., Федорова М. А. Реконструкция концепта *self-reflection* на материале лингвистического корпуса английского языка // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2019. Вып. 4. С. 97–104. <https://doi.org/10.29025/2079-6021-2019-4-97-104>
4. Колокольникова М. Ю. Дискурс-анализ и корпусный анализ в исследованиях в области исторической лексикологии // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2010. Т. 10, вып. 2. С. 3–6.
5. Молдован А. М. Национальный корпус русского языка // Вестник Российской академии наук. 2007. Т. 77, № 6. С. 498–504.
6. Тарасова (Белогривцева) Н. И. Особенности функционально-семантического развития лексемы *fair* в XII–XV веках (на материале корпуса среднеанглийской прозы и поэзии) // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. 2016. № 1 (383). С. 127–131.
7. Центнер А. С. Сохранение элементов текстов устной культуры в ранних письменных памятниках. Семиотический анализ явления аутореферентности // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2008. Т. 6, вып. 1. С. 54–62.
8. Колокольникова М. Ю. Дискурс-анализ в диахроническом исследовании лексической семантики // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2010. № 1 (13). С. 106–112.
9. Словарь средневековой культуры / под ред. А. Я. Гуревича. М. : РОССПЭН, 2003. 631 с.
10. Real Academia Española. URL: <https://www.rae.es> (дата обращения: 29.11.2022).
11. Corominas J. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Madrid : Editorial Gredos, S. A., 1984. 895 p.
12. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь : около 50 000 слов. Изд. 2-е, перераб. и доп. М. : Русский язык, 1976. 1096 с.
13. Stelten L. Dictionary of Ecclesiastical Latin. Columbus, Ohio : Pontifical College Josephinum, 1994. 526 p.
14. Алексеев А. В. Культурная значимость слова *труд* в XX веке: рефлексы древнерусского концепта // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2019. № 2. С. 164–170.
15. Виноградов В. В. Слово и значение как предмет историко-лексикологического исследования // Вопросы языкознания. 1995. № 1. С. 5–34.

Поступила в редакцию 25.12.2022; одобрена после рецензирования 07.03.2023; принята к публикации 30.06.2023
The article was submitted 25.12.2022; approved after reviewing 07.03.2023; accepted for publication 30.06.2023



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 358–363

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 358–363

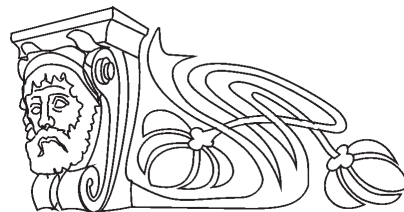
<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-358-363>, EDN: SBWLXK

Научная статья
УДК 811.581'374

Виды служебных слов в словаре Лу Ивэя (к вопросу о грамматической терминологии)

Л. В. Кирюхина



Иркутский государственный университет, Россия, 664003 г. Иркутск, ул. Карла Маркса, д. 1

Кирюхина Любовь Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков и лингводидактики, lyubabukhtulova@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8445-4701>

Аннотация. Рассматривается набор грамматических понятий, применяемый автором первой в китайской языковедческой традиции специальной монографии, посвящённой описанию служебных слов, – 《语助》 «Юйчжу». Изучение важных для развития лингвистических знаний трудов имеет особую значимость для историографического и эпистемологического описания становления определённой традиции (в данном случае – китайской), поскольку они маркируют этапы качественных изменений структуры знания. В ходе проведённого исследования выявлено три вида служебных слов: с использованием знаков 辞 *ци*, 声 *шэн* и 语助 *юйчжу*. Представлено описание употребления указанных единиц терминологического характера в предшествующих появлению «Юйчжу» работах (《礼记正义》 «Ли жи чжэн и», 《毛诗故训传》 «Мао Ши гу сюнь чжуань» и др.). Диахронический анализ свидетельствует об определённой преемственности толкований Лу Ивэя 卢以纬: он не предлагает собственных вариантов наименования служебных слов, а пользуется тем, что представлено в трудах литераторов и комментаторов прежних эпох. В целях иллюстрации служебных слов разных видов приводятся выдержки из словарных статей, которые сопровождаются авторским переводом на русский язык. Подчёркивается отсутствие у данных единиц таких неотъемлемых для терминов свойств, как дефинированность, содержательная точность, однозначность, устойчивость формы, что не позволяет их считать полноценными терминами. В связи с этим делается следующий вывод: традиционный этап развития языковедческих знаний в Китае характеризуется формированием системы грамматических понятий, для данного периода свойственно отсутствие последовательно разработанного терминологического аппарата и цельного видения структуры языка.

Ключевые слова: служебные слова, лексикография, грамматика, китайский язык, «Юйчжу»

Для цитирования: Кирюхина Л. В. Виды служебных слов в словаре Лу Ивэя (к вопросу о грамматической терминологии) // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 358–363. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-358-363>, EDN: SBWLXK

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

Types of function words in Lu Yiwei's dictionary (to the question of grammar terminology)

L. V. Kiryukhina

Irkutsk State University, 1 Karl Marx St., Irkutsk 664003, Russia

Lyubov V. Kiryukhina, lyubabukhtulova@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8445-4701>

Abstract. The article deals with the set of grammatical notions used by the author of 《语助》 “Yuzhu”, that is the first special monograph in Chinese linguistics dedicated to the description of function words. The study of works significant for the development of the linguistic knowledge is very important for historiographical and epistemological description of the formation of a certain tradition (in this case the Chinese one), since such works mark the stages of qualitative shifts in the structure of knowledge. In the course of the research three types of function words were singled out: 辞 *ci*, 声 *sheng* and 语助 *yuzhu*. The description of how these terminological units are used in the works preceding 《语助》 “Yuzhu” (such as 《礼记正义》 “Liji zhengyi”, 《毛诗故训传》 “Mao Shi gu xun zhuan”, etc.) is given. Diachronic analysis shows a certain continuity of Lu Yiwei's 卢以纬 interpretations: he does not offer his own variants of naming function words, but uses terms that were coined by the literary people and commentators in previous epochs. To illustrate different types of function words, excerpts from dictionary entries are given, they are translated into Russian by the author. It is emphasized that these units do not have such properties inherent for terms as definition, accuracy of meaning, single meaning and form stability, so it is impossible to consider such units as proper terms. It is concluded that the traditional stage of linguistic knowledge development in China is characterized by the formation of the system of grammatical notions, there was no consistently developed terminological apparatus in this period, the structure of the language was not viewed systematically.

Keywords: function words, lexicography, grammar, Chinese, “Yuzhu”

For citation: Kiryukhina L. V. Types of function words in Lu Yiwei's dictionary (to the question of grammar terminology). *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 358–363 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-358-363>, EDN: SBWLXK

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)



Традиционная китайская филология имеет собственный, уникальный опыт описания языковых явлений. Несмотря на то что грамматика как отдельная дисциплина появилась в Китае лишь в конце XIX в., некоторые имеющие отношение к данной отрасли знания исследования проводились и ранее, соответственно, существовала определённая система понятий, используемых для представления грамматических особенностей лексических единиц. Если изначально подобного рода наблюдения над грамматическими свойствами лексики были разрозненно представлены в рамках комментаторских сочинений, то со временем появляются специальные работы, описывающие исключительно правила употребления определённых слов и их сочетаний, а точнее – служебных слов. Такие монографии принято называть словарями служебных слов. В настоящей статье на основе контекстуального анализа, сопоставления, а также с применением диахронического перевода даётся характеристика грамматического терминологического аппарата, используемого автором первого словаря указанного типа – «*语助*» «*Юйчжу*» (1324) Лу Ивэя 卢以纬. Данная монография является новаторским сочинением для своего времени (подробнее о его содержании см. [1]), маркирующим формирование качественно иной структуры филологического знания в Китае, поэтому изучение представленного в ней грамматического «словаря» [2, с. 15] приобретает особую значимость для описания истории развития китайской лингвистической традиции с позиций историко-графического и эпистемологического подходов.

Прежде всего, необходимо отметить, что начало системного и последовательного применения грамматической терминологии в лингвистических исследованиях обнаруживается лишь на этапе современного развития китайского языкознания, т. е. после публикации в 1898 г. «*马氏文通*» «*Ма ши вэнь тун*» («Грамматика [письменного языка] Ма [Цзяньчжуна]») [3]. Классический этап развития китайского языкознания, к которому относится рассматриваемая нами работа Лу Ивэя, характеризуется довольно свободным отношением к терминологическому аппарату (использовались разные термины для схожих языковых явлений либо одни и те же термины «наполнялись новым содержанием» в работах разных авторов). В связи с этим видится необходимым изучить сам вариант наименования «служебных слов», используемый Лу Ивэем.

Название рассматриваемого словаря свидетельствует о том, что служебные слова для

Лу Ивэя – это *语助 юйчжу* (досл. ‘слово, речь’ + ‘помогать’, т. е. ‘речи помогающие’, как вариант интерпретации – ‘[слова, которые] помогают [строить] высказывание’). Упоминание о *语助 юйчжу* можно найти уже в «*礼记正义*» «*Ли цзи чжэн и*» («Правильный смысл “Ли цзи”») известного канониста и комментатора Чжэн Сюаня 郑玄 (127–200). Так, в шестой главе указанной работы отмечается:

居, 读为姬姓之姬, 齐鲁之间语助也 [4, с. 167].

居 читается как 姬 jī из 姬姓 ‘род Ци’, служебное слово, [употребляемое в княжествах] Ци и Лу.

尔, 语助 [4, с. 190]. 尔 – служебное слово.

Однако в той же главе Чжэн Сюань даёт и характеристики другого рода, свидетельствующие, возможно, о том, что терминология или способ описания грамматических особенностей лексических единиц даже для самого автора не были устоявшимися:

“焉耳矣”者, 助句之辞 [4, с. 175]. 焉耳矣 – выражение, [которое] помогает [оформить] предложение.

“夫”是语助也 [4, с. 185]. 夫 – служебное слово.

Можем предположить, что под *语助 юйчжу* в «*Ли цзи чжэн и*» понимаются частицы.

Комментируя «*左传*» «*Цзо чжуань*», Ду Юй 杜预 (222–285) также использовал данный термин, отмечая, что 夫 является служебным словом (助语) [5]. Кроме того, памятник «*千字文*» «*Цянь цзы вэнь*» («Тысячесловие»), составленный, вероятно, Чжоу Синсы 周兴嗣 в V–VI вв., заканчивается такими строками: 谓语助者, 焉哉乎也. 焉, 哉, 乎, 也 являются служебными словами [6, с. 40–41]. Как видим, ко времени написания Лу Ивэем его монографии, термин *语助 юйчжу* уже имел довольно длительную традицию применения в трудах китайских филологов.

При толковании некоторых лексических единиц Лу Ивэй использует термин *语助 юйчжу*. Так, в 20-й статье, посвящённой 然, сказано: 是形容之语助 является служебным словом, [со значением] описания (здесь и далее текст из «*Юйчжу*» приводится по [7], в скобках указывается номер словарной статьи).

(24) [Начальная частица] 粤

发语之辞. 文语之始发, 句端或有此字为语助.

Начальное слово. В письменной речи [маркирует] начало, употребляется в начале предложения в качестве служебного слова.

(47) 云 говорить; конечная частица

有一篇之终着一“云”字结之为语助者 云 [мо-

жет стоять] в конце раздела, завершая его, [в данном случае употребляется] в качестве слу-



жебного слова. ……此等“云”字，不为语助。… в таких случаях 云 употребляется не как служебное слово (здесь и далее приводим выдержки из словарных статей).

(50) 庸 обычный; нужно; как?, откуда?,顾 оглядываться; учитывать; наоборот; посмотрим, 殆 быть близким к гибели; приближаться; похоже, вероятно

“庸”訓“常”、訓“用”，“顾”訓“回视”，然非语助。而有似语助者……此等字多有之，亦语助之类也。庸 в значении ‘обычный’，в значении ‘нужно’，顾 в значении ‘оглядываться’ не являются служебными. Однако [встречаются случаи, когда эти слова выступают] как служебные… Такого рода слов много, они также относятся к служебным.

В приведённых выше 47-й и 50-й словарных статьях при помощи отнесённости/неотнесённости к 语助 юйчжу обозначается знаменательное и служебное значение соответствующих лексических единиц.

(59) 已 остановиться; конечная частица, которая показывает завершённость действия

亦有语终而止，为语助之辞。 Также [показывает] паузу, когда высказывание закончилось, является вспомогательным словом.

Статья 59 интересна употреблением терминов 辞 цы и 语助 юйчжу. В целом принято считать, что и 辞 цы, и 语助 юйчжу (наряду с некоторыми другими вариантами) обозначают одно и то же – «служебные слова». Однако в данной словарной статье 语助 юйчжу является определением к 辞 цы, т. е. они не тождественны, 辞 цы – более широкое понятие, чем 语助 юйчжу. Обратимся к краткой истории употребления термина 辞 цы.

Упоминание о 辞 цы встречается в 《毛诗故训传》《*Мао Ши гу сюнь чжуань*》 («Комментарии Мао к “Ши цзин”»). Так, к 辞 цы были отнесены частицы 薄, 思, 止. В некоторых случаях перед 辞 цы имеется определение: как 叹 辞 таныцы ‘междометие’ (досл. ‘отмечающее’) вздох (слово) отмечено 于嗟, как 急 辞 цзицы ‘[обозначающее] близкую [последовательность] совершения действий’ слово – 今 и т. д. [8]. Термин 辞 цы встречается и в комментариях Кун Аньго (II–I вв. до н. э.): как 辞 цы обозначены, например, частицы 焉, 耳, 乎 в 《论语孔氏训解》《*Лунь юй Кун ши сюнь цзе*》 («Толкование “Лунь юй” Кун [Аньго]») [9], 已 – как 发端叹 辞 ‘начинающее междометие’ в 《尚书注疏》《*Шан шу чжу шу*》 («Комментарии и пояснения к “Шан шу”») [10]. Сюй Шэнь в своей работе 121 г.

《说文解字》《*Шо вэнь цзе цзы*》 («Объяснение простых и толкование сложных знаков») начал использовать знак 词 цы, весьма неоднозначно определив его как 意内而言外也 внешне выраже-

ние внутреннего смысла [11, с. 517]. У Сюй Шэня представлены 语已 词 юй и 词 цы ‘конечные слова’ (只, 矣), 俱 词 цзюй цы ‘обобщающее слово’ (皆) и т. д. В трудах последующих филологов использовался как вариант 辞 цы, так и 词 цы (вероятно, 辞 цы всё же остался более распространённым).

Лу Ивэй также использует вариант 辞 цы, а не 词 цы, этот вид служебных слов указывается в «Юйчжу» чаще других видов.

(2) Конечные частицы 乎, 软, 邪 (или 耶) “乎”字多疑而未定之辞。乎 – [выражающее] значительное сомнение и неопределённость слово.

(10) 是故 вследствие этого 发语更端之辞 начинающее высказывание и указывающее причину слово.

(15) 乃 тогда 为继事之辞 [указывающее на] продолжение события слово.

(19) 或 вероятно; либо; некто; если; одни…., другие…

疑 辞 [выражающее] сомнение слово.

(41) 呜呼 увь!, 吁 ах!

“呜呼”, 嗟叹之辞……“吁”亦咨嗟之辞 呜呼 – выражение сожаления… 吁 также выражает печаль. 更有“於”字音“呜”, 为语中叹 辞。 Кроме того, есть знак 於, который читается как 呜 wū, является междометием, [которое может находиться в] середине высказывания.

(42) 噫 噫嘻 о!, ах!, ох!

“噫嘻”二字连下, 则咨嗟、伤叹之辞。 Когда знаки 噫 и 嘻 объединяются, выражают печаль и горе.

(46) 何则 почему?, 何者 почему?, 何也 каким образом?, 是何也 это почему?, 是何 это как?, 何哉 почему же?, 何以 по какой причине?, 何如 как?, 如之何 что тут поделать?

此皆文中自问之辞…… Все указанные слова ставят вопрос в тексте.

(50) 庸 обычный; нужно; как?, откуда?,顾 оглядываться; учитывать; наоборот; посмотрим, 殆 быть близким к гибели; приближаться; похоже, вероятно

以“殆”字为发语 辞 [Чжу Вэньгун] трактует 殆 как начальное слово.

(51) 毋 отрицание не; не иметь 禁止之辞 запретительное слово.

(52) 惟 唯 维 только 三字皆辞意之专。 [Каждый из] трёх знаков [обладает] спецификой, [определяющей] смыслом высказывания.

(53) 抑 или; то, тогда 文公有云: “反语之辞。” [Чжу] Вэньгун указывает: «[抑 – это] антифраза».

(56) 已矣乎 кончено!



意与前类, 但既带叹意而言, 又衍以疑而不定之辞. Значение соотносится со [значениями, описанными в] предыдущих [словарных статьях], однако также передаёт эмоции, также [это] выражение [привносит значение] неопределённости вследствие наличия сомнений.

Кроме того, в предисловии к «Юйчжу» друг автора Ху Чанжу 胡长孺 цитирует Лю Цзунъюаня 柳宗元 (773–819), который говорит о том, что 乎, 欤, 耶, 哉, 夫 являются *疑辞* *вопросительными словами*; 矣, 耳, 焉, 也 являются *决辞* *утвердительными словами*.

Как видим, к *辞* *цы* Лу Ивэем были отнесены, например, начальные частицы (粵, 殆), конечные частицы (乎, 欤, 邪, 已), наречия (乃 *тогда*, 或 *вероятно*, 毋 *не*), междометия (呜呼 *увы!*, 吁 *ах!*, 於 *о!*), вопросительные сочетания (何则 *почему?*, 何者 *почему?*, 何也 *каким образом?*, 是何也 *это почему?*, 是何 *это как?*, 何哉 *почему же?*, 何以 *по какой причине?*, 何如 *как?*, 如之何 *что тут поделать?*). *辞* *цы* также названо многосложное сочетание 已矣乎 *кончено!*

Необходимо отметить и вариант обозначения служебных слов с использованием знака 声 *шэн* ‘звук’. В уже упоминавшемся «Мао Ши гу сюнь чжуань» встречаются пояснения такого рода: 关关, 和声也 *подражание [перекличке птиц]*; 丁丁, 椽杵声也 *подражание ударам топора при рубке деревьев*; 嚶嚶, 声也 *подражание [звукам, которые издают насекомые]*; 殷, 雷声也 *подражание раскату грома*; 鏗然, 击鼓声也 *подражание барабанному бою*; 鷓, 雌雉声也 *подражание крику самки фазана* и т. д. [8]. Как видим, 声 *шэн* в данном комментаторском сочинении обозначает звукоподражания, зачастую ему предшествует конкретизирующее определение. Содержательно 声 *шэн* и *辞* *цы* (рассмотрено выше) в «Мао Ши» значительно отличаются. В «Ли цзи чжэн и» появляется наименование 发声 *фашэн* ‘частица’ (досл. ‘издавать звук’) для обозначения, вероятно, вспомогательных слов, использующихся в начале или в середине предложения (так был обозначен, например, 之 [4, с. 1645]). Этот термин с некоторыми вариациями использовался и в последующих комментаторских трудах других авторов.

В «Юйчжу» ряд лексических единиц также отмечен как 声 *шэн*.

(2) Конечные частицы 乎, 欤, 邪 (или 耶)

“欤”字、“邪”字为句绝之余声 欤 и 邪 – *частицы*, [показывающие] *конец предложения*.

(6) Частица 而

句末有“而”字, 却是咏歌之助声 в конце предложения при чтении стихов слово 而 – *вспомогательная частица*.

(26) 夫

在句末者, 为句绝之余声 в конце предложения является [показывающей] *завершение предложения конечной частицей*.

(42) 噫 噫嘻 о!, ах!, ох!

“噫”, 哀痛声 噫 – *звук [обозначения] скорби*.

(48) 恶

“恶”字为驚叹声……“於”叹声 слово 恶 является *междометием*, выражающим *восклицание*... 於 – *междометие*.

(60) Частицы 只, 止, 忌, 居, 诸, 且, 思, 斯

句末助声 *вспомогательные частицы*, употребляемые в конце предложения.

(61) 尔, 耳 и только

“耳”字直为语余声 耳 как раз является *модальной частицей*

语余声 юй юй *шэн* ‘модальная частица’ (досл. ‘речи излишний звук’), т. е. это некоторая дополнительная интонационная характеристика, которая сопровождает речь.

(62) [Частица] 兮

咏歌之助声 [использующаяся при] *декламации стихов вспомогательная частица*.

(64) 而已 и только, 也已 и *кончено*, 也已矣 не больше, 也已矣 и *всё*

又“矣”字, 又带余声 *кроме того*, слово 矣 также включает *модальный оттенок*.

Таким образом, в «Юйчжу» присутствуют такие варианты наименования служебных слов, как 余声 *модальные частицы* (耳 и только, 矣), 句绝之余声 [показывающие] *завершение предложения конечные частицы* (欤, 邪, 夫), 句末助声 *употребляемые в конце предложения вспомогательные частицы* (只, 止, 忌, 居, 诸, 且, 思, 斯), 咏歌之助声 [использующиеся при] *декламации стихов вспомогательные частицы* (而, 兮). 声 *шэн* обозначены и междометия 噫 (哀痛声 *звук [обозначения] скорби*), 恶, 於 (叹声 *досл. звук вздоха*). Слово 声 *шэн* также может употребляться в значении ‘тон’ (например, “唯”作上声 唯 *читается восходящим тоном*), в значении ‘произношение’ (“施”、“之”声相近 *звучание 施 и 之 схоже*), совершенно не связанными с грамматическими характеристиками лексических единиц.

Заместительная функция отдельных лексических единиц отмечается в рассматриваемом словаре, в частности, это относится к знакам 其 *этот* и уже упоминавшемуся 或 в значении *некто*. Однако специальных вариантов наименования подобных единиц не было предложено, приведена лишь описательная характеристика их употребления.

В терминологическом плане интерес представляет оппозиция 活字 *хоцзы* ‘живые слова’



– 死字 сыцзы ‘мёртвые слова’, встречающаяся лишь в одной словарной статье рассматриваемой работы. Данная оппозиция также применялась в предшествующих «Юйчжу» трудах (например, у Ло Дацзина 罗大经 [12], Фань Сивэня 范晞文 [13]). Вероятно, для целей Лу Ивэя эта пара терминов не была принципиально важной, что обусловило такое малое употребление.

(17) 所 то, что

亦指事为而言, 如“所能”、“所学”之类。比“于”字所指之义绝不同。“所”字活, “于”字死。“于”是死字, 故所指之事亦不活, 如“志于学”之类, 但指其事耳。“所”是活字, 若曰“所学”, 是明指其习学之而为其事也。 *Указывает на объект, о котором идёт речь, например, 所能 ‘то, что возможно’, 所学 ‘то, что изучаешь’. По значению совершенно отличается от знака 于. 所 – живое слово, 于 – мёртвое. 于 является мёртвым словом, поэтому объект, на который оно указывает, не изменится, например, 志于学 ‘стремиться к учёбе’, оно только указывает на свой объект. 所 является живым словом, если скажем 所学 ‘то, что изучаешь’, [фраза] чётко указывает на обучение в качестве объекта.*

В трудах предшественников Лу Ивэя понятия 活字 хоцзы и 死字 сыцзы не были устоявшимися, их трактовка могла существенно различаться. Неясно, соотносится ли понимание 活字 хоцзы и 死字 сыцзы Лу Ивэя с трактовками других авторов, в тексте на это прямых ссылок нет, однако вряд ли речь идёт об основном и «живом» употреблении лексических единиц в предложении, как это встречалось в ряде работ (см., например, [14, с. 92]). Лю Яньвэнь в своих комментариях к «Юйчжу» отмечает, что 于 является «мёртвым» словом, потому что его значение, например во фразе 志于学 *стремиться к учёбе*, однозначное, не предполагает каких-либо изменений, а значение 所学 *то, что изучаешь* будет определяться контекстом, поэтому 所 обозначено как «живое» слово.

Проведённый анализ словаря «Юйчжу» показал, что Лу Ивэй в своей монографии не стремился разработать особый терминологический аппарат для обозначения свойств описываемых лексических единиц, используемые им грамматические варианты встречались в созданных до появления «Юйчжу» трудах китайских литераторов и комментаторов, на некоторые из них даются ссылки непосредственно в тексте словаря (Чжу Вэньгун 朱文公, Го Пу 郭璞). Таким образом, своего рода «предграмматический» (т. е. не являющийся полноценным с точки зрения грамматики, так как не описывает в полной мере грамматическую систему языка, однако содер-

жащий наблюдения грамматического характера) труд основывался на литературоведческом и комментаторском понятийном аппарате.

Для обозначения «служебных слов» автором используются варианты 辞 цы, 声 шэн, 语助 юйчжу. Однако нельзя не отметить, что указанные единицы можно назвать «терминами» лишь условно, поскольку они не обладают такими обязательными для терминов свойствами, как дефинированность, содержательная точность, однозначность, устойчивость формы [15, с. 722–723]. Так, в тексте рассматриваемой монографии отсутствуют какие-либо грамматические дефиниции, поэтому у читателя не сложится однозначного понимания того, что из себя представляют 辞 цы, 声 шэн или 语助 юйчжу, соответственно, нет возможности говорить и о содержательной точности данных понятий. Для обозначения междометий используются варианты, имеющие в своём составе как знак 辞 цы, так и 声 шэн; для указания на частицы используются все три вышеозначенных варианта. Для указания на конечные частицы при помощи одного и того же знака 声 шэн есть и вариант 句绝之余声 *модальные частицы, [показывающие] конец предложения*, и 句末助声 *вспомогательные частицы, употребляемые в конце предложения*. Таким образом, отсутствуют однозначность и устойчивость формы терминов. Вероятно, в большей степени можно отнести 辞 цы, 声 шэн и 语助 юйчжу, применяемые Лу Ивэем, к такому типу специальных лексем, как терминоиды [16, с. 44], которые называют недостаточно устоявшиеся понятия, находящиеся в стадии формирования и ещё не имеющие дефиниций. В целом это типичное для традиционного китайского языкознания явление, поскольку полноценная терминологическая система в области грамматики, как уже отмечалось, начинает складываться только после публикации «Ма ши вэнь тун» [3], автор которой разработал достаточно стройную терминологическую систему, предложил классификацию применяемых понятий, снабдив их вполне чёткими дефинициями.

Принадлежность рассмотренных в настоящем исследовании специальных лексических единиц к конкретной отрасли знаний подталкивает к тому, чтобы отметить их как единицы терминологического плана. Однако отсутствие определённых свойств, характерных для терминов, говорит о том, что на традиционном этапе развития филологических знаний в Китае происходит процесс формирования системы грамматических понятий. Тем не менее, появление специального труда, ориентированного



на описание исключительно грамматического характера (пусть даже на основе терминологии литературоведческой и комментаторской направленности), является свидетельством некоторой дифференциации данной лингвистической дисциплины от традиционного для Китая комментаторского аспекта представления языковых явлений.

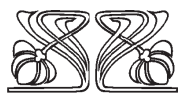
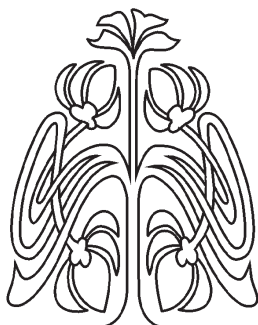
Список литературы

1. Кирюхина Л. В., Серебренникова Е. Ф. Словарь служебных слов Лу Ивэя: содержание и значимость для грамматической традиции в китайском языкознании // II Готлибовские чтения: Фундаментальные и актуальные проблемы востоковедения и регионоведения стран АТР : материалы Междунар. науч. конф. «Пространства коммуникации: язык, литература, медиа», посвящённой столетию Иркутского государственного университета (Иркутск, 18–21 сентября 2018 г. / отв. ред. Е. Ф. Серебренникова. Иркутск : Изд-во ИГУ, 2018. С. 152–162.
2. Бокадорова Н. Ю. Французская лингвистическая традиция XVIII – начала XIX века. Структура знания о языке. М. : Наука, 1987. 152 с.
3. 马建忠. 马氏文通. 北京: 商务印书馆, 2010. 473页. (Ма Цзяньчжун. Грамматика Ма. Пекин : Шаньу иньшугуань, 2010. 473 с.).
4. 十三经注疏 礼记正义(上、中、下). 北京: 北京大学出版社, 1999. 1678页. («Тринадцатиканоние» с комментариями и толкованиями. Правильный смысл «Ли цзи». Пекин : Бэйцзин чубаньшэ, 1999. 1678 с.).
5. 春秋左传正义/卷02 («Правильный смысл комментария Цзо к “Чуньцю”»). Глава 2). URL: <https://zh.m.wikisource.org/zh-hans/春秋左传正义/卷02> (дата обращения: 19.09.2022).
6. Войтишек Е. Э. «Канон трёх иероглифов», «Канон ста фамилий» и «Канон тысячи иероглифов» как выдающиеся памятники просветительской литературы старого Китая // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2002. Т. 1, № 2. С. 39–43.
7. 刘燕文. 语助校注. 郑州: 中州古籍出版社, 1986. 85页. (Лю Яньвэнь. «Юйчжу» с комментариями. Чжэнчжоу: Чжунчжоу гуцзи чубаньшэ, 1986. 85 с.).
8. 《毛诗故训传》 («Комментарии Мао к “Ши цзин”»). URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=560736&remap=gb> (дата обращения: 19.09.2022).
9. 论语注疏 雍也 («Комментарии и пояснения к “Лунь юй”»). Глава «Юн е»). URL: <https://ctext.org/lunyu-zhushu/yong-ye/zhs> (дата обращения: 19.09.2022).
10. 《尚书注疏》汉孔氏传唐陆德明音义孔颖达疏 («Комментарии и пояснения к “Шан шу”»). Комментарии Кун Аньго (эпоха Хань). Произношение и значение Лу Дэмина (эпоха Тан). Пояснения Кун Инда). URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=412659&remap=gb#%E6%B1%89%E5%AD%94%E6%B0%8F%E4%BC%A0%E5%94%90%E9%99%86%E5%BE%B7%E6%98%8E%E9%9F%B3%E4%B9%89%E5%AD%94%E9%A2%96%E8%BE%BE%E7%96%8F> (дата обращения: 19.09.2022).
11. 许慎. 说文解字. 北京: 九州出版社, 2001. 900页. (Сюй Шэнь. Объяснение простых и толкование сложных знаков. Пекин: Цзючжоу чубаньшэ, 2001. 900 с.).
12. 罗大经. 鹤林玉露 (洛 汝清. Журавлиная роща и яшмовая роса). URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=548729&remap=gb> (дата обращения: 19.09.2022).
13. 范晔文. 对床夜语 (Фань Сивэнь. Ночные беседы). URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=567347&remap=gb> (дата обращения: 19.09.2022).
14. Кирюхина Л. В. О грамматической терминологии в традиционной китайской филологии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 3 (69), ч. 1. С. 90–93.
15. Гринева-Гринева С. В., Сорокина Э. А., Молчанова М. А. Ещё раз к вопросу об определении термина // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2022. Т. 13, № 3. С. 710–729. <https://doi.org/10.22363/2313-2299-2022-13-3-710-729>
16. Гринева-Гринева С. В. Терминоведение : учеб. пособие. М. : Академия, 2008. 304 с.

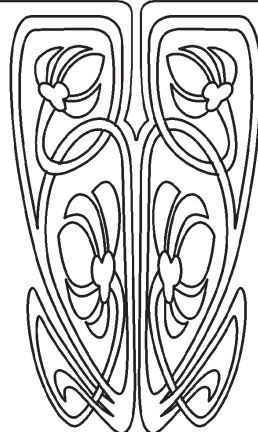
Поступила в редакцию 08.11.2022; одобрена после рецензирования 06.02.2023; принята к публикации 30.06.2023
The article was submitted 08.11.2022; approved after reviewing 06.02.2023; accepted for publication 30.06.2023



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 364–369
Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 364–369
<https://bonjour.sgu.ru> <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-364-369>
EDN: FEGWDN

Научная статья
УДК 821.111(410.5).09-1+929[Линдсей+ИаковV]

Притворная перебранка Дэвида Линдсея

К. Р. Ибрагимова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия, 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1

Ибрагимова Карина Рашитовна, кандидат филологических наук, преподаватель кафедры истории зарубежной литературы, agitato72@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9639-3261>

Аннотация. В статье исследуется своеобразие «Ответа на королевскую перебранку» шотландского поэта Дэвида Линдсея (ок. 1490 – ок. 1555). Это сочинение является единственной сохранившейся частью поэтического диалога между шотландским королём Иаковом V и его наставником и придворным. Оно встраивается в традицию шотландских придворных перебранок, которая закладывается предположительно в конце XV в. и анализируется в статье на примере «Перебранки Данбара и Кеннеди», предположительно первого произведения, написанного в этом жанре. Однако, в отличие от вышеупомянутой перебранки, где противники равны по положению, поэтическое соревнование между королём и его подданным вынуждает соперников балансировать между хулой и хвалой. Так, ответ Линдсея с формальной точки зрения полностью соответствует традиции хулительной поэзии: он использует значительное количество оскорблений, сравнивая противника с животными, касается «низкой» темы любовного бессилия. Однако большая часть оскорблений направлена говорящим не на венценосного соперника, а на себя. Как и в «Перебранке Данбара и Кеннеди», главной целью поэтического спора становится выявление лучшего поэта, но если равные противники ставят на это место себя, то Линдсей уступает его королю. Необходимое условие перебранки – нападки на соперника — Линдсей использует в качестве возможности наставления правителю, обращает упреки в советы. Таким образом, обнаруживается, что, несмотря на соблюдение формальных признаков поэтической перебранки, «Ответ на королевскую перебранку» скорее имитирует этот жанр, а не полностью соответствует его характеристикам.

Ключевые слова: Дэвид Линдсей, Иаков V, перебранка, хулительная поэзия, шотландские чосерианцы

Для цитирования: Ибрагимова К. Р. Притворная перебранка Дэвида Линдсея // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 364–369. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-364-369>, EDN: FEGWDN

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

David Lindsay's fictive flying

K. R. Ibragimova

Lomonosov Moscow State University, GSP-1 Leninskiye Gory, Moscow 119991, Russia

Karina R. Ibragimova, agitato72@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9639-3261>

Abstract. The article examines the specifics of *The Answer to the King's Flying* written by the Scottish poet David Lindsay (c. 1490 – c. 1555). This work is the only extant part of the poetic dialogue



between the Scottish king James V and his mentor and courtier. It follows the tradition of Scottish court flyting, which traces back to the end of the 15th century and is analyzed in the article on the example of *The Flyting of Dunbar and Kennedy* which is supposedly the first work written in this genre. However, unlike the aforementioned flyting, where the opponents are equal in position, the poetic competition between the king and his subject forces the rivals to balance between abuse and praise. Thus, Lindsay's answer is formally in line with the tradition of abuse poetry: the poet uses a significant amount of insults, comparing his opponent with animals, and touches on the "low" theme of impotence. However, most of the speaker's insults are directed not at the crowned rival, but at himself. As in *The Flyting of Dunbar and Kennedy*, the main goal of a poetic dispute is to identify the best poet, but if equal opponents put themselves in this place, then Lindsay yields to his king. Lindsay uses attacks on the opponent, which are necessary for flyting, not to abuse but to instruct the ruler; the poet turns reproaches into advice. Thus, it turns out that, despite the formal signs of a poetic flyting, *The Answer to the King's Flyting* does not completely belong to the genre but imitates it.

Keywords: David Lindsay, James V, flyting, abuse poetry, Scottish Chaucerians

For citation: Ibragimova K. R. David Lindsay's fictive flyting. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 364–369 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-364-369>, EDN: FEGWDN

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

В XIV–XVI вв. шотландская придворная поэзия переживает небывалый расцвет. Шотландские поэты этого времени пишут преимущественно на английском, а не на гэльском языке, стремясь подражать Джеффри Чосеру (Geoffrey Chaucer, 1340–1400). Чосер становится их ориентиром в отношении не только избираемого языка, но и стиля: используя «золотые слова» (aureate words) [1, p. 170], т.е. слова с латинскими корнями, нарочито усложнённый синтаксис, шотландские придворные поэты именуют себя «чосерианцами». К чосерианцам, в частности, принадлежал и король Иаков I Шотландский (1394–1437), одним из первых задавший моду на куртуазную поэзию в качестве развлечения светского общества. При его преемниках роль искусств, учёности и хороших манер возросла ещё больше: особенно славился этим двор короля Иакова IV (1473–1513), где были приняты самые разнообразные увеселения: так, к примеру, помимо балов и охоты король устраивал костюмированные представления и турниры, изображавшие сражения в галантном духе [2, p. 158].

Впрочем, двор интересовали не только поединки на мечах, но и словесные баталии, поскольку именно этим временем датируется самая ранняя из сохранившихся шотландских придворных поэтических перебранок – «Перебранка Данбара и Кеннеди» (Flyting of Dunbar and Kennedy, 1507). Не располагая документальными свидетельствами о том, как проводились эти поэтические сражения, мы можем восстановить некоторые их правила, опираясь на их тексты. Если судить по «Перебранке Данбара и Кеннеди», то вербальный поединок должен был начинаться с вызова на него: «...каждый из оппонентов упоминает о "комиссаре" (commissar) – секунданте, ответственном за передачу вызова на состязание в искусстве вербальной хулы» [3, с. 193]. После принятия вызова начиналось соревнование, где каждый из участников под видом диалога

с соперником произносил обращённый к нему монолог. Вероятнее всего, противники ещё до публичного выступления имели возможность изучить стихотворную речь другого – первоначально тексты перебранок носили письменный характер и только потом исполнялись перед публикой [4, с. 112]. Темой речей соревнующихся поэтов было восхваление собственного поэтического мастерства и принижение соперника: инвектива строилась на противопоставлении двух противников, где характеристика одного автоматически означала обратную характеристику другого.

Мы не знаем в точности, была ли «Перебранка Данбара и Кеннеди» первой в ряду шотландских придворных перебранок, однако она определённо сыграла свою роль в развитии этого жанра. Именно данный текст почти век спустя будут использовать в качестве примера поэты-противники Александр Монтгомери (Alexander Montgomerie, 1545–1615) и сэр Патрик Хьюм Полварт (Sir Patrick Hume of Polwart, ок. 1550–1609) в своей перебранке (Flyting betwixt Montgomerie and Polwart, ок. 1583–1598). К ней же очевидным образом обращается и наследник Иакова IV король Иаков V (1512–1542), решая попробовать себя в искусстве хулы и бросая вызов своему придворному поэту, советнику и бывшему наставнику сэру Дэвиду Линдсею (Sir David Lyndsay, ок. 1490 – ок. 1555).

Перебранка короля Иакова V и сэра Дэвида Линдсея становится особым случаем в традиции шотландской придворной перебранки. Необычность этого словесного поединка заключается как в том, что противником Линдсея оказывается сам король Шотландии, так и в том, что часть, авторство которой принадлежит последнему, не сохранилась. Иными словами, главное отличие перебранки Линдсея от «Перебранки Данбара и Кеннеди» и «Перебранки Монтгомери и Полварта» – отсутствие первой половины текста (точнее,



вызова на поединок: речь Линдсея является ответом на него). Это ставит нас в затруднительное положение, так как перебранка – жанр диалогический, однако невозможность проследить этот диалог, казалось бы, обращает его в свою противоположность: речь Линдсея выглядит как монолог или послание королю.

Однако по ответу Линдсея можно попытаться примерно восстановить содержание королевской речи и некоторые особенности этой перебранки. Так, думается, что по объёму она уступала двум вышеупомянутым перебранкам – ответ Линдсея составляет всего 70 строк (ср. с «Перебранкой Данбара и Кеннеди», насчитывающей 552 строки и «Перебранкой Монтгомери и Полварта», в которую входят 797 строк). Несомненно, есть вероятность, что Линдсей сознательно делает свою речь краткой, чтобы дать королю возможность проявить себя в состязании и уступить монарху победу (а также, возможно, чтобы не позволить себе выразить лишнее). Однако соперники могли также ориентироваться на признанный образец – «Перебранку Данбара и Кеннеди», где речи соперников были почти одинаковыми по объёму, что создавало определённую гармонию. Думается также, что ответ Линдсея был заключительным фрагментом этой перебранки, за которым не последовало дальнейших «раундов» (как это было и будет в других перебранках) – предлагалось не серьёзное поэтическое состязание, но придворная забава.

Кроме того, неизвестно, исполнялась ли перебранка короля и Линдсея перед аудиторией. Отвечая своему венценосному противнику, Линдсей пишет, что прочёл его послание («Redoytit гоу, your ragment I have red» (1)¹ [5, р. 98]), однако затем он упоминает дам, которые «глядят на письма короля» («Lustie ladyis, that on your libellis lukis» (8) [5, р. 98]). Вряд ли это означает, что копии стихов короля передавались при дворе из рук в руки: вероятнее, что глаголы письма Линдсей использует метафорически. Подобный приём уже был знаком жанру перебранки: так, на полвека ранее Данбар в своей соревновательной поэтической речи угрожает заставить даже дьяволов дрожать, когда они *услышат*, что он *пишет* пером и чернилами («And all the divillis of Hell for redour quaik, / To heir quhat I suld wryt with pen and ynk» (11–12) [6, р. 452]), а значит, Иаков V мог не только прислать Линдсею свою оскорбительную речь, но и прочесть её ему при свидетелях.

¹ Здесь и далее при цитировании в скобках курсивом указываются номера строк.

Иаков V бросает вызов своему бывшему наставнику (эту должность Линдсей занимал до 1524 г. [7, р. 20]) в 1536 г.: в это время королю было около двадцати пяти лет, Линдсей же был почти вдвое старше. Он продолжал играть значительную роль при дворе и имел вес в королевском совете: к 1530 г. ему было пожаловано звание королевского герольда, а позднее, в 1542 г., – звание рыцаря [8, р. 248]. То, что Иаков V уважал Линдсея и прислушивался к его советам, не стало препятствием к тому, чтобы обратиться к нему своей оскорбительной речью: напротив, Линдсей обретал некую привилегию сразиться на словесной дуэли с самим монархом.

Краткость ответа Линдсея позволяет ему охватить всего одну тему, которая, вероятно, и была заявлена Иаковом – это тема плотской любви. Те дамы, которые, по словам Линдсея, читали (или слышали) написанное королём, теперь отказывают Линдсею в своём обществе, ведь тот больше не способен развлечь или воспеть их:

Lustie Ladyis, that on your libellis lukis,
My cumpanie dois hald abhominable,
Commandand me beir cumpanie to the cukis.
Moist lyke ane Deuill, thay hald me detestable;
Thay banis me, sayand I am nocht able
Thame to compleis, or preis to thare presance;
Apon your pen I cry ane loud vengeance!
(8–14) [5, р. 98]

(Прекрасные дамы, что видели Ваши письма, / Теперь избегают моего общества, / Велят мне отправляться к поварам. / Они находят меня отвратительным, словно дьявол, / Они прогоняют меня, говоря, что я не способен / Доставить им удовольствие или воспеть их; / Я клянусь, что отомщу Вашему перу!).

На основании этих строк можно сделать вывод, что король в своей речи упрекает Линдсея в поэтическом и любовном бессилии. На последнее указывает также то, что сам поэт говорит о том, что изгнан со двора Венеры («...from Venus court dejectit» (7) [5, р. 98]). Подтверждаются и другие королевские упрёки: Линдсей не осмеливается назвать себя поэтом в присутствии своего повелителя. «Будь я поэтом, – говорит он, – я бы попытался пером отомстить за оскорбления» («Wer I ane poeit, I suld preis with my pen / To wreik me on your vennemous writing» (15–16) [5, р. 98]).

Итак, мы видим, что в перебранку возвращается тоpos смирения, характерный для поэтов того времени, однако необычный в случае этого жанра, где основной целью становится доказать своё превосходство над соперником. В речи Линдсей неоднократно упоминает о своей мало-



образованности, ничтожности и т.д., тем самым подтверждая предполагаемые обвинения короля. Этот несвойственный перебранке приём может быть связан лишь с разницей в статусе участников перебранки, где реальный образ соперника имеет больший вес, чем его же фиктивный образ, создаваемый в речи противника.

Так, Линдсей подчёркивает, что участвует в перебранке лишь по приказу короля, в противном случае он не осмелился бы на подобную дерзость. Возникает парадоксальная ситуация: подчинённое положение придворного поэта не позволяет ему спорить с королём, но именно поэтому он вынужден вступить с ним в спор, пусть и в игровой форме. Несмотря на то, что Линдсей не избегает упреков и оскорблений в адрес противника в своей речи, он всегда обращается к королю с подчёркнутым почтением. В этом отношении характерны образы животных, с которыми Линдсей сравнивает то себя, то короля: себе он отводит роль спрятавшегося в норе испуганного пса («Bot I man do as dog dois in his den» (17) [5, р. 98]), Иаков же уподобляется могучим и величественным животным, часто встречающимся в аллегорической поэзии и геральдических изображениях, связанных с идеей королевской власти. Это и тигр, который неожиданно возникает здесь в связи с ораторским искусством: Линдсей сокрушается, что ему, в отличие от короля, не дан столь же «тигриный язык» («tyggeris toung» (4) [5, р. 98]) – думается, что здесь имеется в виду смелость и одновременно с этим красота выражений, и слон, который восхваляется за физическую силу и выносливость («Thocht ye be now strang lyke ane elephant» (25) [5, р. 99]). Даже упрекая короля в чрезмерной любвеобильности, Линдсей избирает животных, которые в средневековом сознании связывались с этим пороком, однако имели ряд положительных характеристик: Иаков становится и «неугомонным бараном» («restles ram» (36), и «ревущим быком» («boisteous bull» (47) [5, р. 99]).

Однако перебранка как поэтический поединок в первую очередь связана с выявлением лучшего поэта, поэтому Линдсей выдвигает и другие причины, по которым он подчиняется Иакову и считает себя недостойным соперничать с ним. В нашем случае это поэтический талант короля и его мастерское владение словом. Думается, что Линдсей несколько преувеличивает дарование Иакова, однако к этому его вынуждает ситуация, в которой он оказывается в этой перебранке. Возникает характерная для перебранки тема предопределённого исхода ещё до начала поединка, некой «предварительной иерархии»

[4, р. 113], где соперники уверены в том, кто какое место занимает. Но если в словесной дуэли между равными по статусу противниками каждый стремится утвердить за собой место безусловного победителя, высмеивая аналогичные попытки оппонента, то в нашем случае это место безоговорочно принадлежит тому, кто занимает высшее положение в обществе.

Мы очень мало знаем о том, какое в действительности положение занимал король Иаков V в поэтических кругах, однако о том, как воспринималось королевское творчество в ту эпоху в Шотландии, можно судить по отношению к трудам его внука Иакова VI. Так, Кевин Шарп отмечает, что «он [король Иаков VI] был частью аристократической политической культуры, которая отличалась от политической культуры позднеелизаветинской Англии тем, что ставила монарха не на место “объекта восхищения и поклонения”, а скорее на место “первого среди равных”» [9, р. 6.]. Будучи членом «Кастальской группы» (Castalian band), шотландского поэтического объединения, существовавшего в 1580-х и 1590-х гг., король, однако, не являлся её лидером и обращался с поэтами своего круга почти на равных, выказывая им свою дружбу и не отказывая в поддержке – не случайно обращением, принятым в их среде, было «братья» (brethren) [10, р. 253]. Впрочем, интерес к искусству и участие в придворных поэтических забавах давали монарху не только пищу для творческих исканий, но и возможность контролировать сферу культуры: он «всегда знал, что его подданные пишут о нём» [11, р. 1], и мог конструировать свой образ в соответствии с этим. Возможно, что Иаков V, хоть и не интересовавшийся поэзией в такой же мере, как его внук, в этом отношении вёл себя схожим образом.

Как бы то ни было, Линдсей обращается к своему венценосному противнику как к великому поэту, чьё дарование много превышает поэтическое мастерство не только Линдсея, но и всех остальных поэтов этого времени. Он сокрушается, что именно ему с его «темным разумом» («dull intedement» (2) [5, р. 98]) суждено стать мишенью для королевского красноречия, об избавлении от которого он безуспешно молит Бога («From your flyting, wald God that I wer fred!» (3) [5, р. 98]). Мощь поэзии Иакова якобы так сильна, что сам дьявол был бы вынужден отказаться от дальнейшей борьбы: как из-за меткости оскорблений, так и из-за силы стихотворных строк («The mekle Devil may nocht indure your dyting» (19) [5, р. 98]). В тексте появляется цитата из пятидесятого псалма Вульгаты «Cor



mundum crea in me», уже использованная однажды в «Перебранке Данбара и Кеннеди», но у Линдсея возникающая в новом, «перевернутом», контексте: если Кеннеди предсказывает Данбару, что тот, побеждённый, будет молить о пощаде, то здесь о пощаде заранее молит сам адресант, сдаваясь на милость победителя, который носит не только титул короля Шотландии, но и звание «принца поэзии» («Quharefor, “Cor mundum crea in me!” I cry, / Proclamand yow, the prince of poetry» (20–21) [5, p. 98]).

В своей речи Линдсей дарует Иакову ещё один высокий титул, которого обыкновенно удостоивались уже покинувшие мир великие поэты – он называет его «цветом красноречия» («flowand rethorik the flour» (70) [5, p. 100]). Этот образ обыкновенно использовался в куртуазной поэзии (так, Уильям Данбар в поэме «Золотой щит» (The Goldyn Targe, ок. 1507) называет Чосера «почтенным Чосером, розой всей риторике» («O reverend Chaucere, rose of rethoris all!» (253) [6, p. 327]), однако затем перешёл и в перебранки, где в соответствии с «топосом смирения наоборот» стал применимым и в качестве самопрезентации (так, в «Перебранке Данбара и Кеннеди» последний насмехается над Данбаром из-за того, что тот посмел соревноваться с ним, «розой риторике» («Rymis thou of me, of rethory the rose?» (500) [6, p. 469]), возможно, пародируя его же собственную строку). Именно из-за того, что король в своём поэтическом мастерстве подобен лучшим поэтам прошлого, Линдсей завершает перебранку заверениями в том, что он не может больше сражаться, ведь ему никогда не сравняться с богато украшенными строками Иакова («Now, schir, farweill, because I can nocht flyte. / And thoct I could, I wer nocht tyll avance / Aganis your ornate meter to indyte» (64–66) [5, p. 100]).

Всё же Линдсею, согласно традиции жанра, необходимо противопоставить свои аргументы оскорблениям короля. Как уже было упомянуто, в качестве темы для своих упрёков он избирает любвеобильность и неразборчивость в связях, присущие Иакову. Он обличает любовное неистовство короля, осмеливаясь называть его «грубым негодяем» («rude rubeatour» (48) [5, p. 99]), «неистовым блудником» («furing fornicatiour» (49) [5, p. 99]). Король, по словам Линдсея, не гнушается и продажными женщинами, чем роняет своё достоинство («On ladronis for to loip ye wull nocht lat» (50) [5, p. 100]), становится подобным уже не царственным животным, а свинье, валяющейся в грязи («swetterand lyke twa swyne» (58) [5, p. 100]).

Однако все эти обвинения, которые в перебранках между равными соперниками выглядели бы как оскорбления и служили бы доказательствами низости противника, его недостойности быть частью общества, у Линдсея звучат иначе. Обвиняя, Линдсей создаёт лишь видимость оскорбления, уделяя гораздо большее внимание попыткам указать королю на его ошибки. Речь Линдсея напоминает скорее поучение, в котором он выказывает искреннюю заботу о своём монархе и ученике, нежели насмешку.

Так, упрёк в необузданных любовных аппетитах у Линдсея тесно связывается с идеей будущего бессилия, которое может ожидать короля, если тот не изменит своим привычкам. Как и его предшественники в жанре перебранки, Линдсей рисует картину мрачного будущего для своего противника, однако подчёркивает, что не желает такого исхода. Поэт вновь нарушает законы ведения перебранки, где себя принято исключительно восхвалять, и приводит в пример собственное состояние здоровья, на которое, как мы узнаём, указывает Иаков в своей несохранившейся речи. Линдсей, соглашаясь со своим противником, признаётся, что действительно «потерпел поражение в делах Венеры» («I am failyeit / In Venus werkis» (29–30) [5, p. 99]). Казалось бы, здесь поэт обращает чужой аргумент себе во вред, но это даёт ему возможность развить свою мысль дальше: он упоминает о том, что и в его жизни были лучшие годы, за которые он благодарен небесам, однако всему приходит конец, и для Иакова этот конец может наступить раньше, чем тот желал бы. Король должен благодарить Бога за то, что тот уберёт его от болезней, сопутствующих любовным приключениям, утверждает Линдсей, в этой части своей речи словно вновь становясь наставником для своего бывшего подопечного («On your behalf, I thank God tymes ten score / That yow preservit from gut and frome grandgore (62–63) [5, p. 100]).

Линдсей не только выражает свою обеспокоенность здоровьем короля, но и, возможно, делает тонкий намёк на близкую свадьбу того с принцессой Мадлен Французской (Madeleine de France, 1520–1537), которая состоялась в 1537 г. До этого он гневно обрушивается на Совет короля, который достоин ада за то, что никак не может подобрать тому достойную супругу («I give your counsale to the feynd of hell, / That wald nocht of ane princes yow provide» (43–44) [5, p. 99]), что подчёркивает невиновность короля в его поведении: ему просто достались дурные советники, что не могли вовремя указать тому



верный путь. Он завуалированно напоминает о невесте Иакова, называя её «дамой, что любит Вас более всех» («the lady that luffit yow best» (57) [5, p. 100]), а также сравнивает её со щитом, что может сдерживать королевские порывы («Sum sayis thare cummis ane bukler furth of France / Quhilk wyll indure your dintis, thocht thay be doug» (68–69) [5, p. 100]). На этом Линдсей, исполнивший свой долг перед государем, который он в первую очередь видел не только в повиновении, но и в необходимости давать монарху добрые советы [8, p. 249.], ещё раз склоняется перед монархом, называя того «цветом красноречия», и перебранка завершается.

Подводя итоги, мы видим, что перебранка Линдсея лишь притворяется перебранкой, по большей части не следуя традициям жанра, а лишь имитируя их. Ответ Линдсея, которому приходится балансировать между упрёком и почтительностью, маскируется под оскорбление, но на самом деле относится скорее к жанру поучения, выполненного в куртуазной манере. Почти отсутствует самопрезентация поэта как великого творца – это звание здесь достаётся королю: Линдсей подчёркивает своё подчинённое положение; возникает некий искажённый топос смирения (здесь он – зеркальное отражение самовосхваления традиционной перебранки, которое, в свою очередь, есть не что иное, как перевёрнутый топос смирения). В перебранке Линдсея отсутствует и тесная связь между адресатом и адресантом, где характеристика, которую получает один из участников, подразумевает характеристику другого с обратным знаком. Разумеется, в речи Линдсея присутствует противопоставление оппонентов, но упоминаются и некие черты, объединяющие их, что невозможно в поэтической дуэли.

Обманчивое впечатление, убеждающее читателей в том, что это истинная перебранка, создаёт лексика, которую использует Линдсей: она, несомненно, отсылает к традиции перебранок, наполненных оскорбительными словами наподобие «ядовитый» (*vennemous*), «негодяй» (*gubeatour*), кроме того, сама тема похоти и любовного бессилия выглядит двусмысленной и подходит лишь для низкого жанра. В перебранке присутствует и одно обвинение, которое можно воспринять всерьёз, однако оно не относится к королю: Линдсей действительно стремился оскорбить королевский Совет своим упрёком.

Любопытно, что образ адресанта, который создаёт Линдсей, – немолодого поэта, находящегося в подчинённом положении по отношению к своему оппоненту и повелителю, лишённого радостей любви и склоняющегося перед «золотыми словесами» противника – это именно тот образ соперника, который в обычной перебранке соревнующиеся поэты рисуют себе в мечтах. В непростой ситуации, в которую поставлен Линдсей, адресат и адресант традиционной перебранки вынуждены поменяться местами, а сам текст утрачивает почти все черты, присущие этому жанру. Таким образом, поэт выполняет задачу, которая стоит перед ним, ориентируясь не на отношения, которые задаёт текстовая реальность, а на реально существующие социальные отношения между собой и соперником, и это формирует иной тип текста, написанного в жанре перебранки.

Список литературы

1. Fox D. The Scottish Chaucerians // Chaucer and Chaucerians: Critical Studies in Middle English Literature / ed. by D. S. Brewer. London : Thomas Nelson and Sons, 1966. P. 164–200.
2. Princes and Princely Culture: 1450–1650 / ed. by M. Gosman, A. MacDonald, A. Vanderjagt. Leiden : Brill, 2003. 357 p.
3. Матюшина И. Г. Перебранка в древнегерманской словесности. М. : РГГУ, 2011. 304 с.
4. Ибрагимова К. Р. Образ поэта в «Перебранке Данбара и Кеннеди» // Stephanos. 2020. № 1 (39). С. 111–117. <https://doi.org/10.24249/2309-9917-2020-39-1-111-117>, EDN: NJYVTW
5. Lyndsay D. Sir David Lyndsay: Selected Poems / ed. by J. H. Williams. Glasgow : University of Glasgow, 2001. 348 p.
6. Dunba W. William Dunbar: The Complete Works / ed. by J. Conlee. Kalamazoo, Michigan : Medieval Institute Publications, 2004. 488 p.
7. Edington C. Court and Culture in Renaissance Scotland: Sir David Lindsay of the Mount. Amherst : University of Massachusetts Press, 1994. 275 p.
8. The Cambridge History of Medieval English Literature / ed. by D. Wallace. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 1043 p.
9. Sharpe K. Image Wars: Promoting Kings and Commonwealths in England, 1603–1660. New Haven : Yale University Press, 2010. 512 p.
10. Bawcutt P. James VI's Castalian Band: A Modern Myth // Scottish Historical Review. 2001. № 80. P. 251–259.
11. Rickard J. Writing the Monarch in Jacobean England. Cambridge : Cambridge University Press, 2015. 284 p.

Поступила в редакцию 30.01.2023; одобрена после рецензирования 17.04.2023; принята к публикации 30.06.2023
The article was submitted 30.01.2023; approved after reviewing 17.04.2023; accepted for publication 30.06.2023



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 370–374

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 370–374

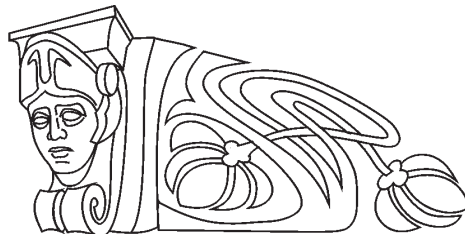
<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-370-374>, EDN: FLYTRM

Научная статья

УДК 821.161.1.09-31+929Лачиновы

«Меня уничтожало это систематическое преследование...»: проблема перевоспитания жены в повести П. Летнева «Не под силу»



О. А. Карпова

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83

Карпова Ольга Анатольевна, соискатель кафедры русской и зарубежной литературы, olgatverskaya2016@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6529-4789>

Аннотация. Статья посвящена творчеству забытых писательниц второй половины XIX в. Прасковьи Александровны (1829–1892) и Анны Александровны (1833–1914) Лачиновых, публиковавшихся под коллективным псевдонимом П. Летнев. Многие произведения Лачиновых, в том числе и повесть «Не под силу» (1891), посвящены проблемам брака и семьи. Основное внимание в статье уделено изображению в повести психологии семейных отношений, в частности, анализируется динамика психологического противостояния главной героини Веры Павловны, отстаивающей свои человеческие права, ее мужу, стремящемуся подавить жену как личность и подчинить своей воле. В центре внимания П. Летнева эмоционально-психологические переживания героини, ее отказ от роли жертвы, процесс моральной и бытовой борьбы с мужской тиранией. Обращает на себя внимание сходство имени протагонистки с именем героини романа Н. Г. Чернышевского, однако в повести П. Летнева показан образ женщины не будущего, а настоящего, которой «не под силу» борьба с устоявшимся укладом. Композиционная структура произведения дает основание говорить, что в произведении совмещаются «внешняя» и «внутренняя» точки зрения (Б. А. Успенский) на характер и поступки Веры Павловны. В сконструированном эго-документе – дневнике главной героини – выражается ее позиция, разрушающая представление о правильности и неизбежности основ патриархатного уклада, что позволяет показать травматичность семейного опыта протагонистки. Отдельное внимание в статье уделено приемам, при помощи которых создается индивидуальное «Я» Веры Павловны, разрушающее авторитарный патриархатный дискурс.

Ключевые слова: П. А. и А. А. Лачиновы, проблемы брака и семьи, психическая травма, женская эмансипация

Для цитирования: Карпова О. А. «Меня уничтожало это систематическое преследование...»: проблема перевоспитания жены в повести П. Летнева «Не под силу» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 370–374. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-370-374>, EDN: FLYTRM

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

“I was destroyed by this systematic persecution...”: The problem of re-educating a wife in P. Letnev's story *Unbearable*

О. А. Карпова

Saratov State University, 83 Astrakhanskaya St., Saratov 410012, Russia

Olga A. Karpova, olgatverskaya2016@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6529-4789>

Abstract. The article is dedicated to the work of the forgotten writers of the second half of the 19th century Praskovya Alexandrovna (1829-1892) and Anna Alexandrovna (1833–1914) Lachinovs, who published under the collective pseudonym of P. Letnev. Many works of the Lachinovs, including the story *Unbearable* (1891), address the problems of marriage and family. The main focus of the article is on the depiction in the story of the psychology of family relationships, in particular, the dynamics of the psychological confrontation of the main character Vera Pavlovna, defending her human rights, her husband, who strives to suppress his wife as a person and make her obey his will, is analyzed. P. Letnev focuses on the emotional and psychological experiences of the heroine, her refusal to play the role of a victim, the process of moral and everyday struggle with male tyranny. A noteworthy detail is the similarity of the name of the protagonist with the name of the heroine of N. G. Chernyshevsky's novel; however, the novel by P. Letnev shows the image of a woman not of the future, but of the present, who finds it 'unbearable' to confront the established way. The compositional structure of the work gives reason to say that the work combines the "external" and "internal" points of view (B. A. Uspensky) on the character and actions of Vera Pavlovna. The constructed ego-document - the diary of the



main character – expresses her position, destroying the idea of the correctness and inviolability of the foundations of the patriarchal way of life, which allows us to show the traumatic family experience of the protagonist. Special attention in the article is paid to the techniques by which the individual “I” of Vera Pavlovna is created, destroying the authoritarian patriarchy discourse.

Keywords: P. A. and A. A. Lachinov, problems of marriage and family, mental trauma, women’s emancipation

For citation: Karpova O. A. “I was destroyed by this systematic persecution...”: The problem of re-educating a wife in P. Letnev’s story *Unbearable. Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 370–374 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-370-374>, EDN: FLYTRM

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Проблемы семьи, в первую очередь взаимоотношений между ее членами, актуальные как для мировой, так и для русской литературы, приобрели особенную остроту в творчестве русских писателей во второй половине XIX в., когда под воздействием «великих реформ» семья претерпевает существенную эволюцию во всех сферах своего существования [1, с. 47]. Представление о «мысли семейной» в русской литературе II половины XIX в. связано, прежде всего, с творчеством таких авторов, как Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, М. Е. Салтыков. Знаменательно в этом отношении их обращение к жанру семейного романа, классическими образцами которого принято считать «Анну Каренину», «Господ Головлевых» и «Братьев Карамазовых» [2–4]. Однако к проблемам семьи активно обращались и писательницы XIX в., чье творчество всегда находилось за пределами или на периферии литературного канона [5, с. 5–12] и до сих пор мало изучено. Изменение структуры семейных отношений во II половине XIX в. более всего коснулось именно женщин, поэтому в своих произведениях писательницы этого периода часто обращались к изображению сложных семейных ситуаций и травматичному опыту героинь.

К числу таких произведений можно отнести повесть П. Летнева «Не под силу», опубликованную в 1891 г. Это имя – коллективный псевдоним забытых писательниц Прасковьи Александровны (1829–1892) и Анны Александровны (1833–1914) Лачиновых, создавших в соавторстве более двадцати романов и повестей. Кроме того, каждая из писательниц публиковалась и самостоятельно.

В центре внимания в повести судьба главной героини, чье имя – Вера Павловна – отсылает к роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Произведения имеют еще одну сходную черту – инверсивную композицию. Повесть «Не под силу» начинается с того, что читатель узнает о смерти героини и только потом, знакомясь с ее дневником, – о причинах.

В возрасте двадцати трех лет Вера Павловна выходит замуж, чтобы уйти от тетки. Она стре-

мится к обретению «своей семьи, своего крова, своего спутника жизни, с кем можно делить радость и горе» [6, с. 229]. Однако супружеская жизнь не приносит ей счастья: не желая терпеть тиранию мужа, героиня уходит от него и скрывается у своей подруги, однако супруг не оставляет ее в покое. Таков сюжет повести, но если рассматривать повествование как синтез различных точек зрения [7, с. 9–19], то перед нами предстанет не просто трагедия бесправной женщины XIX в., но прежде всего – трагедия личности, жаждущей жизни и не имеющей возможности следовать своим стремлениям: «Сильно было во мне желание жить для кого-нибудь, иметь интересы и цель жизни» [6, с. 229].

В основу повести положен дневник главной героини, в котором она рассказывает о своей семейной жизни, однако дневниковым записям предшествует вступление, где описана случайная встреча пожилого господина, родственника Веры, с некоей дамой, знавшей ее. Это небольшое вступление показывает точку зрения на брак и семью, господствующую в патриархальном обществе: Веру, покинувшую мужа, считают безнравственной и аморальной. В устах выразительницы общественного мнения это звучит так: «Все, весь город винит Веру Павловну и оправдывает ее мужа» [6, с. 227]. Внешняя по отношению к героине идеологическая точка зрения, заявленная в начале произведения, задает определенный угол зрения на описываемую проблему. По мнению общества, супруг героини – «достоинейший человек, редкий и по характеру, и по правилам. Начальство его ценит, карьере он сделал отличную, имеет средства», а Вера «скрытна и хитра», «взбалмошна и не в меру горда» [6, с. 226–227]. Но наряду с этим показана еще одна точка зрения – родственника Веры, который не может поверить дурным слухам, потому что помнит ее «чудесной девушкой, с душой и сердцем» [6, с. 227]. В данном случае перед нами, скорее, не идеологическая, а психологическая точка зрения, которая по отношению к героине также является внешней, но, вступая в противоречие с общепринятым мнением, создает предпосылки для его разоблачения.



Внутреннюю же точку зрения мы находим в дневнике Веры, где героиня рассказывает о травматичных событиях, приведших к печальному исходу. В дневнике описываются ее чувства, мысли, переживания, которые недоступны стороннему наблюдателю. Именно из дневниковых записей Веры читатель узнает о ее истинных отношениях с мужем, причем автор акцентирует внимание на искренности героини, говоря о том, что на страницах дневника «не могло быть лжи и обмана» [6, с. 228]. В своей работе об автодокументальных женских текстах И. Л. Савкина отмечает, что автобиографическое письмо разрушает господствующий патриархатный дискурс за счет создания «альтернативного Я» героини, способного «разрушить молчание, к которому принуждает мужская речь» [8, с. 27]. Это замечание, сделанное по поводу реальных эго-документов, справедливо и по отношению к повести П. Летнева.

В дневнике Вера рассказывает об истории своего брака, типичной для женщины XIX в.: «Сватовство состоялось честь-честью, со всеми формальностями. <...> Тетке нельзя было почему-то откладывать свадьбу, и я всего две недели была невестой. <...> Обвенчавшись, мы тотчас уехали в Рязань, где мой муж служил чиновником при губернаторе» [6, с. 230]. Вера – женщина самостоятельно мыслящая, и это совсем не устраивает ее супруга, который придерживается традиционных воззрений на роль женщины в брачном союзе. Он пытается перевоспитать Веру, так как уверен, что именно ему по праву принадлежит роль наставника. Например, считая чтение глупым занятием и отвечая на возражения жены, он заявляет: «У тебя до сих пор никого не было, кто бы растолковал, что следует, а вот теперь ты от меня все и услышишь» [6, с. 233]. Столкновение «внешней» и «внутренней» точек зрения позволяет автору показать истинное лицо Вериного мужа: вместо прекрасного, честного, делового человека (как отзываются о нем окружающие) предстает недалекий, злой, властный, самолюбивый, высокомерный тип, не способный думать ни о ком, кроме себя. Эту правду читатели постигают вместе с героиней, переживающей свои семейные отношения как травму и постепенно осознающей весь ужас своего положения.

Посещение театра, ставшее поводом для первого серьезного конфликта героини с мужем, она описывает как необходимое удовольствие, на которое имеет полное право, но, как писал С. С. Шашков, «по патриархальному воззрению, женщина, вступая в брак, не имеет ника-

ких личных целей; брак существует не для ее удовольствия, не для ее интересов» [9, с. 100]. Самовольная поездка в театр становится для Веры «точкой отсчета», с которой начинается «правильный надзор», учрежденный за ней мужем, а первым результатом этой слежки – прекращение отношений с той знакомой, с которой она против воли мужа посетила театр. Выразив неодобрение любимым занятиям жены (игре на рояле, пению, литературе), запретив ей любимое удовольствие – посещение театра, отлучив от людей, общение с которыми было для нее отдушиной, супруг начинает «работу» над формированием у жены «правильного» мировоззрения. Вера, уже осознавшая, что «муж <...> глуп, несомненно, неотрицаемо глуп» [6, с. 233], описывает в дневнике процесс «воспитания», вызывающий у нее лишь отвращение: «Каждый день он по целым часам развивал свои взгляды <...>, обращая в смешную сторону и втоптывая в грязь все, что в моих глазах было единственно достойно уважения и восторга. Возражений он не терпел, оскорблялся ими и хотел, чтобы я слушала его подобострастно, верила на слово и преклонялась перед его взглядами» [6, с. 239].

Особенно показателен в отношении воспитательных планов супруга эпизод с собачкой Ами. От животного, как и от жены, герой требует беспрекословного послушания и абсолютного подчинения: ему нужно, чтобы собака все время находилась на отведенном ей месте и «всегда спала или лежала не шевелясь, чтоб она не лаяла, не издавала никакого звука и не делала никакого движения» [6, с. 240]. Его раздражает то, что так важно для его жены, поэтому любое проявление «живой жизни» для него неприемлемо. Узнав, что в его отсутствие Вера самовольно гуляет с собакой и разрешает ей бегать и играть, он запирает животное в чулан. По сути, положение Веры оказывается не лучше положения Ами: она тоже заперта «в чулане» и тоже не имеет права делать то, что ей нравится. Именно с эпизодом, посвященным собаке, связано осознание героиней того, что вокруг нее нет никого, кому она была бы нужна, что для своего мужа она лишь вещь, часть декорации для его жизни: «Конечно, я нужна Лукьяну Петровичу так точно, как нужна ему служба, его бюро с бумагами, казенная квартира. По его мнению, назначение женщины дальше идти не может» [6, с. 242]. Чувствуя себя хозяином положения, господином, которому принадлежит всё и вся, супруг уверен, что жена – это собственность, которая находится в полной зависимости от него: «...ты жена. Ты знаешь, что без меня пропадешь» [6, с. 246].



Однако Вера показана как героиня, которая не намерена терять свою индивидуальность. Она противится перевоспитанию и подавлению. В этом отношении важен эпизод, в котором конфликт героев выражен с точки зрения пространственных границ. Приведу фрагмент из дневника Веры: «Я не находила слов, чтобы выразить ему [мужу] все презрение, какое он мне внушал. И еще меня поражало то, что при таких невозможных отношениях он по временам покушался приходить ко мне в комнату как ни в чем не бывало и, по-видимому, изумлялся, что я запираюсь от него» [6, с. 267]. Вера защищает не только свое пространство, но в первую очередь – себя как женщину. Ее женское пространство, как и она сама, остаются неприкосновенными, несмотря на агрессивную попытку мужского проникновения.

Таким образом, отношения с мужем переживаются героиней как глубокая психическая травма, но она не желает покоряться и борется за право жить полной жизнью. В этом смысле можно говорить о том, что «...потенциально травма является одной из важнейших сил, способных вызвать психологическое, социальное и духовное пробуждение и развитие» [10]. В романе П. Летнева «Счастливая Аркадия» протагонист заявляет: «Людей нельзя лепить, как лепят статуи из глины» [11, с. 472]. Эта истина, возвращающая нас к мифу о Пигмалионе, находит в тексте повести «Не под силу» свое выражение. Кульминацией истории Веры становится ее любовь к племяннику мужа Алёше. Публично оклеветанный из ревности своим дядей, молодой человек в отчаянии стреляет в себя и через несколько дней умирает. Все это время Вера ухаживает за возлюбленным, невзирая на угрозы мужа и на то, что он усилил шпионство, «удвоил притеснения, неприятности» [6, с. 271].

Героиня требует от мужа отдельного вида на жительство, но для женщины XIX в. подобное было почти невозможно, так как вплоть до начала XX в., согласно законодательным нормам, раздельное проживание супругов считалось недопустимым, хотя бытовые примеры такого рода встречались нередко. Только в законе 1914 г. было, наконец, сказано, что «замужние женщины, независимо от их возраста, имеют право получать отдельные виды на жительство, не испрашивая на то согласия своих мужей» [12, с. 153]. Так же сложна была и практика развода. Супруг Веры как ярый сторонник патриархатной семьи не может дать согласия на развод, которого страстно желает его жена: «Я прошу, требую развода, беру все на себя: вину, церковное покаяние,

всевозможные кары. Но он не хочет выпустить жертву» [6, с. 273]. Он не гнушается заявлением в полицию, что «жена от него убежала», в результате чего героиню насильно водворяют в его дом и она окончательно лишается прав, т. е. буквально становится жертвой. Это выражается в невозможности иметь свое, непроницаемое для вторжения пространство: «Он сторожит меня; я даже не могу запереться в своей комнате и побыть одна; он унес все ключи и запоры и является ко мне во всякое время» [6, с. 273]. Однако даже такая ситуация не может сломить героиню. Последняя запись в дневнике начинается такими словами: «Наконец я убежала и больше не ворочусь» [6, с. 273]. Она совершает побег, свой последний рывок, который все же не может спасти ее от преследований мужа.

Финалом повести становится авторское замечание о том, что дневник на этом заканчивается, и «писать больше ей, видно, не пришлось» [6, с. 274]. Таким образом, в конце повести возникает еще одна точка зрения на мотивы поступков Веры – собственно авторская, подводящая итог тому, что уже было представлено под разным углом зрения. В центре произведения оказывается трагедия женщины, желающей жить, любить, быть собой, дарить людям счастье. Однако в системе господствующих патриархатных представлений таким стремлениям не суждено осуществиться. Проводя аналогию с реальными эго-текстами, дневник героини можно назвать попыткой «утвердить акт собственного существования, сказать “я – есть”, потому что писать – значит делать себя существующим» [8, с. 52]. Таким образом, прекращение письма («писать больше ей, видно, не пришлось») можно интерпретировать как прекращение попыток заявить о себе как о полноправной личности. В случае Веры Павловны такой исход равносителен прекращению физического существования.

Что же оказывается «не под силу» героине повести?

Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к фрагменту дневника героини, где объясняется цель его написания: «Чтобы как-нибудь наполнить те мучительные часы, какие я проводила дома, я начала писать этот дневник. Пусть те, кому придется прочесть его, знают мою истинную жизнь и мотивы моих поступков; я старалась писать все беспристрастно и правдиво» [6, с. 271]. Это финальное объяснение возвращает к началу повести и общественному осуждению поступка героини. Светское общество осудило Веру, но для нее важно самой рассказать о себе правду.



Образ Веры Павловны в повести П. Летнева – это образ женщины не будущего, а настоящего [5, с. 306], поэтому героине повести, с точки зрения автора, «не под силу» борьба с социумом, в котором на нее направлено «запрещающее око всевидящего зеркала» [13, с. 801]. Однако именно голос Веры Павловны оказывается центральным в произведении. Конструируя текст как автобиографическое повествование, П. Летнев дает героине возможность высказать точку зрения, разрушающую представление о правильности и незыблемости основ патриархатного уклада.

Список литературы

1. *Веремченко В. А.* Эволюция дворянской семьи в условиях модернизации России (вторая половина XIX – начало XX века) : автореф. дис. ... д-ра ист. наук. СПб., 2007. 51 с.
2. *Зиновьев А. В.* Образ дома и «мысль семейная» в поэтике Л. Н. Толстого // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика.* 2012. Т. 12, вып. 3. С. 49–52.
3. *Степанчикова В. Н.* Осмысление темы отцовства в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // *Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология.* 2017. № 3. С. 116–124.
4. *Янина П. Е.* «Женский вопрос» и проблематика семьи в литературной критике, публицистике и романе «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского.* 2013. Т. 2, вып. 1. С. 323–326.
5. *Строганова Е. Н.* Классики и современники: Гендерные реалии в истории русской литературы XX века. М. : Литфакт, 2019. 400 с.
6. *Летнев П.* Не под силу // *Летнев П. Собр. соч. : в 10 т. Т. 6.* Киев : Ф. А. Иогансон, 1895. С. 223–274.
7. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. URL: <http://philologos.narod.ru/ling/uspen-roetcomp.htm> (дата обращения: 11.08.2022).
8. *Савкина И. Л.* «Разговоры с зеркалом и Зазеркальем»: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М. : Новое литературное обозрение, 2007. 438 с. (Новое литературное обозрение. Научное приложение; Вып. 65).
9. *Шашков С. С.* Очерк истории русской женщины. СПб. : Издание С. А. Шигина, 1871. 275 с.
10. *Левин П.* Пробуждение тигра – исцеление травмы. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=155558> (дата обращения: 06.09.2022).
11. *Летнев П.* Счастливая Аркадия // *Летнев П. Собр. соч. : в 10 т. Т. 10.* Киев : Ф. А. Иогансон, 1894. С. 391–499.
12. *Гессен И. В.* Раздельное жительство супругов. Закон 12 марта 1914 г. о некоторых изменениях и дополнениях действующих узаконений о личных и имущественных правах замужних женщин и об отношениях супругов между собою и к детям. СПб. : Юрид. кн. скл. «Право», 1914. 176 с.
13. *Сиксу Э.* Хохот Медузы // *Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / под ред. С. В. Жеребкина.* Харьков : ХЦГИ, 2001 ; СПб. : Алетей, 2001. С. 799–821.

Поступила в редакцию 23.05.2023; одобрена после рецензирования 03.07.2023; принята к публикации 30.06.2023
The article was submitted 23.05.2023; approved after reviewing 03.07.2023; accepted for publication 30.06.2023



Научная статья

УДК 821.161.1.09-32+929Лесков

Визуальный портрет главной героини в «Пейзаже и жанре» Н. С. Лескова «Зимний день»



А. Т. Лемишка

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Россия, 191186, г. Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, д. 48

Лемишка Анна Тарасовна, аспирант кафедры русской литературы, lemishkaanna@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-8674-1612>

Аннотация. Проблема взаимодействия слова и изображения в творчестве Н. С. Лескова является на сегодняшний день наименее изученной. Подзаголовок позднего рассказа «Зимний день» (1894) – «Пейзаж и жанр» – побуждает рассмотреть произведение в аспекте обозначенной проблемы. О. В. Евдокимова (1980), Б. С. Дыханова (2013), О. В. Червинская (2018), Д. С. Риваненкова (2021) анализируют особенности этой формы, учитывая смыслы подзаголовка. Специфика жанра произведения определяет и поэтику портрета в нем, которая ранее не становилась предметом отдельного исследования. Образ главной героини рассказа Н. С. Лескова интерпретируется как визуальный. Понимание «визуального образа» основывается на литературоведческих, культурологических, искусствоведческих работах современных ученых. Кульминационным в поэтике портрета главной героини, Лидии, является сравнение с богиней Дианой. Анализ скульптурных и живописных контекстов («Танагрская Диана», конец IV в. до н. э.; «Версальская Диана», ок. 325 г. до н. э.; «Отдых Дианы», 1732–1733 гг.; «Диана-охотница», 1617–1620 гг. и др.) демонстрирует, что писатель показывает мир через призму изображенного. Контекстуальные связи портрета Лидии с образом Дианы актуализируют визуальный образ в произведении Н. С. Лескова. Главная героиня рассказа – исключительный персонаж на фоне остальных (бытовых) героев произведения, так как ее визуальный портрет, заключающий в себе черты живописных и скульптурных изображений, создан как отдельное произведение искусства. В статье установлено, что поэтика визуального портрета обусловлена разными сторонами «Пейзажа и жанра»: бытовой и бытийной.

Ключевые слова. Н. С. Лесков, «Зимний день», визуальный образ Дианы, визуальный портрет

Для цитирования: *Лемишка А. Т. Визуальный портрет главной героини в «Пейзаже и жанре» Н. С. Лескова «Зимний день» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 375–380. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-375-380>, EDN: BCSHFO*

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

Visual portrait of the main character in “Landscape and genre” by N. S. Leskov *A Winter’s Day*

A. T. Lemishka

Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika Emb., St. Petersburg 191186, Russia

Anna T. Lemishka, lemishkaanna@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-8674-1612>

Abstract. The problem of the interaction of words and images in the works of N.S. Leskov is currently the least studied. The genre subtitle of the late story *A Winter’s Day* (1894) – “Landscape and genre” encourages us to consider the work in the aspect of the designated problem. O. V. Evdokimova (1980), B. S. Dykhanova (2013), O. V. Chervinskaya (2018), D. S. Rivanenkova (2021) analyze the features of the genre, taking into account the meanings of the subtitle. The specific nature of the genre of the work determines the poetics of the portrait in it, which has not been studied before. The portrait of the main character in the story by N.S. Leskov is interpreted as a visual portrait, a visual image. The understanding of the “visual image” is based on literary, cultural and art criticism works of the modern scientists. The climax in the poetics of the portrait of the main character, Lydia, is a comparison with the goddess Diana. The analysis of sculptural and pictorial contexts (“Goddess Artemis with a deer” Tanagra, end of 4th century B.C., “Diana of Versailles”, circa 325 B. C., “Diana Resting”, 1732–1733, “The Hunt of Diana”, 1616–1620 etc.) illustrates that the writer shows the world through the lens of the depicted. Contextual connections of Lydia’s portrait with the image of Diana actualize the visual image in the work of N. S. Leskov. The main character of the story is an exceptional character against the background of other (everyday) characters of the work, since her visual portrait, which includes the features of pictorial and sculptural images, was created as a separate work of art. The article shows that the poetics of a visual portrait is determined by different facets of the genre – “Landscape and genre”: the everyday and the existential ones.

Keywords: N. S. Leskov, *A Winter’s Day*, visual image of Diana, visual portrait

For citation: *Lemishka A. T. Visual portrait of the main character in “Landscape and genre” by N. S. Leskov *A Winter’s Day*. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 375–380 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-375-380>, EDN: BCSHFO*

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)



К творчеству и личности Н. С. Лескова внимание литературоведов растет с каждым годом. Анализ исследований последнего времени показал, что область научных интересов смещена в направлении «зрелого периода» творчества писателя. А. А. Федотова в своей диссертации «Поэтика поздней прозы Н. С. Лескова: интертекстуальный аспект» рассматривает способы переосмысления творчества других писателей и использование аллюзий Н. С. Лесковым в своих последних работах [1]. Кроме того, исследовательница обращается к теме телесности в поздней прозе Н. С. Лескова на материале повести «Заячий ремиз» (1894) [2]. Об «отрицательной» репрезентации образа человека в аспекте художественной антропологии в творчестве классика пишет Л. Н. Синякова, анализируя рассказ «Зимний день» (1894). Литературовед заключает, что большинство персонажей смотрят на мир через призму эгоцентризма и телесности [3].

Однако в позднем творчестве Н. С. Лескова (роман «Чёртовы куклы» (1890), повесть «Полунощники» (1890), легенда «Невинный Пруденций» (1891), рассказ «Дама и фефёла» (1894), рассказ «Зимний день» (1894), повесть «Заячий ремиз» (1894)) поэтика портрета не становилась предметом отдельного исследования. Произведения этого периода имеют свою жанровую специфику, что проявляется в наличии особых жанровых подзаголовков, тесно связанных с поэтикой произведения.

Рассказ «Зимний день» наделен жанровым подзаголовком «Пейзаж и жанр», и поэтика портрета в этом рассказе определена особенностями взаимодействия слова и изображения.

Изобразительная природа этого жанра исследовалась О. В. Евдокимовой, которая писала о важной роли пейзажа в рассказе и отмечала эмоциональную функцию пейзажа, его усиливающий обличительный эффект [4]. Б. С. Дыханова в монографии «В зазеркалье волшебника слова: поэтика «отражений» Н. С. Лескова» изучает заголовки и подзаголовки произведения, выявляя их зеркальность по отношению друг к другу. Исследовательница делает вывод о том, что пейзаж в «Зимнем дне» носит характер ремарки, создает эффект одномоментности повествования [5, с. 131]. О. В. Червинская посвящает свою работу реминисцентной ризоматичности «Зимнего дня» и отмечает, что лесковский подзаголовок апеллирует к Пушкинскому стихотворению «Зимнее утро», что является полемической отсылкой к стихотворению. Литературовед также говорит, что с помощью подобного аллегорического противопоставления удается подытожить

раздваивающийся образ эпохи [6, с. 17–18]. Попытка раскрыть содержание лесковского определения «пейзаж и жанр» во взаимосвязи с текстом произведения и литературными, библейскими и живописными контекстами была предпринята в работе ««Пейзаж и жанр» в творчестве Н. С. Лескова: текст и контексты («Зимний день»)» Д. С. Риваненковой¹.

Жанровый подзаголовок «Пейзаж и жанр» связан с живописным контекстом, с синтезом слова и изображения в поэтике портрета: визуального портрета, визуального образа. На основе культурного опыта автор создает визуальный образ, наделяет смыслом, а читатель при помощи своего жизненного опыта, считывает его и актуализирует. При этом визуальный образ не имманентен тексту и может для каждого читателя проявляться в самых разных ассоциациях и аллюзиях [7, 8]. Визуальный образ интегрируется в произведение разными способами. К ним относятся: иллюстрация, словесное описание, имитирование изображения путем внедрения его через визуальные детали, скрытые или прямые отсылки к живописному образу [9, с. 13]. Визуальный портрет – один из вариантов визуального образа.

На материале рассказа «Зимний день» и образа главной героини раскроем приемы портретирования в позднем творчестве писателя. Главная героиня рассказа, Лидия, является «исключительным лицом» на фоне остальных персонажей. Впервые обращаясь к портрету Лидии Павловны, Н. С. Лесков показывает отделенность героини от других участников действия, помещая героев рассказа в композицию, где Лидия отдыхает поодаль от тетки и ее гости: «В стороне от дам, в очень глубоком кресле за трельяжем, полулежит, скрестив на груди руки и закрыв глаза, миловидная девушка лет двадцати трех или четырех. <...> Эта девушка – племянница хозяйки; родные называют ее просто Лидия, а чужие Лидия Павловна. Она нелюбима в своей семье, потому что ведет себя не так, как хочется матери и братьям. <...> Лидия не в фаворе тоже и у тетки, которую она зашла теперь навестить в кои-то веки, но и то не скрыла, что чувствует себя здесь не на своем месте» [10, с. 399].

Героиня предстает перед читателем «милой девушкой» [10, с. 399], в сравнении с безличной заурядной хозяйкой или гостьей, у которой за маской «тихой лани» [10, с. 397] прячется истинная сущность – «брыкливой козы» [10, с. 398].

¹ Риваненкова Д. С. «Пейзаж и жанр» в творчестве Н. С. Лескова: текст и контексты («Зимний день»): выпускная работа под руководством доктора филол. наук О. В. Евдокимовой. СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. 48 с.



Портрет Лидии дан через диалог хозяйки и гостя: «Гостя кивнула на спящую и тихо спросила: – Она ведь скоро кончит и будет фельдшеричка? – Да. – Мне помнится, она еще давно как будто бы училась перевязкам? – Ах, ее ученьям несть конца: и гимназия, и педагогия, и высшие курсы – все пройдено, и серьги из ушей вынуты, и корсет снят, и ходит девица во всей простоте...» [10, с. 401]. Слово «простота» связано не только с тем, что снят корсет и подчеркнута необычность героини, но и с темой естественности, толстовской темой опрощения, которая поднимается Н. С. Лесковым в рассказе.

Кульминационным моментом в портрете героини является сравнение Лидии с богиней Дианой: «...вы на это “сверкнули”, как Диана – Я не помню, как сверкала Диана. – А это так красиво! – Не знаю уж, куда и деться от всякой красоты! <...> Позвольте, – вмешалась гостя: – я не о той совсем Диане: я о той, которая сверкнула в лесу на острове, у которого слышали с корабля, что “умер великий Пан”. – Кажется, ведь это так у Тургенева? – Я позабыла, как это у Тургенева» [10, с. 412–413].

Проанализируем изобразительные контексты, которые актуальны для рассказа в связи с образом древнеримской богини. Н. С. Лесков рассчитывает на то, что при упоминании образа Дианы в сознании культурного читателя могут возникнуть ассоциации с известными произведениями искусства, актуализирующими визуальный образ.

Диана – богиня растительности в римской мифологии. Она помогала при родах. Также является олицетворением луны, поэтому отождествлялась с Артемидой и Гекатой. В римской культуре простолюдины, невольники и слуги считали Диану своей заступницей. Имела эпитет Тривия – «богиня трех дорог» (ее изображение помещалось на перекрестках), интерпретировавшийся также как знак тройной власти Дианы: на небе, земле и под землей [11, с. 187].

Портрет Лидии отражает в себе многие черты Дианы (Артемиды). Лидия, как и римская богиня, помогает в родах и стремится помогать всем, кому тяжело, хочет, чтобы другие «девушки» тоже помогали и видели, что будет с ними, если они перестанут «блюсти» себя [10, с. 412–413]. Это подтверждается тем, что в богине главная героиня Н. С. Лескова выделяет качества, которые близки ей: Диана покровительствовала плебейам и рабам, а сама она помогала другим в родах несмотря на то, что была девушкой. [10, с. 413]. Диана целомудренна и

героиня Н. С. Лескова тоже: она имеет «милое целомудренное выражение лица» [10, с. 419], призванием ее жизни не является выйти замуж.

Классический образ Дианы (Артемиды) – вечная дева, сопровождаемая сворой собак и вооруженная луком и стрелами. Такой богиню изображают многие скульптуры, например, «Диана Версальская» Леохара (ок. 325 г. до н. э.), «Диана» Грूपелло (1668), «Спутник Дианы» Рене Фремена (1717), «Диана» Жан-Луи Лемуана (1724) и др. В них, как и других скульптурах, Диана предстает молодой, сильной, одежда ее проста и удобна. Похожими чертами внешности Н. С. Лесков наделяет свою героиню, когда сравнивает ее с танагроей [13]: «Сказав это, девушка встала из-за трельяжа и вышла на середину комнаты. Теперь можно было видеть, что она очень красива. У нее стройная, удивительной силы и ловкости фигура, в самом деле, напоминающая статуэтку Дианы из Танагры, и милое целомудренное выражение лица с умными и смелыми глазами» [10, с. 419]. Артемида из Танагры (у Н. С. Лескова Диана) – статуэтка небольшого размера из обожженной глины, передающая красоту человеческого тела без излишней броскости. По словам Г. Д. Белова, во время раскопок «специалисты-археологи были покорены скромной прелестью» статуэтки [12]. Артемида облачена в короткий хитон, обхваченный поясом, а на ее плечах колчан со стрелами. Рядом с богиней можно различить фигуру собаки, которая, согласно мифам, часто сопровождает Артемиду. Фигура, сильная и стройная, выражает задумчивость и решительность, свойственные характеру древнегреческой богини.

В мифологии Артемида – юная богиня охоты, проводящая много времени в лесах и на горных вершинах в окружении нимф – ее верных спутниц. Характер богини – решительный и агрессивный. Но вместе с тем она символизирует плодородие и помогает роженицам. Артемида девственница и защитница целомудрия. Древние греки считали, что Артемида связана с лунной природой, отсюда ее близость к чарам Селены и Гекаты [11, с. 64].

Н. С. Лесков вводит в портрет Лидии деталь – руки, которые ее дядя называет «удивительными античными руками» [10, с. 429]. Деталь еще более обращает внимание на близость героини к античному идеалу, красоте человеческого тела. Однако девушка не считает, что ее красота является чем-то удивительным, и относится к ней разумно, полагая, что руки нужны для того,



чтобы приносить пользу людям, а не для того, чтобы их целовать [10, с. 429]. Н. С. Лесков делает иной акцент, подчеркивая, что руки нужны не для красоты, а для дела. Именно поэтому Лидия забывает тургеневскую античную Диану, и то, что она была «прекраснее всех» [14, с. 160].

Все скульптурные изображения передают силу духа римской богини. Героиня классика тоже не покоряется общественным традициям и противостоит взглядам собственной семьи. Свободолюбие Лидии выражается в восклицании: «Я не крепостная девка!» [10, с. 421], она не хочет, чтобы тетка ее «приструнила». Диана же часто изображается бегущей, что отражает ее стремительность, свободу.

Портрет Лидии соотнесен со скульптурным изображением Дианы. Писатель неслучайно выбирает именно этот вид искусства, потому что создание скульптуры – трудоемкий процесс, требующий больших усилий и борьбы с выбранным художником материалом, чаще со сложными, твердыми материалами, с трудом поддающимся обработке. Лидия же живет в обществе с моральными устоями, которые воспитывались веками и которые пытаются сломить ее собственные взгляды на жизнь, однако героиня, подобно скульптуре из прочного материала, противостоит влиянию извне.

Скульптура – вид искусства, который не добавляет иллюзорности изображаемому объекту. Это обусловлено ее спецификой, в которой гармония, ритм и равновесие являются основными принципами, лежащими в основе создания архитектурной формы. Они позволяют ей гармонично вписаться в окружающую среду и соответствовать анатомическим особенностям модели [15].

Кроме того, особенностью скульптуры является изображение преимущественно человека, в образе которого раскрываются жизнь социума, характеры людей, их настроения и действия [16, с. 6–7].

В. В. Ермонская отмечает, что одним из наиболее важных качеств скульптуры является создание положительного образа, в котором отражаются идеалы своего времени. Важно отметить, что периоды расцвета скульптуры совпадают с теми историческими эпохами, когда высоко поднимается значение человека-гражданина [16, с. 6–7].

Н. С. Лесков обращается в изображении Лидии к смыслам скульптурной формы, потому что в сравнении с другими персонажами рассказа она представляется героиней, которая творит добро, принося его практическими делами.

При этом Лидия отделяет себя от толстовцев, которые, с ее точки зрения, заняты лишь нравственными исканиями.

Образ еще одной героини включает в себя сравнение со скульптурным изображением. Это образ горничной: «В передней к его услугам выступила горничная с китайским разрезом глаз и с фигурой фарфоровой куклы: она ему тихо кивнула и подала пальто <...> И он опустил свернутый трубочкою десятирублевый билет девушке за лиф ее платья, а когда она изогнулась, чтобы удержать бумажку, он поцеловал ее в шею и тихо молвил: – Я стар и не позволяю себе целовать женщин в губки» [10, с. 434–435]. Второстепенная героиня сравнивается не со статуей Дианы, а с маленькой хрупкой китайской статуэткой, служащей для украшения и развлечения. Здесь активен мотив кукольности. В словарной статье В. И. Даля, посвященной значениям слова «кукла», указано, что кукла является подобием человека: «сделанное из тряпья, кожи, битой бумаги, дерева и пр. подобие человека». В. И. Даль приводит и местные значения (калужский и орловский диалекты), которые говорят о связи куклы с магическими, темными силами: «завертка, закрутка, закрута в хлебе, завой колосьев знахарем, колдуном, на порчу того, кто снимет куклу» [17, с. 217].

Одно из значений слова «кукла» еще раз подтверждает, что образ горничной формирует визуальный образ Лидии в противопоставлении «статуя – статуэтка», «оригинал – копия».

Не только скульптурные изображения Дианы вспоминаются и откликаются в портретных деталях образа Лидии, но и живописные. А. А. Буткевич первой отметила «профессиональный» подход Н. С. Лескова к теме живописи, описав и терминологию, и приемы, которые использует автор в своем творчестве. Проанализировав произведения, письма, статьи писателя, исследовательница обнаружила различные формы взаимодействия слова и изображения в творчестве Н. С. Лескова, где словесное описание играет ведущую роль. Опираясь на искусствоведческие знания классика, А. А. Буткевич начала восстанавливать живописные контексты в поздних произведениях у писателя [18]. Но относительно «Зимнего дня» контексты воссозданы не были.

Лесков-художник изображает Лидию в определенной позе при первом описании: «... в очень глубоком кресле за трельяжем, полулежит, скрестив на груди руки и закрыв глаза...» [10, с. 399]. Похожую позу можно увидеть на картинах «Диана, отдыхающая после охоты» Джозефа Вернера (1663), «Отдых Дианы» Карла Ванлоо



(1732 – 1733), «Диана после охоты» Франсуа Буше (1745), «Эндимион и Селена» Виктора Полле (1850), посвященных отдыху Дианы. На них богиня полулежит, полусидит, лицо ее умиротворенно, она отдыхает. Сюжет отдыха важен, поскольку он еще раз подчеркивает, что Лидия, как и Диана, действительна.

На протяжении всего рассказа Лидия спокойна и смешлива, однако в момент ухода от тетки на ее лице появляются другие эмоции: гнев, стыд, сожаление, а лицо ее пылает. Среди картин, которые посвящены Диане, есть работа, на которой богиня изображена не в привычных сине-голубых тонах или светло-розовых, а в ярко-красной тунике. Это полотно «Диана-охотница» Питера Пауля Рубенса (1617–1620), которое отражает решительный, свободолюбивый и стойкий характер героини.

Художники разных эпох часто изображали Диану в сопровождении нимф: Доменико Дзампери, показывавший Диану в окружении ее нимф («Охота Дианы» (1616–1617)); Рубенс, изображавший богиню в окружении нимф, стремящихся на охоту («Диана-охотница» (1617 – 1620)); Якоб ван Лоо, запечатлевший отдых Дианы и ее верных спутниц («Диана и ее нимфы» (1654)) или изгнание Калисто на картине Гаэтано Гандольфи «Диана и Калисто» (после 1787).

Лидию окружают многие, но тесно она связана не со всеми, потому что ценит в людях ум. Несмотря на разные взгляды, лесковская героиня встает на защиту своих товарищей, когда над теми издеваются ее кузены, поскольку она не может вынести издевательства над людьми. Это сближает ее с древнеримской богиней, покровительствующей низшему классу.

От Лидии веет внешней холодностью: «За трельяжем послышался сдержанный смех» [10, с. 415]; «Лидия холодно, но ласково улыбнулась...» [10, с. 420]; «...а теперь ты к ним охладела...» [10, с. 415]. Диана является олицетворением луны. В большинстве работ Диана изображена ночью, потому что отождествляется с Селеной, богиней Луны [10, с. 483]. Для изображения богини используются преимущественно холодные оттенки: синий, голубой, фиолетовый, зеленый или холодные варианты светлых оттенков. Именно поэтому впервые читатель встречается с героиней рассказа, когда она сидит в плохо освещаемом помещении: «Зимний, северный день с небольшою оттепелью. Два часа. Рассвет не успел оглядеться, и опять смеркается» [10, с. 397]. Цветосветовая композиция, в которую погружает писатель свою героиню, ассоциирует Лидию с древнеримской богиней.

Стоит отметить, что на некоторых картинах художники подсвечивают изображение Дианы, тем самым подчеркивая ее божественную природу. Свет, окружающий богиню, часто исходит от луны, изображаемой художниками над головой Дианы или за ней, что создает эффект нимба. Генерал называет Лидию ангелом: «– Но, а есть ли зато где-нибудь ангелы? – А есть... Вот, например, хоть такие, как наша Лида!» [10, с. 428].

Живописный и скульптурный контексты демонстрируют, что писатель, изображает реальный мир через призму уже изображенного. Вобраз в себя черты живописных и скульптурных изображений, портрет Лидии на фоне героинь бытового плана соотносим с художественным произведением, с искусством, с высшим.

Закономерны в этом смысле знаковые детали, которые писатель вводит в портрет героини, когда тетка сравнивает Лиду со змеей. М. В. Гесс отмечает, что змея – символом мудрости [19, с. 206]. В скульптуре и живописи можно увидеть этому подтверждение. Например, в скульптуре Эмиля Вольфа («Диана, отдыхающая после охоты», 1847) Диана стоит в задумчивости, оперев голову на руку, что подчеркивает тему мудрости.

Поэтика визуального портрета главной героини оказывается соотносена с двумя сторонами жанра «Зимнего дня»: бытового и бытийного. Героиня, предстающая на фоне пейзажа серого зимнего дня и бытовых зарисовок из жизни других персонажей, при ближайшем рассмотрении оказывается божественной Дианой, прекрасной, мудрой, целомудренной.

Список литературы

1. Федотова А. А. Поэтика поздней прозы Н. С. Лескова: интертекстуальный аспект : дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2012. 209 с.
2. Федотова А. А. Телесные образы в поздней прозе Н. С. Лескова // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 3. С. 308–314.
3. Синякова Л. Н. «Отрицательная» антропология в художественной концепции Н. С. Лескова (рассказ «Зимний день»): «Днём они сретают тьму и в полдень ходят ощупью, как ночью» // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2014. Т. 13, вып. 9: Филология. С. 129–132.
4. Евдокимова О. В. Рассказ Лескова «Зимний день»: жанр и структура повествования // Творчество Н. С. Лескова : сб. ст. / редкол. : Г. Б. Курляндская (отв. ред.) [и др.]. Курск : Курский ГПИ, 1980. С. 114–120.
5. Дыханова Б. С. В зазеркалье волшебника слова: поэтика «отражений» Н. С. Лескова. Воронеж : Воронежский гос. пед. ун-т, 2013. 204 с. EDN: RWHSUF



6. Червинская О. В. Реминисцентная ризоматичность литературного письма: лесковский текст «Зимний день» (пейзаж и жанр) // Лесков и вокруг. Контексты творчества и состояние современного лескововедения / сост. И. Поспишил. Брно : Ин-т славистики Филолофского ф-та Масарикова ун-та, 2018. С. 13–29.
7. Власова М. Я. Визуальный образ в современной культуре: к постановке проблемы // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 9: Исследования молодых ученых. 2010. Вып. 8, ч. 1. С. 121–129. EDN: SJKQVB
8. Brosch R. The Iconic Power of Short Stories – A Cognitive Approach // Literary Visualities: Visual Descriptions, Readerly Visualisations, Textual Visibilities. Berlin : De Gruyter. 2017. URL: https://books.google.ru/books?id=w3gqDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 10.12.2021).
9. Зенкин С. Н. Imago in fabula: Интрадиегетический образ в литературе и кино. М. : Новое литературное обозрение, 2023. 624 с.
10. Лесков Н. С. Зимний день (Пейзаж и жанр) // Лесков Н. С. Собр. соч. : в 11 т. Т. 9. М. : ГИХЛ, 1957. С. 397–455.
11. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М. : Большая Российская энциклопедия, 1992. 736 с.
12. Белов Г. Д. Терракоты Танагры. Л. : Советский художник, 1968. URL: <http://sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000012/st001.shtml> (дата обращения: 12.04.2021).
13. Байгузина Е. Н. Танагра – Танцующая терракота // Весник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2010. № 2 (24). С. 74–82.
14. Тургенев И. С. Нимфы // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Т. 10. М. : Наука, 1982. С. 158–160.
15. Шмакова К. М. История скульптуры и особенности ее восприятия. URL: <https://news.rambler.ru/other/45007171-istoriya-skulptury-i-osobennosti-ee-vozpriyatiya/> (дата обращения: 27.03.2021).
16. Ермонская В. В. Основы понимания скульптуры. М. : Искусство, 1964. 55 с.
17. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 2. 2-е изд., испр. и значительно умнож. по рукописи автора. СПб. ; М. : Издание книгопродавца типографа М. О. Вольф, 1881. 807 с.
18. Буткевич А. А. Слово и изображение в художественной системе Н. С. Лескова: поэтика жанра («Обстановочная» повесть) // Н. С. Лесков в контекстах истории культуры / науч. ред. и сост. О. В. Евдокимова. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. С. 39–100. EDN: JKJPGG
19. Гесс М. В. Персонажная система в рассказе Н. С. Лескова «Зимний день»: художественно-антропологический аспект // Сибирский филологический журнал. 2015. № 2. С. 205–210.

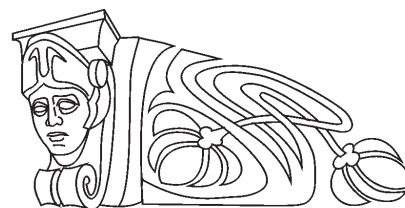
Поступила в редакцию 29.04.2023; одобрена после рецензирования 03.07.2023; принята к публикации 10.09.2023
The article was submitted 29.04.2023; approved after reviewing 03.07.2023; accepted for publication 10.09.2023



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 381–386
Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 381–386
<https://bonjour.sgu.ru> <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-381-386>, EDN: BPRRWI

Научная статья
УДК 821.161.1.09-22+929Катаев

Комедия В. П. Катаева «Время, вперед!»: художественный образ главного героя в контексте вариантов произведения



Р. О. Халилов

Независимый исследователь, Россия, г. Москва

Халилов Руслан Османович, lil987654321@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4870-0677>

Аннотация. Статья посвящена исследованию вариантов комедии Валентина Катаева «Время, вперед!» с целью выявления правок, повлиявших на авторское выражение и читательское восприятие образа главного героя. В процессе исследования вариантов комедии было установлено, что авторы, интересующиеся творчеством Катаева, комедию «Время, вперед!» обходили стороной. По нашему мнению, зная об исправлениях текста пьесы, советские критики, руководствуясь политкорректностью, не решались на общественную полемику и литературно-критическую дискуссию вокруг известного писателя. В постсоветское время драматургия Катаева потеряла актуальность, не вызвала интереса у специалистов. Исследование проводилось на материале выпущенных при жизни автора изданиях комедии. Его актуальность обосновывается установлением своеобразия образа главного героя основного варианта произведения, отражающего характеры, эмоции и чувства людей своей эпохи. В рамках выборочного анализа было установлено, что, внося исправления в кульминационные сцены концовки пьесы 1934 г., автор оставляет в неизменном виде сюжет, последовательность сцен, систему образов, общий замысел произведения. В ходе сопоставления вариантов произведения выявлены правки, внесенные автором в две сцены финала. Эти сцены, соединяясь с предшествующей сценой, создают единый сюжетный и идейно-эмоциональный узел кульминации произведения. Изображение персонажей и героя приобретает качественно иной облик. С появлением комедии на публике и по настоящее время считалось, что образом главного героя является страстный и бескомпромиссный борец за коммунистическое отношение к труду. Выявленные в исследовании правки в варианте комедии 1934 г., не исключая борьбу героя за результат, высокий темп в социалистическом соревновании, указывают на самоутверждение личности: высокую нравственность, дружеские чувства. Образ героя-коммуниста, не соответствующий литературно-политическому канону, вызывал остро-критическое отношение, являлся причиной замалчивания произведения. Результаты исследования дают основание считать вариант пьесы «Время, вперед!» 1934 г. ценным источником, отражающим характеры, эмоции и чувства героев своего времени.

Ключевые слова: В. П. Катаев, Л. Д. Маргулиес, «Время, вперед!», советская драматургия, СССР, социально-героическая комедия

Для цитирования: Халилов Р. О. Комедия В. П. Катаева «Время, вперед!»: художественный образ главного героя в контексте вариантов произведения // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 381–386. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-381-386>, EDN: BPRRWI

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

V. P. Kataev's comedy *Time, forward!*: The artistic image of the main character in the context of the variants of the work

R. O. Khalilov

Independent researcher, Moscow, Russia

Ruslan O. Khalilov, lil987654321@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4870-0677>

Abstract. The article studies the variants of Valentin Kataev's comedy *Time, forward!* in order to identify edits that influenced the author's expression and the reader's perception of the image of the main character. While researching comedy variants, it was found that the authors interested in Kataev's work avoided the comedy *Time, forward!*. In our opinion, knowing about the corrections of the text of the play, Soviet critics, guided by political correctness, did not dare to engage in public polemics and literary-critical discussion around the famous writer. In the post-Soviet period, Kataev's dramaturgy lost its relevance, did not kindle the interest of specialists. This study was conducted on the material of the comedy editions published during the author's lifetime. Its relevance is justified by establishing the originality of the image of the main character of the main version of the work, reflecting the characters, emotions and feelings of people of its era. As part of the sample analysis it was found that by making corrections to the climactic scenes of the ending of the 1934 play, the author leaves the plot, the sequence of scenes, the system of images, the general idea of the work unchanged. During the comparison of the variants of the work, the edits made by the author to the two scenes of the finale were revealed. These scenes, connecting with the preceding scene, create a single plot and ideological and emotional node of the climax of the work. The image of the characters and the hero acquire a completely different appearance. With the appearance of comedy



in public and up to the present, it has been believed that the image of the main character is a passionate and uncompromising fighter for the communist attitude to work. The edits revealed in the study in the version of the comedy of 1934, without dismissing the hero's struggle for the result, a high pace in the socialist competition, indicate self-assertion of personality: high morality, friendly feelings. The image of the communist hero, which did not correspond to the literary and political canon, caused acute criticism and was the reason for suppressing the work. The results of the study give ground to consider the version of the play *Time, forward!* of 1934, a valuable source reflecting the characters, emotions and feelings of the heroes of its time.

Keywords: V. P. Kataev, L. D. Margulies, *Time, forward!*, Soviet dramaturgy, USSR, socio-heroic comedy

For citation: Khalilov R. O. V. P. Kataev's comedy *Time, forward!*: The artistic image of the main character in the context of the variants of the work. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 381–386 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-381-386>, EDN: BPRRWI

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Художественное отображение трудового героизма в годы индустриальной политики в СССР в 1930-е гг. становится главенствующей темой в советской литературе. Откликаясь на запрос партии и общества, Валентин Катаев создает роман «Время, вперед!». По мотивам романа пишет одноименную комедию. В газете «Советское искусство» 3 марта 1932 г. Катаев сообщает: «Пьеса о Магнитогорске, над которой я сейчас работаю <...> как и роман, который я пишу, одновременно с ней строится на материале, сложившемся в результате моей поездки в Магнитогорск летом прошлого года» [1, с. 1]. Первый текст пьесы «Время, вперед!» был напечатан отдельной брошюрой для театров и читателей в сентябре 1932 г. [2]. Премьера спектакля «Время, вперед!» состоялась в МДТ (Б. Корша) в ноябре 1932 г. [3]. О пьесе «Время, вперед!» массовый читатель узнает из небольшого отрывка, напечатанного в январе 1933 г. в журнале «Крокодил» [4]. Фрагмент комедии печатает журнал «Красноармейский клуб» за июль 1933 г. [5]. Во второй половине 1933 г. выходит два тиража комедии «Время, вперед!» для читателей и театра [6, 7]. В 1934 г. пьеса издается в составе первого сборника Катаева, состоящего из трех комедий: «Время, вперед!», «Квадратура круга» и «Миллион терзаний» [8]. В 1935 г. [9] и в 1936 г. [10, 11] пьеса для читателей и театра переиздается. В 1955 г. произведение печатается в отдельном сборнике «Пьесы» [12]. При жизни Катаева (1897–1986) комедия «Время, вперед!» более не издавалась.

Театральная критика положительно встретила премьеру и последующие постановки «Время, вперед!» [13]. Известный театальный критик Б. В. Алперс в статье «Советское искусство» от 27 ноября 1933 г. пишет: «“Время, вперед!” является значительным этапом не только для творчества Катаева, но и для всей нашей драматургии и театра в целом в их попытках создать советскую комедию» [14, с. 203]. Общее представление о спектакле можно составить из

«Режиссерских указаний к постановке пьесы» издания ЦЕДРАМ 1935 г. режиссера В. Куза [9]. Автор объясняет идею пьесы, которая «может быть выражена так: “подлинное коммунистическое отношение к труду – основа нашей победы на фронте строительства социализма”» [9, с. 5]. Режиссер подробно дает характеристику образов, взаимодействие персонажей, детализирует композицию спектакля, направленного на реализацию сформулированной им идеи.

Первые литературоведческие рецензии на пьесу «Время, вперед!» появляются после Великой Отечественной войны. В 1950-е и 1960-е гг. выходят книги о жизни и творчестве Катаева: Т. Н. Сидельниковой [15], Ф. И. Луценко [16], Б. Брайниной [17], Л. И. Скорино [18]. В книгах представлен большой биографический, литературно-исторический материал, произведения Катаева сопровождаются литературоведческими исследованиями. О драматургии Катаева авторы говорят кратко. Анализ ограничивается описанием образов, сюжета произведений. Пьесе «Время, вперед!» не упоминают. В издании «Театр и драматургия» (1959 г.) выходит очерк Л. Климовой [19], посвященный драматургии Катаева. Автор отмечает особенности образов комедии «Время, вперед!», подчеркивает мастерство автора в изображении детали. Анализ ведется не по более доступному ей сборнику пьес 1955 г. [12], а по одному из вариантов «Время, вперед!» 1932–1936 гг. Образ главного героя представлен соответственно этому варианту пьесы. О существующих правках, различных вариантах пьесы «Время, вперед!» автор не сообщает. В монографии 1962 г. «Пути развития советской комедии 1925–1934 годов» М. Микулашек [20, с. 172–174], кратко охарактеризовав структуру произведения, средства комедийности [20, с. 173], отметил жанровое новаторство в пьесах Н. Погодина и В. Катаева «Время, вперед!»: «Оба они добивались единства воплощения комических, драматических, и даже трагических начал» [20, с. 180]. О ва-



риантах «Время, вперед!» автор не сообщает. В докторской диссертации Н. Н. Киселева «Русская советская комедия 20–30-х годов» 1973 г. информация о пьесе «Время, вперед!» включена в описание тенденции современной драматургии: «Реально-историческое время в героической комедии становится основой сюжета...» [21, с. 259]. Заканчивается описание фразой: «Героические комедии Погодина и Катаева были произведениями глубоко новаторскими, проложившими новые пути отражения действительности, открывшими новую страницу в советской комедиографии» [21, с. 260]. В книге 1982 г. [22] о творчестве Катаева Б. Галанов драматургии касается кратко, комедию «Время, вперед!» не упоминает. В диссертации 1999 г. «Социохудожественный феномен В. П. Катаева» М. Литовская пьесам автора уделяет отдельное внимание, комедию «Время, вперед!» отмечает в назывном порядке [23, с. 99]. В книге В. Огрызко 2015 г. [24] о Катаеве множество социально-политических и литературно-исторических фактов, интересных комментариев. Драматургия Катаева представлена обзорным описанием художественных особенностей, о комедии «Время, вперед!» не сказано. Книга С. Шаргунова «Погоня за вечной весной» 2017 г. [25] о жизни и творчестве Катаева отличается тонкими литературоведческими замечаниями, множеством биографических фактов. Мнение автора о драматургии Катаева представляет интерес, однако комедию «Время, вперед!» автор оставил без внимания.

По нашему мнению, большинству советских исследователей творчества Катаева были известны исправления, внесенные автором в текст пьесы «Время, вперед!». С тем чтобы не поднимать общественную полемику и литературно-критическую дискуссию вокруг имени известного писателя Катаева, авторы предпочли обойти молчанием существование вариантов произведения. В постсоветское время драматургия Катаева для исследователей потеряла актуальность, не вызвала интереса. В настоящее время изменения, внесенные автором в вариант издания 1934 г. [8] и перепечатанное издание 1955 г. [12] г., остаются неизвестными специалистам и читателям. С момента появления пьесы «Время, вперед!» в публичном пространстве мы не встретили ни одной статьи, затрагивающей тему данного исследования.

Установленные нами издания пьесы «Время, вперед!» располагаются в период между первым изданием 1932 г. [2] и последним прижизненным 1955 г. [12]. Все варианты «Время,

вперед!» могут быть использованы как для чтения, так и для постановки на сцене. Существующие варианты пьесы «Время, вперед!» имеют разную степень редакционного вмешательства (корректировка текста, его сокращение, изъятие второстепенных персонажей). Вместе с тем фабула, последовательность сцен, основной замысел автора во всех вариантах пьесы одинаковы. Имеющиеся экземпляры произведения мы разложим на две группы по различному содержанию в двух интересующих нас сценах. Все варианты «Время, вперед!» мы обозначим аббревиатурами с указанием года издания. В первую группу войдут: Бахр. 1932 г. [2], ГИХЛ 1933 г. [6], ВСЕКДРАМА 1933 г. [7], ЦЕДРАМ 1935 г. [9], УОАП 1936 г. [10], ЦЕДРАМ 1936 г. [11], во вторую группу – Сов. лит. 1934 г. [8], Сов. пис. 1955 г. [12]. Содержание интересующих нас сцен в каждой из групп одинаковое; для удобства работы мы из каждой группы выделим по одному «представителю». В первой группе это будет ГИХЛ 1933 г. [6], во второй – Сов. лит. 1934 г. [8]. Цитаты текста так же, как и сцены, мы располагаем в необходимом для исследования порядке. В тех случаях, где цитаты двух вариантов совпадают, мы снабжаем ссылками «представителей» двух групп: ГИХЛ 1933 г. и Сов. лит. 1934 г. Исследуемые сцены расположены в самом конце произведения и являются кульминационными.

Установленный рекорд замесов поставлен под персональной ответственностью и непосредственным руководством инженера Маргулиеса: «Мося. ...Сделано четыреста пять замесов. Харьков побит. Кузнецк побит. Поставлен мировой рекорд. <...> Бригадир Ищенко, десятник я» (ГИХЛ [6, с. 73], Сов. лит. [8, с. 67]). В сюжете произведения для развития интриги и раскрытия образа главного героя автор использует прием «зритель знает – персонаж не знает». Технологически рекорд опирался на приватное телефонное сообщение от сестры Маргулиеса Кати, переданное профессором Смоленским («...Вывод: вполне возможно от 384 до 443...» (ГИХЛ [6, с. 38], Сов. лит. [8, с. 37])). О приватном сообщении знают герой и зрители, другие персонажи не знают и не узнают. Начальник участка инженер Маргулиес категорически против штурма третьего за день рекорда. Маргулиес Ханумову: «...Больше четырехсот никак нельзя. Надо сначала проверить качество...» (ГИХЛ [6, с. 75], Сов. лит. [8, с. 68–69]). В жестких спорах о целесообразности штурма следующего рекорда, в остродраматический момент конфликта Маргулиеса и бригадира Ханумова,



Маргулиеса и заместителя начальника строительства Налбандова стрелок охраны приносит ожидаемую Маргулиесом телеграмму из Москвы. Начальник строительства Серошевский зачитывает телеграмму. Показатели замесов в телеграмме варианта ГИХЛ 1933 г. и Сов. лит. 1934 г. различные.

Дадим сцену с текстом телеграммы и следующую сцену, являющуюся сюжетным ее развитием.

Вариант ГИХЛ 1933 г.:

Серошевский. «Заводуправление, копия Маргулиес. Подтверждаем *триста восемьдесят четыре – четыреста сорок три замеса* (здесь и далее курсив наш. – Р. Х.) в смену. Возможность дальнейших повышений будем срочно телеграфировать. Государственный институт сооружений» [6, с. 80].

Выслушав текст телеграммы в присутствии руководителей строительства, бетонщиков, Маргулиес незамедлительно дает команду бригадиру Ханумову к штурму нового рекорда.

Маргулиес. Ханумов, начинайте.

Ханумов. *Четыреста сорок пять?*

Маргулиес. *Четыреста тридцать пять* [6, с. 80].

Те же две сцены в варианте Сов. лит. 1934 г.:

Серошевский. «Заводуправление, копия Маргулиес. Подтверждаем *триста восемьдесят четыре – четыреста три замеса в смену*. Возможность дальнейших повышений будем срочно телеграфировать. Государственный институт сооружений» [8, с. 73].

Маргулиес дает команду бригаде Ханумова к штурму третьего за сутки рекорда.

Маргулиес. Ханумов, начинайте.

Ханумов. *Четыреста сорок пять?*

Маргулиес. *Четыреста сорок пять* [8, с. 73].

Мы можем видеть отличие варианта ГИХЛ 1933 г. [6] от варианта Сов. лит. 1934 г. [8]. В варианте ГИХЛ 1933 г. телеграмма Государственного института сооружений дает предельный показатель эксплуатации техники – «*четыреста сорок три замеса в смену*» [6, с. 80]. Маргулиес предусмотрительно, не превышая показатель Государственного института сооружений, отдает приказ бригадиру Ханумову штурмовать рекорд: «*Четыреста тридцать пять*» [6, с. 80] замесов в смену. Этой сценой в варианте ГИХЛ 1933 г. ставится финальный аккорд страстного и бескомпромиссного отношения героя и бетонщиков к коммунистическому труду.

В варианте Сов. лит. 1934 г. телеграмма Государственного института сооружений дает

предельные возможности дорогой техники в «*...четыреста три замеса в смену*» [8, с. 73]. Инженер Маргулиес нарушает установку института сооружений, отдает приказ на штурм рекорда в «*...Четыреста сорок пять*» [8, с. 73] замесов в смену.

Напомним: сцены, предшествующие получению телеграммы, как и следующие за сценой получения телеграммы и приказа, во всех вариантах пьесы одинаковые. Различные только текст содержания телеграммы и официального приказа. Чего добивался автор, внося изменения в сцену кульминации?

Дело в следующем. Не зная, придет телеграмма или нет, в разгар конфликта с заместителем начальника строительства Налбандовым Маргулиес отдает личный приказ: «Мося, передашь Ханумову. (Пишет в блокнот приказ.) Для точного исполнения» [8, с. 78]. Далее Маргулиес, не принимая во внимание текст телеграммы, нарушая предельный показатель замесов, разрешенный Государственным институтом сооружений («Заводуправление, копия Маргулиес. Подтверждаем *триста восемьдесят четыре – четыреста три замеса в смену*. Возможность дальнейших повышений будем срочно телеграфировать. ...» [8, с. 73]), отдает официальный приказ:

Маргулиес. Ханумов, начинайте.

Ханумов. *Четыреста сорок пять?*

Маргулиес. *Четыреста сорок пять* [8, с. 73].

Цифру «Четыреста сорок пять?» [8, с. 73; 6, с. 80] Ханумов озвучил уверенно первым. Цифру замесов Ханумов узнал из личного приказа Маргулиеса. То есть до телеграммы. Эмоциональный подъем положения делает чуть заметным жест инженера Маргулиеса (личный приказ Ханумову). Не придавая значения тексту телеграммы, в ответ на фразу Ханумова «*Четыреста сорок пять?*» Маргулиес отдает официальный приказ «*Четыреста сорок пять*» [8, с. 73]. Поступаясь производственной целесообразностью, нарушая установку Государственного института сооружений, руководствуясь осознанным душевным порывом, Маргулиес принимает решение в интересах дружбы. Отношения складывались в тяжелых условиях строительства «самой большой бетонной плотины в мире. Ее строил Маргулиес. Зима. Сорок градусов мороза...» [8, с. 39; 6, с. 40]. Маргулиес ценил проверенные тяжелым трудом отношения: «Маргулиес. Мы же вместе с тобой, Ханумов, клали плотину...» [8, с. 71; 6, с. 77]. Дорожил памятью героических дней работы с Маргулиесом бригадир:



«Ханумов. ...Ты меня знаешь, я тебя знаю. Мы ж с тобой вместе плотину клали. Вместе руки и ноги морозили» [8, с. 69; 6, с. 75].

Сцена с личным приказом не влияет на сюжетный поворот сцены с телеграммой и официальным приказом, вместе с тем добавляет к образу героя решительности в проявлении дружеских чувств.

Решение, принятое в интересах дружбы, Маргулиесу достается ценой производственных проблем. Автор ставит героя в сложное положение. Первое. Инженер Маргулиес отдает официальный приказ: «Ханумов, начинайте. <...> *Четыреста сорок пять*» [8, с. 73]. Приказ нарушает предельный показатель замесов, разрешенный Государственным институтом сооружений – «...*четыреста три замеса в смену*» [8, с. 73]. Герой вступает в затруднительные отношения с Государственным институтом сооружений, текстом телеграммы поддержавшим Маргулиеса технически и административно. Второе. В момент получения телеграммы и решения отдать приказ продолжительный конфликт Маргулиеса и Налбандова достиг высшей точки напряжения:

Налбандов. ...В качестве заместителя начальника строительства я могу приказать.

Маргулиес. Я не желаю подчиняться вашим приказаниям. Я отвечаю за свои распоряжения перед партией [8, с. 70; 6, с. 77].

Ожидая результатов экспертизы качества бетона рекорда Ищенко и возражая против штурма третьего за день рекорда: «...Прежде чем я не удостоверюсь в качестве, я не позволю поднять количество. У нас строительство, а не французская борьба» [8, с. 70; 6, с. 77], Маргулиес неожиданно меняет свое решение, отдает личный приказ, за которым следует приказ официальный. Отсутствие результата экспертизы качества бетона вместе с приказом, нарушающим установку Государственного института сооружений, создает почву для расширения и обострения конфликта между Маргулиесом и Налбандовым. Авторское отношение к серьезному противнику Маргулиеса выражено в исправленной ремарке. В варианте Сов. лит. 1934 г. автор заменяет сатирическое изображение Налбандова на нейтральное: «Проходит Налбандов» [8, с. 76]. В тексте ГИХЛ 1933 г. изображение Налбандова сатирическое: «Проходит Налбандов. Впереди него и позади – рабочие с двумя большими чемоданами. За ними несут большую карикатуру на Налбандова Катя и Ася» [6, с. 84].

Решение героя штурмовать рекорд без результата экспертизы выстрадано опытом: «Сорок градусов мороза. Маргулиес рискнул применить кладку подогретого бетона. <...> Плотина была выстроена...» [8, с. 39; 6, с. 40]. Во всех вариантах «Время, вперед!» отсутствие результата экспертизы создает эффект тревожного ожидания.

В сюжете произведения сцена кульминации имеет художественную аналогию. Непреклонный и принципиальный руководитель Маргулиес отступает от своей позиции, идет навстречу Ханумову, разрешает штурмовать рекорд. Непримируемый в работе соперник Ищенко, Ханумов, делится ценным техническим секретом, желает успеха своему противнику: «...Костя... Чорт с тобой! Два рычага! Один подымает ковш, другой пускает воду. Разница десять секунд. Соедини проволокой! <...> Десять секунд выгадаешь на замесе. <...> Эх, для себя держал! Ну, ничего! Пользуйся...» [8, с. 64; 6, с. 69]. С неподдельной радостью Ханумов поздравляет соперника с рекордом: «Ну, Костя... одним словом, два слова: принимай поздравления... (Оркестр.) За одну смену два мировых рекорда! Очень хорошие показатели. Очень хороший бригадир! На данном отрезке. (Оркестр.) <...> (Ищенко и Ханумов целуются.)» [8, с. 66–67; 6, с. 72]. Между эпизодом кульминации (личный приказ, телеграмма, официальный приказ) и сценой Ханумов – Ищенко нет причинно-следственной связи, их общность в изображении нелогичного поступка (отсутствие производственной целесообразности для героев), широты души, дружеских чувств. Объединенные в звено по аналогии, эти сцены становятся тенденцией, тенденцией невозможности запланировать, подсчитать, оценить дружеские чувства в работе на строительстве, тенденции, не соответствующей коммунистическому отношению к труду.

В варианте ГИХЛ 1933 г. сцена Ханумов – Ищенко служит лишь индивидуальной характеристикой образа.

Оставляя без изменений общий замысел пьесы, автор вносит правки в две сцены варианта Сов. лит. 1934 г. [8] и соединяет в единый узел концовки и кульминации произведения три сцены: «личный приказ», «телеграмма», «официальный приказ». Движимый чувством нравственного долга, герой отдает личный приказ, открывает путь к штурму рекорда. Текст телеграммы не смущает героя, не задумываясь, он подтверждает свой личный приказ приказом официальным. Продолжая борьбу за



рекордные показатели, за темп, навлекая на себя производственные проблемы, герой действует в интересах дружбы. Если в варианте ГИХЛ 1933 г. пьесы «Время, вперед!» изображен герой, страстно и бескомпромиссно борющийся за коммунистическое отношение к труду, то в варианте Сов. лит. 1934 г. герой, не исключая борьбу за темп, ударный труд, решительно самоутверждает личность, нравственное достоинство. Личность, не укладывающаяся в образ героя – ударника коммунистического труда в период индустриализации СССР, вызвала отрицательное отношение со стороны критики. Однако в непростой для нашей литературы период Катаеву удалось добиться издания варианта Сов. лит. 1934 г. [8], сохранив тем актуальность и злободневность.

Список литературы

1. Катаев В. Пьеса о Магнитогорске // Советское искусство. 1932. 3 марта. № 11 (143).
2. Катаев В. Время, вперед! Режиссерский экземпляр пьесы // АРО ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. 1932 (В. П. Катаев). КП 184784/1414.
3. Волков Л. А. Подлинная героика строительства // Рабис. 1932. 30 нояб. № 31–32. С. 9.
4. Катаев В. Я стою босиком в коридоре. Сцена из пьесы «Время, вперед!» // Крокодил. 1933. № 2. С. 2.
5. Катаев В. 306... 402... 526... Отрывки из пьесы «Время, вперед!» // Красноармейский клуб. 1933. № 7. С. 39–42.
6. Катаев В. Время, вперед! Комедия в 3-х действиях. М. : ГИХЛ, 1933. 85 с.
7. Катаев В. Время, вперед! Комедия в 3-х действиях. М. : ВСЕКДРАМА, 1933. 38 с.
8. Катаев В. Комедии. М. : Советская литература, 1934. 228 с.
9. Катаев В. Время, вперед! Комедия в 3 действиях. М. : ЦЕДРАМ, 1935. 63 с.
10. Катаев В. Время, вперед! Комедия в 3 действиях. М. : УОАП, 1936. 91 с.
11. Катаев В. Время, вперед! Комедия в 3 действиях. М. : ЦЕДРАМ, 1936. 66 с.
12. Катаев В. Пьесы. М. : Советский писатель, 1955. 467 с.
13. Юзовский Ю. «Время, вперед!» Пьеса в Московском драматическом театре (бывш. Корш) // Известия. 1932. 9 дек. № 339. С. 4.
14. Алперс Б. В. «Время, вперед!» В. Катаева // Алперс Б. В. Театральные очерки : в 2 т. М. : Искусство, 1977. Т. 2. Театральные премьеры и дискуссии. С. 200–204.
15. Сидельникова Т. Н. Валентин Катаев. Очерк жизни и творчества. М. : Советский писатель, 1957. 247 с.
16. Луценко Ф. И. Творчество Валентина Катаева. Воронеж : [б. и.], 1959. 56 с.
17. Брайнина Б. Валентин Катаев. Очерк творчества. М. : Гослитиздат, 1960. 223 с.
18. Скорино Л. И. Писатель и его время. Жизнь и творчество В. П. Катаева. М. : Советский писатель, 1965. 368 с.
19. Климова Л. М. Катаев-драматург // Театр и драматургия : сб. ст. / отв. ред. Г. А. Лапкина. Л. : [б. и.], 1959. С. 115–134. (Труды ГНИИ театра, музыки и кинематографии. Вып. 1).
20. Микулашек М. Пути развития советской комедии 1925–1934 годов. Прага : Stat. ped. nakl., 1962. 270 с.
21. Киселев Н. Н. Русская советская комедия 20–30-х годов: проблемы типологии жанра : дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 1973. 407 с.
22. Галанов Б. Е. Катаев. Очерк творчества. М. : Детская литература, 1982. 113 с.
23. Литовская М. Социохудожественный феномен В. П. Катаева : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1999. 493 с.
24. Огрызко В. В. Циник с бандитским шиком. О В. Катаеве. М. : Литературная Россия, 2015. 700 с.
25. Шаргунов С. А. Катаев. Погоня за вечной весной. М. : Молодая гвардия, 2017. 670 с.

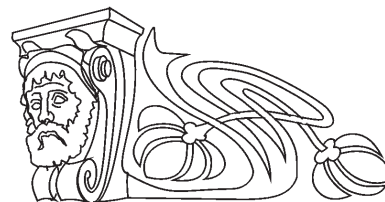
Поступила в редакцию 22.11.2022; одобрена после рецензирования 17.02.2023; принята к публикации 30.06.2023
The article was submitted 22.11.2022; approved after reviewing 17.02.2023; accepted for publication 30.06.2023



Научная статья

УДК 821.161.1.09-31+929Шмелев

Образ «живой земли» в главе «Троицын день» романа И. С. Шмелева «Лето Господне»



Е. Ю. Шестакова

Гуманитарный институт филиала САФУ в г. Северодвинске, Россия, 164500, г. Северодвинск, ул. Капитана Воронина, д. 6

Шестакова Елена Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка, shestackova.lena2013@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5764-0576>

Аннотация. В статье раскрываются особенности художественного воплощения образа «живой земли» в главе «Троицын день» романа «Лето Господне» писателя русского зарубежья первой половины XX в. Ивана Сергеевича Шмелева. «Лето Господне» является вершинным произведением в его творчестве. Книга основана на автобиографическом материале. В главе «Троицын день» автор отразил собственные детские воспоминания о встрече православного праздника Троицы. В богатой картине русской летней природы, показанной в главе «Троицын день» и наполненной особой ценностно-содержательной семантикой, ведущим становится образ благословенной «живой земли», соотносенный с образом России. Художественный прием цветописы является ведущим в раскрытии образно-мотивного текстового ряда, обретающего символическое значение. Мотив «оживления» земного мира в день святого праздника выявляет связь христианских представлений о Боге как живоносном начале, источнике настоящей жизни. Важное символично-духовное значение в повествовательной структуре главы «Троицын день» получают образы берез, мотивы света, блеска, благоухания, одухотворения земли. Образ «живой земли» в тексте романа «Лето Господне» обретает универсальное, всеобъемлющее значение, включает в себя образы не только природы, но и домашнего пространства, окружающего главного героя произведения – семилетнего Ваню, а также образы храма, Москвы, Кремля. Основной идеей главы романа становится вера в присутствие Господа Иисуса Христа в день Троицы в земном мире для его благословения. Ностальгическая интонация взрослого повествователя, звучащая в главе «Троицын день», вводит в текст идею сакрализации образа России. Ушедшее детство и Родина, навсегда утраченная в страшных исторических катаклизмах, обретают сакральный характер, предстают в авторском осмыслении благословенным миром Святой Руси. Россия детства оказывается включена в единый круг христианской Вечности и бытийного существования.

Ключевые слова: образ «живой земли», глава, роман «Лето Господне», И. С. Шмелев, литература русского зарубежья, образ природы, мотив света

Для цитирования: Шестакова Е. Ю. Образ «живой земли» в главе «Троицын день» романа И. С. Шмелева «Лето Господне» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 387–391. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-387-391>, EDN: CCKVJS

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

The image of the “living earth” in the chapter “The Trinity Day” of the novel by I. S. Shmelev *The Summer of the Lord*

E. Yu. Shestakova

Humanitarian Institute of the SAFU branch in Severodvinsk, 6 Kapitana Voronina St., Severodvinsk 164500, Russia

Elena Yu. Shestakova, shestackova.lena2013@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5764-0576>

Abstract. This article reveals the features of the artistic embodiment of the image of the “living earth” in the chapter “The Trinity Day” of the novel *The Summer of the Lord* by the writer of the Russian émigré of the first half of the 20th century Ivan Sergeevich Shmelev. *The Summer of the Lord* is the pinnacle work in the author’s oeuvre. The book is based on the autobiographical material. In the chapter “The Trinity Day” the author depicted his own childhood memories of celebrating the Orthodox holiday of the Trinity. In the picture of the lush Russian summer nature shown in the chapter “The Trinity Day” and filled with special value and meaning semantics, the image of the blessed “living earth”, correlated with the image of Russia, becomes the leading one. The artistic technique of color painting dominates in revealing the figurative and motif text range, which acquires a symbolic meaning. The motif of the “revival” of the earthly world on the day of the holy celebration reveals the connection of Christian ideas about God as a life-giving principle, the source of real life. Images of birches, motifs of light, brilliance, fragrance, and spiritualization of the earth receive the important symbolic and spiritual significance in the narrative structure of the chapter “The Trinity Day”. The image of the “living earth” in the text of the novel *The Summer of the Lord* acquires a universal, comprehensive meaning, includes not only images of nature, but also the home space surrounding the main character of the work – a seven-year-old Vanya, as well as images of the temple, Moscow, the Kremlin.



The main idea of this chapter of the novel is the belief in the direct descent of the Lord Jesus Christ on the day of Trinity onto the earthly world in order to bless it. The nostalgic intonation of the adult narrator sounding in the chapter "The Trinity Day", introduces in the text the idea of making the image of Russia sacred. The bygone childhood and Homeland, forever lost in terrible historical cataclysms, acquire a sacred character, appear in the author's understanding as the blessed world of Holy Russia. The Russia of his childhood turns out to be included in the single circle of Christian Eternity and existential being.

Keywords: image of the "living earth", chapter, novel *The Summer of the Lord*, I. S. Shmelev, literature of the Russian émigré, image of nature, motif of light

For citation: Shestakova E. Yu. The image of the "living earth" in the chapter "The Trinity Day" of the novel by I. S. Shmelev *The Summer of the Lord*. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 387–391 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-387-391>, EDN: CCKVJS

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Поэтической интерпретацией темы православного праздника Троицы стала глава «Троицын день» романа «Лето Господне» писателя русского зарубежья И. С. Шмелева (1873–1950). Ведущим в главе стал образ «живой земли», соотнесенный с образом благословенного земного мира. В святой день Троицы «прошел по земле Господь и благословил все <...> всю землю благословил» [1, с. 88]. По мысли М. М. Дунаева, И. С. Шмелев в своем романе «стремился заглянуть глубже, соединив искомый смысл и красоту с православной духовностью» [2, с. 796].

Образ благословенной «живой земли» выступает доминирующим, преобладающим в главе «Троицын день». В свою очередь, он формирует связь других художественных образов, воссоздающих богатую картину русской летней природы: березы, яблони, цветы, травы, сад, сирень, орешник, птицы, небо, солнце, дождь, радуга. Отметим, что об образе, обладающем особой ценностью для Шмелева-художника, писал выдающийся русский философ и друг писателя И. А. Ильин: «Помысл своего сердца Шмелев никогда не передает в обнаженно-рассудочном виде. Он мыслит не как мыслитель, а как нежно чувствующий художник образов <...> Обычно его мышление остается всегда художественным мышлением: он не "выговаривает" свою мысль и "не утаивает" ее (Гераклит); он ее показывает в образах <...>» [3, с. 163].

Лейтмотивными в повествовательной структуре главы «Троицын день» предстают образы берез. В начале они предстают в своем конкретном значении. Герой-ребенок отмечает обилие берез вокруг своего дома («зеленая березка», «ветки берез вьются у моего лица») [1, с. 79–86]. Постепенно, по мере приближения святого праздника, березы в восприятии Вани олицетворяются, «оживляются» («шептались листочками», «дрожит листочками», «падает тихо-тихо, будто она задумалась», «сухо звенит листочками»), обретают особые свойства – кра-

соты («красавица березка»), сочности, блеска («блестит и маслится», «листочки до того сочные»), аромата («пахнет зеленой рощей») [1, с. 79–88]. В сам праздник Троицы березы, как и вся земля, одухотворяются, освящаются Господом («благодать Господня шумит за окнами», «березки заглядывают в окна, словно хотят молиться», «святые они, божьи») [1, с. 79–88]. Береза в главе «Троицын день» занимает важное, ведущее место, выражает значение глобального образа-концепта, соотносимого с образом России – Святой Руси.

Остальные пейзажные образы также выходят за рамки ординарности, обретая особую значимость. Примечательно, что обонятельные характеристики природной образности выступают на первый план. Мотив благоухания, душистости оказывается неотделим от образов травы («душистая-ароматная»), сирени («душистая прохлада»), воздуха («благоуханный майский») [1, с. 79–88]. В результате возникает образ благословенной «живой земли», чья святость проявляется в благоухании, разлитом в самом воздухе. Как утверждал И. А. Ильин, природа у И. С. Шмелева, показанная через детское восприятие, «сияет жизнью чувства» [3, с. 165].

Образ многоцветного земного мира – один из самых характерных в главе «Троицын день». Цветовая гамма природной образности необычайно широка, она включает зеленый («зеленые березки», «деревья в нежной зелени»), белый («яблони – белые от цвета»), желтый («крупно желтеет одуванчик», «желтые бубенцы»), голубой («незабудки»), красный цвета («две весенние клубнички») [1, с. 79–88].

Мотив света и блеска («деревья в светлой зелени», «светлый орешник», «солнце слепит глаза», «большая лужа горит на солнце») [1, с. 79–88], звучащий в повествовании, воссоздает образ одухотворенной «живой земли», которую посетил Христос в день святого праздника. Ваня, семилетний герой романа, наблюдает отсвет божественного света в земной природе в



день Троицы. И в этом смысле особое значение в тексте обретает упоминание о небе, которое «упало, пришло на землю» [1, с. 87]. В художественном пространстве главы «Троицын день» образ неба развернут в символическом аспекте, осмысливается в русле мотива одухотворения земли. Господь Иисус Христос сходит в земной мир, благословляя и освящая его своим присутствием, и тогда обычный дождь становится «божьей благодатью» [1, с. 81]. В целом для художественного мира романа характерно «живое, а отнюдь не просто символическое присутствие Христа», что «придает шмелевским героям и шмелевскому космосу осмысленную духовную жизнеустойчивость» [4]. Книга «Лето Господне» прежде всего повествует «о пребывании в мире Христа» [2, с. 796].

Благословенный земной мир в праздник Троицы оказывается пронизан изобилием, красотой, цельностью, гармоничностью, когда сирень «клонит от тяжести кистями», цветы заполняют большие ведра, трава – «сочная, густая» [1, с. 79]. Страницы романа «расцветают перед нами в дивную картину» – «картину гармонии, благодарения и благословения всего сущего» [5, с. 226]. Человек забывает, но только перед святым праздником вспоминает, что «земля Ему [Господу] всякие цветочки вырастила, березки, травки всякие» [1, с. 80]. Все природное изобилие существует ради Бога и для Него, природа оказывается «полна тайны и смысла» [3, с. 166].

Мотив одухотворения земли в главе «Троицын день» романа «Лето Господне» имеет особое значение, речь идет о возвращении земного мира в свое изначальное состояние – до грехопадения первых людей. «Оживление» земли здесь связывается с идеей вызволения ее из пространства смерти, греха. Эта мысль выражена в словах Михаила Панкратовича Горкина – наставника Вани, человека «тонкого и непосредственного чувства, простеца сердца» [3, с. 167]: от грехов людей «вся земля невинная прокляна» [1, с. 80]. Христос дарует земле жизнь настоящую, возвращает ей духовную чистоту. В святой праздник мир оказывается «полон благодатного присутствия Божия» [3, с. 180].

Осознавая важность духовного события, народ начинает тщательную подготовку к приходу Бога на землю. Горкин, «русский верующий простец» [3, с. 177], так определяет суть предстоящего праздника: «Пойдет завтра Господь во Святой Троице, по всей земле и к нам пойдет» [1, с. 81]. Не случайно эти слова вложены в уста человека из народа, так как

«православие для Шмелева навсегда осталось неразрывно связано с народной душой» [6, с. 249]. Все окружающее пространство тщательно вычищается («<...> метут в четыре метлы, выметают конюшни и коровник»), приводятся в порядок «пролетка», «лесенка у конюшни», «желоба» [1, с. 79]. Образ двора не случайно поддержан эпитетами «другой», «священный», отражающих сюжетобразующий мотив одухотворения мира.

Структура образного ряда «природа» – «дом» – «храм» выстроена в едином концептуально-содержательном контексте. Хронотоп дома включает образы икон, берез, рощи («у кивота засунута березка», «везде у икон березки», «и по углам березки, в передней даже, словно не дом, а в роще», «пахнет зеленой рощей»), луговой травы («пахнет как на лужку, где косят») [1, с. 79–88]. Сопоставление дома, вбирающего сакральные предметы (иконы) и природу, является знаковым. Домашнее пространство в праздник Троицы освящается, одухотворяется наравне с природным миром. В восприятии героя-ребенка «осознание праздников входит в душу живым сильным чувством, соединяясь с приметам привычной жизни, со знанием обыденности, – и возносит все до Горнего» [2, с. 797]. Образы берез включают модель дома в контекст сакрального хронотопа. Мотив оживления проявляет себя так же, как и при описании пейзажа. В центре пространственной модели дома лежит идея возвращения жизни, отмежевание от смертной скверны греха: «<...> комната кажется мне другой, что-то живое в ней» [1, с. 85].

Обонятельные характеристики, ключевые для природной образности главы «Троицын день», особое значение обретают в эпизоде посещения Ваней храма в праздник Святой Троицы. Текст здесь маркирован уподоблением запахов, свойственных природному миру, тем, которые герой ощущает в церкви: «Пахнет зеленым лугом, размятой сырой травой», «И запах совсем особенный, какой-то густой, зеленый» [1, с. 86]. Для «художественного акта» писателя характерно «чувствование, созерцание и мышление» [3, с. 163]. В результате синестезии, сопряжения обонятельных и визуальных восприятий героя, создается уникальный художественный образ. Уподобление церкви березовой роще становится доминантным в эпизоде. Автор акцентирует мотив освящения, одухотворения земного мира, сближая образы храма, природы и дома. Церковь, как дом, двор, природный мир, духовно «оживает». Христос, пребывающий «везде» в



день Троицы, выступает живоносным началом, источником истинной жизни. И. С. Шмелев показывает «живую субстанцию России» [3, с. 180].

Не случайным представляется преобладание в цветовом обозначении образа храма зеленого цвета («зеленоватый сумрак», «зеленый запах», «в зелени лампадки») [1, с. 87]. Для Шмелева-художника свойственна особая «волевая сила», «выражающаяся в его верности предмету и в строгом символически насыщенном отборе слов и образов» [3, 180]. Символика зеленого цвета актуализирует семантику жизни и в этом смысле напрямую сближается с мотивом «оживления» земного мира. Ярче всего этот мотив нашел отражение в описании церкви – «священного сада» [1, с. 86]. Важным образом-символом в этом эпизоде выступает образ «живых ликов икон в березках» [1, с. 87]. С ним в текст вводится представление о бессмертии человеческой души. Господь Иисус Христос, победивший смерть, дарует вечную жизнь всем людям. Умершие святые не остаются в пространстве инобытия, продолжают жить в вечности и из вечности «глядят» на ныне живущих на земле людей, вместе с ними радуются наступлению праздника Троицы.

«Живыми» оказываются не только лики святых на иконах, но и образ Троицы. Образ Бога предстает в полном единении с внутренними ощущениями героя-ребенка – радостными, восторженными. В детской душе «живет ощущение и сознание личного общения с Богом, с миром святости», «он воспринимает все события церковной жизни как реальное взаимодействие человека и тех, кто приходит на землю из той жизни» [2, с. 797].

Жизнь природы в ее многообразии, многоцветии, красочности, яркости продолжена в пространстве храма, на полу которого Ваня обнаруживает «подорожник, лапку, крапивку, со сладкими белыми цветочками, манжетку, одуванчик» [1, с. 86]. Мотив радости, пронизывающий этот эпизод, соотносится с самой идеей праздника Троицы. Ребенок соединяется с Богом и ликует от счастья этой близости. Его душа «оживает» вместе с природой, домом, двором, храмом, наполняется ощущением высокого духовного значения праздника Троицы, «ощущает личное присутствие Бога» [2, с. 797] в этом событии.

Мотив «оживления» охватывает и образы Москвы, Кремля. Цветопись, использованная в их создании, ориентирована на выявление данного доминантного мотива. Ваня видит «зеленые дощечки-крыши», «зеленые огороды-коври-

ки», «зеленую Казанскую» [1, с. 83]. Выше уже отмечался особый акцент, делаемый автором на зеленом цвете, актуализирующем семантику жизни. Москва, наряду со всем земным миром, включается в сакральный хронотоп, «оживляется», одухотворяется с приходом Христа.

Мотив святости Москвы выражается в цветовой символике золотого цвета: «Золотая Москва всех лучше», «золотой куполок храма Христа Спасителя», «над ней золотые крестики» [1, с. 83–85]. К. В. Мочульский восклицал: «Такая у него [Шмелева] получилась иконописная, благолепная Москва, такая золотокупольная, многозвонная, молитвенная Святая Русь» [7, с. 323].

Сакральная составляющая образа золотого цвета ярче всего проявилась в осмыслении Москвы как центра Святой Руси. Мотив «оживления» здесь актуализирует семантику духовного возрождения всего пространства России в праздник Троицы. И. С. Шмелев, «как никакой другой русский писатель XX века, прозревает мир незримый, духовный – в земном и видимом, всегда ощущает его присутствие» [5, с. 206]. Москва в главе «Троицын день» предстает средоточием благословенной Родины автора, навсегда ушедшей в прошлое. Тема утрат, соединенная с ностальгической тональностью, в свою очередь сопрягается с мотивами духовного «оживления» России и ее святости.

В воссоздании образа Кремля цветовая символика выступает ведущим художественным средством. В его раскрытии явственно переплетается, сочетается семантика одухотворенности, возвышенности, красоты, выраженная через цветообозначения. Бело-розовая колористическая гамма («белая [башня] Спас-Наливки», «розовая Успенья Казачья», «розовый Донской монастырь» [1, с. 83]) восходит к значениям, общепринятым в христианстве. Белый цвет выражает семантику духовной чистоты, безгрешности, розовый – детства, начала жизни.

Образ Кремля оказывается соотнесен с детским мировосприятием, взгляд героя-ребенка одухотворяет, «оживляет» его. Пространство России осмысляется миром детства автора, пространством его души, ориентированном на Вечность. Запечатленный в художественном слове, образ Родины одухотворяется, «оживляется» благодарной памятью взрослого повествователя. Время Вечности очерчивает круг жизни маленького Вани, его детства. Священные страницы детских лет, картины русской природы, образы Москвы и Кремля, праздник Троицы – все предстает в контексте сакрального



хронотопа, осознается вечно живым миром, истоком духовной чистоты и красоты, первоосновой бытия. В главе «Троицын день» изображена Россия, которая «эстетически вызывается читателем Шмелева из небытия – на место “мира настоящего”» [8]. Россия И. С. Шмелева – «вечная, трансисторическая Россия» [4, с. 6].

Таким образом, в главе «Троицын день» романа И. С. Шмелева «Лето Господне» раскрывается образ «живой земли», России, на основе автобиографического материала. Автор отразил личные ощущения, воспоминания о празднике Троицы, пережитые в детстве. Чтобы выстроить текстовый хронотоп образа Родины, Шмелев-писатель прибегает к приему цветописы, символизации образно-мотивного ряда. Сюжетная модель «оживления» земного мира в святой праздник, лежащая в основе главы «Троицын день», демонстрирует преемственность христианских представлений о Господе как живоносном начале, источнике настоящей жизни. Образы природы, домашнего пространства, храма, Москвы, Кремля, хронотоп детства героя сакрализованы, включены в единый круг Вечности, бытийного существования, связываются с представлением о благословенном мире ушедшей Святой Руси.

Список литературы

1. Шмелев И. С. Собр. соч. : в 5 т. Т. 4. Богомолье. Романы. Рассказы / сост. Е. А. Осьминина. М. : Русская книга, 1998. 560 с.
2. Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений. Православие и русская литература XVII–XX веков. М. : Издательский совет русской православной церкви, 2003. 1056 с.
3. Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. М. : Скифы, 1991. 216 с.
4. Есаулов И. А. Иван Шмелев и потенциальный вектор пути России // И. С. Шмелев и писатели русского зарубежья. XXIV Крымские международные Шмелевские чтения, посвященные 145-летию со дня рождения И. С. Шмелева и 25-летию со дня открытия Музея писателя И. С. Шмелева (г. Алушта, 12–15 сентября 2018 г.). Симферополь : Антиква, 2020. С. 4–6. EDN: FYSHDN
5. Осьминина Е. А. Иван Шмелев – известный и скрытый // Москва. 1991. № 4. С. 204–207.
6. Любомудров А. М. Богоищущая душа // Духовный путь Ивана Шмелева: статьи, очерки, воспоминания / сост., предисл. А. М. Любомудрова. М. : Сибирская Благовонница, 2009. С. 227–282.
7. Мочульский К. В. <Рецензия> Ив. Шмелев. «Лето Господне. Праздники» // Духовный путь Ивана Шмелева: статьи, очерки, воспоминания / сост., предисл. А. М. Любомудрова. М. : Сибирская Благовонница, 2009. С. 322–324.
8. Есаулов И. А. Проблема изучения контекста в поэтике Шмелева // Крымские Международные шмелевские чтения / РАН. Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Алуштинский литературно-мемориальный музей С. Н. Сергеева-Ценского, Алуштинский музей И. С. Шмелева. Алушта : [Б.и.], 2007. С. 187–196. URL: <https://transformations.russian-literature.com/node/8> (дата обращения: 06.11.2022).

Поступила в редакцию 07.11.2022; одобрена после рецензирования 10.12.2022; принята к публикации 12.05.2023
The article was submitted 07.11.2022; approved after reviewing 10.12.2022; accepted for publication 12.05.2023



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 392–399

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 392–399

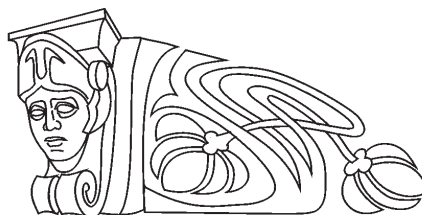
<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-392-399>, EDN: COKUVZ

Научная статья

УДК 821.161.1.09-1+929[Заболоцкий+Юдина]

Николай Заболоцкий и Мария Юдина: к истории творческого общения



С. В. Кекова, Р. Р. Измайлов ✉

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия, 410012, г. Саратов, просп. им. Петра Столыпина, д. 1

Кекова Светлана Васильевна, доктор филологических наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин, kekova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7332-5856>

Измайлов Руслан Равилович, кандидат филологических наук, заведующий кафедрой гуманитарных дисциплин, ruslanizmajloff@yabdex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3767-8942>

Аннотация. В статье рассматривается история творческого диалога великой пианистки М. В. Юдиной и выдающегося поэта Н. А. Заболоцкого. Материалом послужили воспоминания Юдиной о совместной работе с поэтом по эквиритмическим переводам задуманного пианисткой сборника «Песни Шуберта» и высказанные в разных источниках мысли Юдиной о специфике творчества Заболоцкого. Опираясь на определение Юдиной творчества поэта как «литургического», в статье делается попытка расшифровать эту формулировку. Для анализа привлекается стихотворение «Лесное озеро», по поводу которого Юдина замечает, что человек, написавший это стихотворение, находится уже на пороге богопознания. В связи со спецификой поэтической мысли Заболоцкого, граничащей с богословским осмыслением мира и человека и воплощённой в образной материи «Лесного озера», в статье интерпретируется евангельское откровение о человеке, явленное в трудах св. Григория Двоеслова. «Следы» творческого содружества Юдиной и Заболоцкого обнаруживаются в стихотворении 1947 г. «Бетховен», которое является не только плодом их совместной работы над эквиритмическими переводами, но и словесным воплощением интерпретации музыки Бетховена Юдиной, которая часто играла при встречах с Заболоцким сочинения композитора. В статье показана специфика творческого метода типологической экзегезы (этот термин вводит Л. Левшун для исследования древнерусской литературы), который использует Заболоцкий в стихотворениях «Лесное озеро» и «Бетховен». Суть метода состоит в том, что для любого явления или события отыскивается прототип в Священном Писании, и таким образом событие объясняется, толкуется в рамках библейской парадигмы. Заболоцкий ничего не толкует, но направляет чувство читателя к разгадке того, что за *таинство* происходит в его поэзии. Николай Заболоцкий в стихотворении «Бетховен» воплотил мысль Марии Юдиной о музыке как о «сообщении богооткровенных истин», о музыке, являющейся реализацией вселенской, космической литургии.

Ключевые слова: поэзия, Николай Заболоцкий, Мария Юдина, эквиритмический перевод, стихотворение «Бетховен»

Для цитирования: Кекова С. В., Измайлов Р. Р. Николай Заболоцкий и Мария Юдина: к истории творческого общения // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 392–399. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-392-399>, EDN: COKUVZ

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

Nikolai Zabolotsky and Maria Yudina: On the history of creative communication

S. V. Kekova, R. R. Izmailov ✉

Saratov State Conservatoire, 1 Petra Stolypina Ave., Saratov 410012, Russia

Svetlana V. Kekova, kekova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7332-5856>

Ruslan R. Izmailov, ruslanizmajloff@yabdex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3767-8942>

Abstract. The article discusses the history of the creative dialogue between the great pianist Maria Veniaminovna Yudina and the outstanding poet Nikolay Alekseevich Zabolotsky. The material was not only Yudina's memories of her joint work with the poet on equirhythmic translations of the collection *Schubert's Songs* conceived by the pianist, but also Yudina's thoughts expressed in various sources about the specific features of Zabolotsky's work, whose poetry Yudina "ardently" loved. Based on Yudina's definition of the poet's work as "liturgical", the article attempts to decipher this characterization. Poem *Forest Lake* is used for analysis, Yudina having noted that the person who wrote this poem is already on the threshold of the knowledge of God. In connection with the specific features of Zabolotsky's poetic thought, bordering on the theological understanding of the world and man and embodied in the figurative matter of the *Forest Lake*, the article interprets the Gospel revelation about man, revealed in the writings of St. Gregorius Dialogus. "Traces" of the creative collaboration between Yudina and Zabolotsky are found in the 1947 poem *Beethoven*, which is not only the result of the joint work of Yudina and Zabolotsky on equirhythmic translations, but also the verbal embodiment of Yudina's interpretation of Beethoven's music, which she often played during their meetings with Zabolotsky. The article shows the specific character of



the creative method of typological exegesis (this term is introduced by L. Levshun for the study of ancient Russian literature), which is used by Zabolotsky in the poems *Forest Lake* and *Beethoven*. Its essence lies in the fact that for any phenomenon or event a prototype is found in the Holy Scriptures and, thus, the event is explained, interpreted within the framework of the biblical paradigm. Zabolotsky does not interpret anything, but directs the reader's feeling to unravel what kind of sacrament occurs in his poetry. Nikolay Zabolotsky in the poem *Beethoven* embodied Maria Yudina's idea about music being a "message of revealed truths", about music, which is the realization of the universal, cosmic liturgy.

Keywords: poetry, Nikolay Zabolotsky, Maria Yudina, equirithmic translation, poem *Beethoven*

For citation: Kekova S. V., Izmailov R. R. Nikolai Zabolotsky and Maria Yudina: On the history of creative communication. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 392–399 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-392-399>, EDN: COKUVZ

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

В одном из писем, адресованных М. В. Юдиной Ю. М. Лотману, Мария Вениаминовна пишет: «Я ничего не приписываю себе, но я – счастливый человек – годами имела счастье постоянного, систематического, много-много-много-часового общения с великими, гениальными, грандиозными людьми и умами старшего поколения: с о. Павлом Флоренским, с Михаилом Михайловичем Бахтиным, Борисом Леонидовичем Пастернаком, Алексеем Алексеевичем Ухтомским, Николаем Алексеевичем Заболоцким, Николаем Павловичем Анциферовым; училась у Фаддея Францевича Зелинского, Ивана Ивановича Толстого, Ивана Михайловича Грэвса, Ольги Антоновны Добиаш-Рождественской, Льва Платоновича Карсавина, Виктора Максимовича Жирмунского <...>, и, может быть, главное – у огромного числа безвестных страстотерпцев, мучеников, о коих я – кроме всего прочего – обязана именно *свидетельствовать*» [1, с. 433] (курсив М. В. Юдиной. – Авт.). В этом длинном ряду учителей и собеседников Марии Вениаминовны мы видим и имя Николая Алексеевича Заболоцкого, поэта, которого Юдина характеризует в своих воспоминаниях о нём как продолжателя лирико-философской линии русской поэзии, идущей от Боратынского, Тютчева и Фета. Интересно, что Юдина причисляет Заболоцкого к «умам старшего поколения», хотя он был младше Марии Вениаминовны на четыре года, но, очевидно, «старшинство» здесь определяется не хронологически, а экзистенциально. Николай Заболоцкий к моменту знакомства с Юдиной прошёл тюрьму, лагерь и ссылку. Из перечисленного списка многие прошли через аресты, ссылки и тюрьмы, некоторые из них так и не вернулись – о. Павел Флоренский расстрелян в 1937 г. на Соловках, Лев Карсавин умер в лагере в 1952 г. Недаром Юдина пишет о том, что училась она и у «безвестных страстотерпцев и мучеников», т. е. именно такой духовный опыт для Марии Вениаминовны был главным. Носителем такого опыта был и Николай Заболоцкий.

Мария Вениаминовна в 1969 г. написала воспоминания о Николае Алексеевиче Заболоцком. Познакомились они, по словам Юдиной, 4 марта 1946 г. в Клубе писателей, где вернувшийся из ссылки поэт читал своё поэтическое переложение «Слова о полку Игореве». Что же предшествовало этой встрече? Арест 1938 г. (Заболоцкого обвиняли в участии в некоей контрреволюционной писательской организации, якобы возглавляемой поэтом Тихоновым); пересыльная тюрьма; лагерь в Комсомольске-на-Амуре; лагерь на Алтае; ссылка в Караганде. В январе 1946 г. Заболоцкий прибывает в Москву из Караганды. В своих воспоминаниях «История моего заключения» он пишет: «Первые дни меня не били, стараясь разложить меня морально и измотать физически. Мне не давали пищи. Не разрешали спать. Следователи сменяли друг друга, я же неподвижно сидел на стуле перед следовательским столом – сутки за сутками... Ноги мои стали отекают, и на третьи сутки мне пришлось разорвать ботинки, так как я не мог более переносить боли в стопах. Сознание стало затуманиваться... На четвёртые сутки в результате нервного напряжения я начал постепенно терять ясность рассудка...» [2, с. 9]. После допросов, на которых поэт не оговорил никого, не подписал никаких бумаг, Заболоцкого избивали так, что впоследствии врачи удивлялись, как остались целы его внутренности – настолько велики были следы истязаний. Скорбный путь поэта на Дальний Восток тоже описан в «Истории моего заключения». Приведём лишь один рассказанный Заболоцким эпизод: «Однажды мы около трёх суток почти не получали воды и, встречая Новый 1939 год где-то около Байкала, должны были лизать чёрные закоптелые сосульки, нарощие на стенах вагона от наших же собственных испарений. Это новогоднее пиршество мне не удастся забыть до конца жизни» [2, с. 16]. Однако страшный, мученический опыт не сломил поэта, не озлобил его. Рассказывая о мире уголовников, от которых зачастую зависела жизнь политических заключённых («они со спокойной совестью



уничтожали нас с прямого или косвенного благословения лагерного начальства», – пишет Заболоцкий в своих воспоминаниях), поэт замечает: «...значительная часть уголовников действительно незаурядный народ. Это действительно чем-то выдающиеся люди, способности которых по тем или иным причинам развились по преступному пути... Во имя своей морали почти все они были способны на необычайные, порой героические поступки; они без страха шли на смерть, ибо презрение товарищей было для них во сто раз страшнее любой смерти» [2, с. 16]. Здесь нельзя не вспомнить Ф. М. Достоевского, его «Записки из Мёртвого дома» и тот переворот, который произошёл в творчестве писателя после каторги. Всё написанное Заболоцким после тяжких испытаний каторги и ссылки поражает не изображением страданий, перенесённых поэтом, но, напротив, особой светоносностью и гармонией. Именно поэтому необыкновенно точным представляется характеристика, которую даёт М. В. Юдина Заболоцкому: «Заболоцкий – подвижник, и он “глаголом жёг сердца людей”» [3, с. 322].

Летом 1946 г. Мария Вениаминовна привлекает Заболоцкого к работе над переводом стихов немецких поэтов, которые вошли в сборник «Песни Шуберта». Около года продолжалась эта работа – «работа трудная, насыщенная, перспективная» [3, с. 322]. В своих воспоминаниях М. В. Юдина пишет: «Пламенно любя русскую поэзию всех веков (включая нетленную красоту текстов церковнославянских песнопений), я считаю необходимым слышать у Шуберта, у Брамса, Малера, а также у Баха – русское слово» [4, с. 124–125]. Замысел Юдиной состоял в том, чтобы тексты песен Шуберта на стихи Шиллера, Оссиана, Гёте, Рюккерта, Вальтера Скотта, Майргофера были выполнены с сохранением стихотворного размера (количества слогов, ударений, по возможности деления на слова, цезуры; должна сохраняться целостность фраз внутри стиха с сохранением при этом смысла, акцентов, образности). Юдина писала Заболоцкому подстрочники, причём в разных вариантах, он, как отмечает Мария Вениаминовна, мог выбирать. Во втором томе трёхтомного собрания сочинений Заболоцкого есть раздел «Старые немецкие поэты», а возник он как результат работы с Юдиной, которая в своих воспоминаниях обмолвилась о том, что он представляет собой «открытие Шуберта» Заболоцким. В изданный сборник «Песен Шуберта» вошли в переводах Заболоцкого следующие стихотворения: 1. «Прощание Гектора» (Шиллер); 2. «Плач Кольмы» (Оссиан); 3. «Свидание и разлука» (Гёте);

4. «Песнь старца» (Рюккерт); переведены были также тексты Шиллера «Рыцарь Тогенбург» и «Порука», а также «2-я песня Эллен» из «Девы озёр» Вальтер Скотта. Однако, как пишет Юдина, «Порука» и «2-я песня Эллен» были исполнены в марте 1966 г., уже после смерти Заболоцкого, на первом занятии открытого краткого цикла лекций Юдиной «Романтизм – истоки и параллели» в Московской консерватории. Ещё один перевод, сделанный Заболоцким, также не вошёл в сборник «Песен Шуберта», хотя вошёл в раздел «Старые немецкие поэты». Это стихотворение «Мемнон» друга Шуберта Майргофера. Юдина пишет: «Избранный мною “Мемнон” Майргофера является, несомненно, его лучшим произведением; однако эквиритмическая переработка – по причине именно Шубертовой переработки стиха – представляла здесь для переводчика некоторые трудности» [5, с. 325]. Сын Заболоцкого Никита в книге, посвящённой жизни отца, пишет об этом периоде жизни поэта: «Заболоцкий с увлечением перевёл стихотворение любимого им Гёте, несколько стихотворений Шиллера, другие тексты для сборника “Песни Шуберта”, но его раздражали требования, предъявляемые к эквиритмическому переводу, часто мешавшие употребить подходящее слово из-за несовпадения звучащей гласной» [5, с. 380].

Сама Мария Вениаминовна с глубочайшим сожалением пишет в своих воспоминаниях о том, что дальнейшее сотрудничество и дружба с Заболоцким, о которых она мечтала, не состоялись. Она сделала точное переложение «Гимнов к ночи» Новалиса в надежде обогатить русскую поэзию переводом Заболоцкого, но поэт, внимательно и пристально прочитав текст, отказался. Юдина пишет: «...по этой работе, преисполненной высокого поэтического общения, его зримых и значимых результатов, – вне всякой лирики, – я могла надеяться на продолжение, на углубление, расширение... Кантаты Баха, романсы и песни Брамса, современная музыка... Но не тут-то было! Видимо, нечто чуждое было как во мне, так и в самой работе – для Заболоцкого непреодолимое». «Но следы нашей работы остались» [3, с. 327], – это последняя фраза воспоминаний великой пианистки.

Однако пространство творческой связи Юдиной и Заболоцкого, безусловно, гораздо обширнее истории совместной работы над эквиритмическими переводами. Во-первых, Юдина «пламенно», как она говорила о своей любви к русской поэзии, почитала Заболоцкого, преклонялась перед его даром и его мученическим путём. Несмотря на то, что Заболоцкий



«нас, сиречь меня, музыку, “старых немцев”, ...покинул», хотя, по её признанию, она «была ушиблена внезапным отказом Николая Алексеевича продолжать работу» [3, с. 328], её любовь к Заболоцкому не умалилась.

Об этом свидетельствует и переписка Марии Вениаминовны с Ю. М. Лотманом. 10 мая 1969 г. Юдина, открывшая для себя семиотический журнал, выходивший в Тартуском университете («Труды по знаковым системам»), пишет обширное, насыщенное содержанием и эмоционально письмо Лотману, в котором предлагает для возможной публикации в журнале разработанные ею темы. Среди них – возможная статья о Заболоцком. Юдина пишет: «О Заболоцком я неоднократно говорила; в частности, год назад на многолюдном вечере памяти его в Литературном музее я сказала, что многое-многое в его поэзии есть поэзия *литургическая* и привела соответствующие примеры» [1, с. 435]. Следует сказать, что одно это определение, раскрывающее глубинный смысл творчества Заболоцкого, по нашему мнению, стоит целой монографии. Не случайно писатель Вениамин Каверин, по свидетельству Юдиной, подошёл к ней и сказал: «Я всё думал, что я о Николае Алексеевиче не додумал, а вот Вы, Мария Вениаминовна, – додумали» [1, с. 435]. Следует отметить, что сам Каверин, знавший Заболоцкого в течение многих лет, в своих воспоминаниях о поэте пишет: «Думая о нём, вспоминается библейское: “Вначале было слово”» [6, с. 180]. Хотя Каверин имеет в виду прежде всего отношение Заболоцкого к слову как к «орудию какого-то действия, свершения» [6, с.180] (именно поэтому цитата из Евангелия от Иоанна неточна), однако мы должны быть благодарны писателю за то, что он вводит поэзию Заболоцкого в библейский контекст. Но то определение, которое даёт Юдина, раскрывает *тайну* творчества Николая Заболоцкого, которая спрятана была от читателя в пору воинствующего атеизма, да и сейчас разглядеть и раскрыть её не так-то просто. До сих пор в трудах, посвящённых художественному миру Заболоцкого, такое понимание его поэзии практически не встречается, хотя соотнесённость отдельных образов с библейским и евангельским контекстом выявлена в целом ряде работ.

В Дневнике Юдиной есть запись, отсылающая нас к эпизоду, о котором она сообщает Лотману. Мария Вениаминовна пишет о вечере памяти Заболоцкого: «Я читала стихи поэта и кое-что говорила; между других высказываний я утверждала, что поэзия Заболоцкого есть по-

эзия литургическая, и приводила образцы её из “Грозы”, из “Лесного озера”, из “Бегства в Египет”» [4, с. 185]. Формулировка мысли о поэзии Заболоцкого здесь несколько отличается от той, которую мы находим в письме Ю. М. Лотману, она привносит в неё иной масштаб. Кроме того, очень важно, что Юдина называет конкретные стихи, которые, с её точки зрения, свидетельствуют о «литургичности» поэзии Заболоцкого в целом. В другой дневниковой записи Юдина утверждает, что «Заболоцкий стоит уже у порога богопознания, когда говорит:

И озеро в тихом вечернем огне
 Лежит в глубине, неподвижно сияя,
 И сосны, как свечи, стоят в вышине,
 Смыкаясь рядами от края до края.
 Бездонная чаша прозрачной воды
 Сияла и мыслила мыслью отдельной,
 Так око больного в тоске беспредельной
 При первом сиянье вечерней звезды,
 Уже не сочувствуя телу больному,
 Горит, устремленное к миру иному.
 И толпы животных и диких зверей,
 Просунув сквозь елки рогатые лица,
 К источнику правды, к купели своей
 Склонились воды животворной напитокся.
 (“Лесное озеро”)

И все существованья, все народы
 Нетленное хранили бытие,
 И сам я был не детище природы,
 Но мысль её! Но зыбкий ум её!
 (“Вчера, о смерти размышляя”)
 [4, с. 120].

Мария Вениаминовна приводит отрывки из двух стихотворений Заболоцкого. Автограф первого из них, как свидетельствует Юдина, был подарен поэтом в первом варианте. Разница между первым и окончательным вариантом, как кажется на первый взгляд, небольшая: словосочетание «к миру иному» было заменено; око больного «горит, устремлённое к небу ночному». Стихотворение написано в 1938 г. Об обстоятельствах его создания Никита Заболоцкий написал: «Когда же было сочинено так высоко ценное самим автором “Лесное озеро”? Задумано оно было ещё летом 1937 года в Луге во время прогулки на Глухое озеро. Писать его Заболоцкий начал в Доме творчества в Елизаветине: после ареста поэта был найден автограф варианта первых двух строк стихотворения. Целиком же оно было записано ... только в 1944 году. Приходится сделать почти невероятное предположение: “Лесное озеро” было



сложено либо в ленинградской тюрьме, либо во время этапа на Дальний Восток. Ведь автор пометил его 1938 годом» [5, с. 289].

Движение лирического сюжета стихотворения «Лесное озеро» строится как «лестница сравнений» (озеро – «хрустальная чаша», озеро – «целомудренной влаги кусок», озеро – «бездонная чаша прозрачной воды», озеро – «око больного», озеро – «источник правды», озеро – «купель с животворной водой», причём каждая ступень этой лестницы открывает некую новую истину. И ведёт эта лестница именно к «миру иному». Можно предположить, что Заболоцкий изменяет строку для того, чтобы облегчить прохождение стихотворения в печать, ибо отрицание «мира иного» – один из важнейших постулатов советской материалистической атеистической идеологии.

Юдина в записи, посвящённой «Лесному озеру», пишет: «Если – в сумме все разновидности учений материализма возводят человека (до известной степени) к некоему “высшему” животному, – то христианское понимание животного мира – противоположно... Он ждёт от человека своего освобождения, преобразования и прославления... А вот мы видим у Заболоцкого: “рогатые лица”, лица (не морды) ищут источника правды (каково! дикие звери ищут, – а мы?!?), животворной воды, купели, разве они почти уже не люди? Как возвысил скотов, да ещё и “диких” Поэт своим вдохновенным прозрением» [4, с. 120]. В связи с этой мыслью Юдиной следует, видимо, вспомнить библейское повествование о сотворении человека; там мы встречаемся с мыслью о включённости тварного мира в человеческую природу.

Включённость дочеловеческого тварного бытия в природу человека составляет одно из главных открытий о человеке. Так, св. Григорий Двоеслов, толкуя евангельский призыв «Идите и проповедуйте Евангелие всей твари», пишет: «Неужто, братья мои, должно было проповедовать Евангелие бесчувственным вещам или животным, раз о нём сказано ученикам: проповедуйте всякой твари? Но под именем всякой твари подразумевается человек». И далее: «...человек может быть назван вселенной <...>, ибо в нём явлены истинный образ и великое единство вселенной <...> Ибо всё, что есть, либо существует, но не живёт; либо и существует, и живёт, и чувствует, но не имеет ощущений; либо и существует, и живёт, и чувствует, но не понимает и не рассуждает; либо существует, живёт, чувствует, понимает и рассуждает. Камни ведь существуют, но не живут. Растения суще-

ствуют, живут, и чувствуют, но не понимают, ангелы существуют, живут, чувствуют, и, обладая разумением, рассуждают. Итак, человек, имея с камнями то общее, что он существует, с деревьями – то, что живёт, с животными – то, что чувствует, с ангелами – то, что рассуждает, правильно обозначается именем вселенной...» [7, с. 18]. Но, рассуждает далее св. Григорий, если в каком-либо отношении человек имеет общее со всякой тварью, то в каком-либо отношении всякая тварь есть человек. Поэтому Евангелие, которое проповедуется человеку, тем самым проповедуется всей твари.

Мария Вениаминовна Юдина, как мы знаем, была человеком не просто верующим, но церковным, человеком, исповедующим свою веру в страшную эпоху гонений на Церковь в XX в., пламенным проповедником веры Христовой. Её представление о роли искусства, которое она сформулировала в восемнадцать лет, следующее: искусство должно открывать человеку богооткровенные истины. С точки зрения Юдиной, в творчестве Николая Заболоцкого именно эти истины открываются читателю. Говоря о стихотворении «Лесное озеро», Мария Вениаминовна открывает ещё один пласт смысла в строчках Заболоцкого, которые посвящены животным. Она пишет: «Как возвысил скотов, да ещё и “диких” Поэт своим вдохновенным прозрением. Сколь много мы можем вспомнить высказываний, в слове, в изобразительном искусстве о Преображении всей твари? А нетленная красота Иконы божией Матери: О Тебе радуется, благодатная, всякая тварь...

Всякая тварь, именно» [4, с. 120–121].

Следует отметить, что тема «преобразования» твари – сквозная в поэмах тридцатых годов. «Школа жуков», «Торжество Земледелия», «Деревья», «Безумный волк», «Птицы» повествуют нам о новом эоне в развитии мира.

В «Школе жуков» люди приносят в жертву свой мозг для того, чтобы поднять на новую ступень развития животное царство («Сто наблюдателей жизни животных / Согласились отдать свой мозг / И переложить его / В черепные коробки ослов, / Чтобы сияло животных разумное царство») [8, с. 110]. Можно сказать, что идея жертвы не только организует развитие сюжета в поэмах, которые были названы выше, но лежит в основе «новой сотериологии» Николая Заболоцкого. Для того чтобы наступил новый эон бытия, где происходит кардинальное преобразование мира природы (вся тварь получает человеческий разум), необходима очистительная и искупительная жертва.



Мария Вениаминовна Юдина, как мы уже отметили выше, определяет поэзию Заболоцкого как поэзию «литургическую». Как известно, литургия (Божественная литургия) – это главная служба суточного круга в христианской церкви, где совершается главное Таинство Евхаристии, где приносится бескровная Жертва. Таким образом, определение поэзии Заболоцкого, данное Юдиной, можно развернуть в разных смысловых плоскостях.

«Следы» творческого сотрудничества Юдиной и Заболоцкого мы находим не только в сборнике «Песни Шуберта», но и в стихотворении Заболоцкого «Бетховен», написанном в 1946 г. Оно было, как об этом свидетельствуют биографы, связано со встречами, о которых повествует Юдина. Мария Вениаминовна изредка играла Заболоцкому – Бетховена больше, чем Баха. Приведём это стихотворение целиком.

Бетховен

В тот самый день, когда твои созвучья
Преодолели сложный мир труда,
Свет пересилил свет, прошла сквозь тучу туча,
Гром двинулся на гром, в звезду вошла звезда.

И яростным охвачен вдохновеньем,
В оркестрах гроз и трепете громов,
Поднялся ты по облачным ступеням
И прикоснулся к музыке миров.

Дубравой труб и озером мелодий
Ты превозмог нестройный ураган,
И крикнул ты в лицо самой природе,
Свой львиный лик просунув сквозь орган.

И пред лицом пространства мирового
Таковую мысль вложил ты в этот крик,
Что слово с воплем вырвалось из слова
И стало музыкой, венчая львиный лик.

В рогах быка опять запела лира,
Пастушьей флейтой стала кость орла,
И понял ты живую прелесть мира
И отделил добро его от зла.

И сквозь покой пространства мирового
До самых звезд прошел девятый вал...
Откройся, мысль! Стань музыкою, слово,
Ударь в сердца, чтоб мир торжествовал!

[8, с. 198].

Мы видим, что в этом стихотворении Николай Заболоцкий создаёт парадоксальный образ великого композитора и его музыки, постигая при этом, с одной стороны, сущность музыки, слова и творчества в целом, с другой – давая в метафорическом виде слепок своей собственной человеческой и поэтической судьбы.

Перед нами – грандиозный образ творца, мистерия творчества, лестница духовного восхождения.

«Девятый вал», о котором поэт пишет в последней строфе, безусловно, отсылает нас к Девятой симфонии Бетховена.

Анализируя девятую симфонию, А. Ф. Лосев пишет: «Бетховен знает горный мир; последний для него – постоянный предмет пламенных стремлений. Но этот мир стоит для Бетховена в конце всех концов. Прежде чем ощутить его и познать его сладость, Бетховен переживает страшные муки и нечеловеческие страдания. Девятая симфония, которая явилась завершением бетховенских порывов в светлый мир счастья, содержит в первой своей части такую страшную тоску, что только гений может преодолеть её и превратить в радость. Через долгие блуждания, через мрак и демоническую борьбу 1-й части, через какое-то элементарное и житейское счастье 2-й части, через сладостную негу и ласкающие, далёкие восхождения 3-й части – только через все эти бесконечные блуждания, бесконечные радости и страдания, лежит путь Бетховена *an die Freude*, когда наконец в 4-й части его хор запоёт радостную песнь» [9, с. 608]. И страшная тоска, и блуждания, и мрак, и демоническая борьба – это то, что пережил и Заболоцкий, то, что он воплотил в своём творчестве. Зона этой борьбы, мир буйный и противоречивый (обратим внимание на образ «нестройного урагана») – это план бытия, сквозь который прорывается гениальный творец, прорывается к жизни иной, жизни, преображённой искусством. Именно прорыв и осуществляется в стихотворении «Бетховен», причём он является движущей силой сюжетного разворачивания стихотворения:

Дубравой труб и озером мелодий
Ты превозмог нестройный ураган,
И крикнул ты в лицо самой природе,
Свой львиный лик просунув сквозь орган.

Эта строфа полна неожиданных образов. Во-первых, в качестве музыкальных инструментов («дубрава труб») и музыки в целом выступает вся природа. Мы уже упоминали о том, что Заболоцкий создаёт парадоксальный образ композитора. В чём эта парадоксальность? Бетховен предстаёт перед нами, если следовать рациональной логике, в крайне неудобной «позе»: он просунул сквозь орган свой «львиный лик». Это «действие» напоминает нам то, что происходит в стихотворении «Лесное озеро»: там «толпы животных и диких зверей» «просовывают» «рогатые лица» сквозь ёлки, чтобы склониться к озеру, прилечь



к «источнику правды», здесь – лев-Бетховен (кажется, что зрительную метафору порождает львиная грива волос, так хорошо знакомая нам по портретам композитора) «просовывает» сквозь орган «львиный лик». Стоящие рядом слова – деепричастие «просунув», обладающее сниженной семантической окраской, и существительное «лик», относящееся к сфере высокой лексики, порождают смысловой взрыв. Он усилен ещё и тем, что к слову «лик» относится определение «львиный». Подобный семантический взрыв происходит и в стихотворении «Лесное озеро», где появляется оксюморонное словосочетание «рогатые лица». Таким образом, строки «Лесного озера» и стихотворения «Бетховен» являют нам своего рода семантическую рифму.

И в первом, и во втором стихотворении деепричастие «просунув» обозначает преодоление некоей преграды, своеобразные «узкие врата», через которые должен протиснуться, употребив усилие, герой. Эта семантическая рифма, конечно, не случайна. Здесь мы должны вспомнить окончание Нагорной проповеди Христа, где Спаситель говорит: «Входите тесными вратами, потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель» (Мф., 7, 13). В двух разных образах из двух стихотворений мы, таким образом, сталкиваемся с тем творческим методом, который был широко распространён в древнерусской литературе и назван в исследовании Л. Левшун типологической экзегезой. Суть этого творческого метода состоит в том, что для любого явления или события древнерусский книжник подыскивал прототип (отсюда – термин «типологическая») в Священном Писании и, таким образом, событие объяснялось, толковалось в рамках библейской парадигмы. Заболоцкий ничего не толкует, он предоставляет читателю догадаться, что за *таинство* происходит и в стихотворении «Лесное озеро», и в стихотворении «Бетховен». Юдина – читатель чуткий и проницательный, и её интерпретация стихотворения «Лесное озеро» (всякая тварь стремится к источнику правды, т. е. ко Христу, всякая тварь радуется и молится Богородице) отвечает глубинному смыслу стихотворения. Если попытаться обозначить терминологически то смысловое явление, которое мы обнаружили в анализируемых нами образах, то можно обозначить его как метафорический параллелизм, являющий собой типологическую экзегезу.

Но вернёмся к стихотворению «Бетховен». Метафорический параллелизм с «Лесным озером» поддерживается ещё и тем, что прорыв к

иному пространству, иному миру, к «музыке миров» осуществляется сквозь некую природную преграду. В «Лесном озере» это ёлки, в «Бетховене» – трубы органа, которые, с одной стороны, метафорически обозначаются как «дубрава». Но эта дубрава особая! Возвращаясь в первой строке анализируемой нами строфы (*дубравой труб и озером мелодий / ты превозмог нестройный ураган*), мы должны вспомнить стихотворение Осипа Мандельштама, поэта, которого любил и хорошо знал Заболоцкий. В стихотворении «Я видел озеро, стоящее отвесно» Мандельштам создаёт образ готического храма. Собственно, отвесно стоящее, «вертикальное» озеро – это и есть готический храм. «Озеро мелодий» Заболоцкого отсылает нас именно к этому образу, и тогда «дубрава труб» представляет зримый образ органа, который в свою очередь напоминает нам готический храм. «Львиный лик» Бетховена как бы становится витражной «розой» над главным порталом этого храма, и таким образом, возникает ещё один «падеж смысла»: лев – символ апостола и евангелиста Марка, и существует множество мозаичных, фресковых, витражных иконописных, живописных изображений, где действительно изображён, если можно так выразиться, «лик льва», окружённый нимбом. Этот нимб – музыка Бетховена.

Музыка Бетховена вообще и 9-я симфония в частности являют собой музыкальную мистерию преображения мира. Преображение мира невозможно вне христианского благовестия, вне бытия Церкви Христовой. Преображённый мир явлен Иисусом Христом на горе Фавор. Праздник Преображения празднуется всем христианским миром. Есть различия в понимании этого праздника в Восточном и Западном христианстве. Николай Заболоцкий находится в парадигме православного богословия Нетварного света. Для него Фаворский свет (Он же и Синайский мрак) – Божественная энергия, приобщающая нас к Богу. Это понимание и восприятие он накладывает на музыку Бетховена, которая становится проводником этого Нетварного света, «музыкальной иконой», являющей этот Свет. Природа, деревья, преображаясь, становятся трубами органа, который в XVIII в. являл, прежде всего, богослужебный, литургический инструмент. А визуальный образ органа напоминает нам готический собор. Львиный лик, выступающий из готического храма, – это витражная роза над главным порталом, а витражи в готическом храме призваны символизировать Божественный свет.



Таким образом, Николай Заболоцкий в стихотворении «Бетховен», можно сказать, воплотил мысль Марии Юдиной о музыке как о «сообщении богооткровенных истин», о музыке, являющейся реализацией вселенской, космической литургии, мистерией апокалиптического благовестия Парусии и наступления Царствия Божия, в котором Бог будет Всяческая во всём.

Список литературы

1. «Я всегда ищу и нахожу Новое...» Неизвестная переписка Марии Юдиной. М. ; СПб. : Нестор-История, 2022. 544 с.
2. *Заболоцкий Н.* История моего заключения. М. : Правда, 1991. 48 с. (Библиотека «Огонёк». № 18).
3. *Юдина М.* Совместная работа над эквиритмическим переводом «Песен Шуберта» // Воспоминания о Н. Заболоцком / сост. Е. В. Заболоцкая [и др.]. М. : Советский писатель, 1984. С. 321–328.
4. *Юдина М.* «Вы спасетесь через музыку». М. : Классика XXI, 2005. 412 с.
5. *Заболоцкий Н.* Жизнь Н. А. Заболоцкого. М. : АО «Согласие», 1998. 590 с.
6. *Каверин В.* Счастье таланта // Воспоминания о Н. Заболоцком / сост. Е. В. Заболоцкая [и др.]. М. : Советский писатель, 1984. С. 179–193.
7. *Бицилли П.* Элементы средневековой культуры. СПб. : Мифрил, 1995. 244 с.
8. *Заболоцкий Н.* Собр. соч. : в 3 т. Т. 1. Столбцы и поэмы, 1926–1933. Стихотворения, 1932–1958. Стихотворения разных лет. Проза. М. : Художественная литература, 1983. 655 с.
9. *Лосев А.* О музыкальном ощущении любви и природы // Лосев А. Форма. Стил. Выражение. М. : Мысль, 1995. С. 603–621.

Поступила в редакцию 04.02.2023; одобрена после рецензирования 01.03.2023; принята к публикации 12.05.2023
The article was submitted 04.02.2023; approved after reviewing 01.03.2023; accepted for publication 12.05.2023



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 400–407

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 400–407

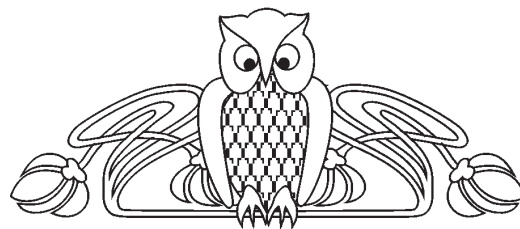
<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-400-407>, EDN: EIMYIS

Научная статья

УДК 821.161.1.09-94|1946/1968|+929Федин

Серапионы на страницах дневников К. А. Федина 1946–1968 гг.



М. В. Григорьева

¹Государственный музей К. А. Федина, Россия, 410002, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 154

²Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83

Григорьева Мария Валерьевна, ¹директор, ²аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики, maria.grig2010@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0580-6348>

Аннотация. Дневники К. А. Федина, относящиеся ко времени активной деятельности литературного содружества «Серапионовы братья» (1921–1924 гг.), не сохранились. Поэтому материал для изучения жизни как группы, так и ее отдельных участников исследователи находят в эпистолярном наследии писателя. И практически не обращаются к дневникам более позднего периода, очевидно, считая, что после 1929 г. серапионы как явление окончательно исчезли из литературной жизни. Однако на страницах дневников Федина 1946–1968 гг. «серапионовская» тема по-прежнему находит отражение. Интересны рефлексии уже признанного мастера пера по поводу творческих проблем, волновавших всех «братьев» на заре их писательской юности, «общие» упоминания о серапионах в контексте актуальных размышлений о литературе и искусстве. Но на первый план в дневниках рассматриваемого нами периода выходят отдельные писатели, связанные общим «братским» прошлым. В первую очередь это Вс. Иванов, Н. Тихонов, М. Зощенко, В. Каверин, М. Слонимский, Н. Никитин. Каждый из них – это объект пристального внимания Федина, отзывающегося на все личные и творческие события в жизни «братьев». В настоящей статье представлены материалы, в том числе не публиковавшиеся ранее, позволяющие проследить, какое место на страницах дневников Федина 1946–1968 гг. занимают серапионовы братья, включить эти упоминания в контекст развития взаимоотношений писателей – бывших участников группы, определить степень влияния этого литературного явления на жизнь Федина.

Ключевые слова: К. Федин, серапионовы братья, дневник писателя, эго-документы, Вс. Иванов, Н. Тихонов, М. Зощенко, В. Каверин, М. Слонимский, Н. Никитин, советская литература

Для цитирования: Григорьева М. В. Серапионы на страницах дневников К. А. Федина 1946–1968 гг. // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 400–407. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-400-407>, EDN: EIMYIS

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

Serapion brothers on the pages of K. A. Fedin's diaries of 1946–1968

M. V. Grigorieva

K. A. Fedin's State Museum, 154 Chernyshevskogo St., Saratov 410002, Russia

Saratov State University, 83 Astrakhanskaya St., Saratov 410012, Russia

Marya V. Grigorieva, maria.grig2010@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0580-6348>

Abstract. K. A. Fedin's diaries related to the time of the intense activity of the literary community "Serapion brothers" (1921–1924) have not been preserved. Therefore, the material for the studies of the life of the group as well as of its separate members is obtained by the researchers in the epistolary legacy of the writer. The researchers hardly ever refer to the diaries of the later period, apparently believing that Serapion brothers entirely disappeared from the literary life after 1929. However, the Serapion theme still figures on the pages of Fedin's diaries of the 1946–1968. It is of interest how the already renowned master contemplates the artistic problems which concerned all the "brothers" at the dawn of their writing youth, "general" mentions of the Serapion brothers in the context of the current dwellings on literature and art. Nevertheless, in the diaries of the period in question, certain writers connected by their general past of the "brothers" come to the foreground. Among them, first of all, are Vs. Ivanov, N. Tikhonov, M. Zoshchenko, V. Kaverin, M. Slonimsky, N. Nikitin. Each of them is an object of Fedin's scrutiny, who responded to all the personal and creative events in the life of the "brothers". The article presents, among other sources, previously unpublished materials, which provide a means of identifying the role of Serapion brothers on the pages of Fedin's diaries of 1946–1968. They make it possible to include these references in the context of how the relationships of the writers – the former members of the group – developed, and to determine the degree to which this literary phenomenon influenced Fedin's life.

Keywords: K. Fedin, Serapion brothers, writer's diary, ego-documents, Vs. Ivanov, N. Tikhonov, M. Zoshchenko, V. Kaverin, M. Slonimsky, N. Nikitin, Soviet literature



For citation: Grigorieva M. V. Serapion brothers on the pages of K. A. Fedin's diaries of 1946–1968. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 400–407 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-400-407>, EDN: EIMYIS

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Существование яркого литературного содружества «Серапионовы братья» было недолгим. Период их активного взаимодействия и совместного литературного быта с 1921 по 1924 г. хорошо описан и изучен современными исследователями. В особой атмосфере братской любви, воспетой молодыми писателями, аполитичности и единого стремления к правдивости творчества, в постоянных литературных дискуссиях рождались и воспитывались незаурядные творческие индивидуальности. Причастность к высокой идее братства как союза, основанного на принципах свободы от эстетических и идеологических установок, наложила отпечаток абсолютно на всех его членов. Каждый из них, несмотря на разность дальнейших судеб, стремился сохранить этот дух на протяжении всей жизни, что нашло отражение на страницах их воспоминаний и эго-документов.

Дневники К. А. Федина, относящиеся ко времени активной деятельности «Серапионовых братьев», не сохранились, поэтому материал для изучения жизни как группы, так и ее отдельных участников можно найти только в эпистолярном наследии писателя. К дневникам более позднего периода в поисках такой информации исследователи практически не обращались, очевидно, считая, что после 1929 г. Серапионы как явление окончательно исчезли из литературной жизни. В настоящей статье мы попытаемся проследить, какое место на страницах дневников Федина 1946–1968 гг. занимают Серапионовы братья, включить эти упоминания в контекст развития взаимоотношений писателей – бывших участников группы, определить степень влияния этого литературного явления на жизнь Федина.

В отличие от ранних дневниковых записей, в поздних дневниках Федина «серапионовская» тема занимает крайне скромное положение. Давно сошли «на нет» традиционные празднования (даже в узком кругу) годовщин образования братства. Одна из таких редких встреч, лишь отдаленно напоминающая прежние посиделки, прошла у Вс. Иванова 1 февраля 1957 г. В гостях были Федин, Е. Полонская и В. Каверин. В дневнике Федин записывает, что прочитанная Кавериним глава воспоминаний о Лунце и Зоценко всем присутствующим понравилась, в том числе документальной точностью характеристик как самих героев, так и университетской молодежи Петрограда 1921 г.

И в конце с теплотой замечает: «Вечер оставил по себе хорошее чувство, и я рад» [1, с. 420].

Последнее упоминание о годовщинах относится к 1966 г., и эта запись предельно лаконична: «В. Каверин. 1.II.1966. 45 лет годовщины Серапионов» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 1 февраля 1966 г. НВГМФ 5610/31¹). Незадолго до этого Каверин подарил Федину книгу своих воспоминаний с дарственной надписью «Дорогому Косте – брату во Серапионе на память о нашей милой молодости. В. Каверин. 15.I.1966» [2]. Сейчас этот экземпляр хранится в ОРКиРЗНБ им. В. А. Артисевич в коллекции изданий из собрания Федина как свидетельство последнего дружеского участия перед публичным отречением Каверина от бывшего «брата» Федина в 1968 г.

Небольшие рефлексии уже состоявшегося писателя касаются проблем творчества, волновавших всех «братьев» на заре их писательской юности. Например, 23 июля 1951 г., размышляя о прочитанных письмах Ж. Санд от 18 мая 1875 г. и 12 января 1876 г., адресованных Г. Флоберу, Федин сожалеет о том, что ему не довелось ознакомиться с ними гораздо раньше – в эпоху Серапионов. Что уже тогда ему бы стали ясны многие вопросы, ответы на которые так и не отыскались в жарких дискуссиях молодых писателей. Очень близки были Федину рассуждения Ж. Санд о чрезмерном значении, придаваемом словам, о форме произведения, которую писательница считала не средством, а следствием мыслей и чувств, аккумулярованных в самом содержании, о том, как важно для читателя понять истинный авторский замысел. Самый глубокий отклик нашла в нем мысль о том, что «невторжение “личных взглядов автора в литературу” является “скорее отсутствием убеждений, нежели эстетическим принципом»» [1, с. 227–228]. Федин вспоминает, что споры о «невторжении» были главным содержанием их собраний на Мойке в 1921–1924 гг.

Миф о нарочитой аполитичности братства был в значительной мере основан на программной статье Л. Лунца «Почему мы Серапионовы братья»: «С кем же вы, Серапионовы Братья? С коммунистами или против коммунистов? За революцию или против революции?»

С кем же мы, Серапионовы Братья?

Мы с пустынным Серапионом» [3, с. 31].

¹ Здесь и далее даются ссылки на учетные номера предметов научно-вспомогательного фонда Государственного музея К. А. Федина.



В поддержку этого постулата работали и опубликованные в журнале «Литературные записки» (1922, № 3) автобиографии «братьев», их публицистические выступления тех лет. Однако полного ухода от политических и социально-экономических реалий это не означало: «Петроградские Серапионы не могли оказаться вне политики, как не оказались вне политики и немецкие Серапионовы братья. Речь шла о необходимости сопротивления давлению внешних сил, стремящихся исказить внутреннее содержание творчества членов группы» [4, с. 247].

Лунц утверждал, что у каждого отдельного члена группы и в жизни, и в творчестве есть своя идеология и свои политические убеждения. Но как братство они выдвигали единственное требование: «...чтобы голос не был фальшив. Чтоб мы верили в реальность произведения, какого бы цвета оно ни было» [3, с. 31].

С самого момента возникновения «Серапионова братства» оно не было однородным ни в общественно-политических, ни в литературных пристрастиях. И рано или поздно эти различия должны были развести участников в разные стороны. В дневнике 25 декабря 1960 г. Федин пишет, что участники группы хорошо сделали, что вовремя разошлись, так как это помогло почти всем из них сохранить свою индивидуальность. Оставив за плечами эту школу, каждый Серапион отправился искать свой собственный путь.

С течением времени «общие» упоминания о Серапионах на страницах дневников Федина становятся все реже и, как правило, возникают на периферии основных размышлений и наблюдений. Писатель вспоминает О. Д. Форш как «молодость серапионов, теперь уже стариков» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 18 июля 1961 г. НВГМФ 5610/31), размышляет об отсутствии дифференциации в оценках критиков, «до сих пор сваливающей серапионов в одну кучу, словно из страха, что разобрав их порознь, она уготовит им слишком большую славу...» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 30 мая 1958 г. НВГМФ 5610/28). На первый план в дневниках рассматриваемого нами периода выходят отдельные писатели, объединенные общим «братским» прошлым: Н. Тихонов, И. Груздев, Н. Никитин, М. Зощенко, Вс. Иванов, В. Каверин, М. Слонимский, Е. Полонская. С каждым из них связан свой «сквозной сюжет», если он возможен в жанре дневника. Рассмотрим некоторые из них.

В литературных биографиях Федина и Тихонова большую роль сыграла активная общественная деятельность, отвлекающая их от непосредственного писательского труда. И тот,

и другой занимали руководящие посты в Союзе писателей СССР, неоднократно избирались депутатами Верховного Совета РСФСР и СССР. На страницах дневника часто упоминаются их встречи на официальных мероприятиях, участие в одних и тех же заседаниях. Высокое положение обязывало соблюдать определенный протокол, но в личных записях можно увидеть, насколько иронично оценивалось происходящее. 12 декабря 1946 г. Федин описывает, как проходило празднование в Союзе писателей 50-летия Николая Тихонова: «Довольно тепло, без мертвечины, но и недалеко от обыкновенного юбилея. Он все это принял серьезнее, чем следовало бы. Мария Константиновна (жена Н. С. Тихонова. – М. Г.), еще непривыкшая к сановитости положения, глядя молящими и все видящими глазами, спросила меня: “что сказал бы Лева Лунц, если бы все это видел?” Но сейчас не то время: юмора уже ни у кого не осталось» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 12 декабря 1946 г. НВГМФ 5610/10). Юбиляр прочел гостям несколько стихотворений из нового цикла о Югославии. По словам Федина, то, что его товарищ снова начал писать хорошие стихи, стало самым приятным впечатлением этого вечера.

Способность радоваться творческим удачам друг друга всегда отличала членов Серапионова братства. Такая поддержка не была безоглядной: анализируя сильные стороны Тихонова как наблюдателя и рассказчика, Федин отдает отчет и в его неспособности упорядочить поток этих впечатлений. Он описывает в дневнике обед, устроенный 18 мая 1952 г., где Тихонов, ни на секунду не теряя внимания собравшихся, около семи часов рассказывал об Индии. Константин Александрович сравнивает услышанное с песком, гонимым смерчем и бесследно развеваемым по пустыне. Говорит о том, как опасно бесконечное накопление этих образов, поскольку чем больше их становится, тем меньше остается возможностей их собрать и дать им какой-нибудь строй. Далее Федин говорит о том, что художник должен уметь себя сдерживать и отказываться от излишних впечатлений. Задается вопросом, напишет ли Тихонов когда-нибудь нечто обобщенное и глубокое? Не помешает ли ему в создании полной картины невозможность остановиться на одной точке из сотни им изученных? Ведь только отринув лишнее можно найти ту единственную, что выразит всю прелесть местности и весь ее дух. Как считает Федин, пока Тихонову это не удавалось: «...он бежит и бежит. А бег ведь должен скоро кончиться. Где же пейзаж?.. Синтез, синтез – вот его ахиллесова пята!» [1, с. 254].



Несмотря на то что писатели, казалось бы, уже давно состоялись и не нуждались так остро, как прежде, в ободрении и поддержке, привычка откликаться на новые произведения друга оставалась. Прочитав в рукописи роман М. Слонимского «Инженеры», Федин замечает: «Он пишет лучше, чем прежде, и я похвалил его даже несколько более щедро, нежели роман заслуживает (вещь не закончена, это первая часть)» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 16 августа 1949 г. НВГМФ 5610/13). Во внутренней рецензии для редколлегии журнала «Новый мир» Федин резюмировал, что это произведение свидетельствует о творческом росте М. Слонимского: «Очень энергична вся экспозиция романа, сразу ставится тема, задача произведения, язык стал богаче, при всем лаконизме, образы героев отчетливы и (что раньше не удавалось автору) зримы, одушевлены» [5, с. 535]. Сам Слонимский был уверен в том, что «Инженеры» напечатаны при деятельном участии Федина, благодаря его авторитету и непосредственному влиянию. Как он вспоминал позднее: «Вообще Федин тех лет был спасением не только для меня» [6, с. 147].

Хотя жизнь бывших Серапионов не всегда и не у всех складывалась благополучно, самым нуждающимся в помощи был, несомненно, Михаил Зощенко. После известного постановления ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» 1946 г. и последующего за ним исключения из Союза писателей его жизнь изменилась на целое десятилетие. Разрыв договоров с отдельными журналами и издательствами, изъятие его книг из библиотек и запрет на издание новых произведений были полным отлучением писателя от литературного дела. Его жена В. В. Зощенко впоследствии вспоминала, как тянулись эти долгие, тяжелые годы, наполненные для Михаила Михайловича подвижническим, упорным, беспросветным и неблагодарным трудом: «Годы тяжелой трудной жизни, полной неуверенности в завтрашнем дне, неуверенности в зарплатке, в “куске хлеба”, жизни, граничащей с нищетой...» [7, с. 334]. Та же картина рисуется и в дневниках Федина после их встречи: «Очень изменился. Даже глаза переменялись – не по выражению, а ф о р м о й. Только редкий проблеск старой улыбки и сквозь нее – вдруг горький вопрос, или – нет: испуганный вопрос: “ты думаешь – я выстою?..”» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 19 апреля 1948 г. НВГМФ 5610/11). Или записанный 2 сентября 1949 г. разговор с Зощенко о «счастье», вернее, о создании образа современного счастья, который Михаил Михайлович как идею фикс искал в своих книгах. Федин считает невероят-

ным, что об этом он говорил с самым несчастным, по его мнению, писателем современности. В спасении Зощенко Федин принимал участие в первую очередь материально. Он неоднократно одалживал ему денег на оплату квартиры и прочие текущие расходы, оказывая такую помощь предельно деликатно. Узнав из письма В. Зощенко о том, что им приходится продавать вещи и занимать деньги у бывшей домработницы, 8 февраля 1953 г. Федин посылает Михаилу Михайловичу небольшую сумму, чтобы облегчить его бытовые трудности: «Не посетуй на меня – делаю это от души» [7, с. 358]. Но куда более существенной была его помощь в улаживании отношений Зощенко с различными «литературными» инстанциями, включая Ленинградское отделение Литфонда, секретариат СП СССР, в содействии издания книги Зощенко «Избранные рассказы и повести 1923–1956» (Л., 1956). Еще одним серьезным шагом на пути «реабилитации» Зощенко стало включение статьи о нем в книгу Федина «Писатель. Искусство. Время» (1957). Получив от Зощенко отклик, Федин пишет: «Письмо Зощенки трогательно и трагично. Он так приучен за это десятилетие к плохому, что страшится – не было бы хуже после нежданной радости моей статьи» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 13 декабря 1957 г. НВГМФ 5610/27). Действительно, в очень взволнованном письме Зощенко выражает свое опасение, что из-за этой статьи вся книга Федина подвергнется нападкам, в том числе и через негативные отклики именитых ученых-филологов, говорит, что это бы очень огорчило его, но с надеждой заключает: «Ну, да бог милостив! А, в общем, благодарю тебя, мой старый друг, за то, что ты захотел вырвать из плена мой почти погасший дух» [7, с. 368].

Федин хорошо представлял себе, как это тяжело – быть оторванным от литературной жизни, не иметь возможности творить в полную силу, хотя его самого больше беспокоил другой аспект – отсутствие возможности сосредоточиться непосредственно на писательском труде. Творческое бессилие – одна из главных тем в дневниковых записях после 1950 г. В это время в жизни Федина лавинообразно возникали дополнительные общественные нагрузки: участие в международных Конгрессах сторонников мира, деятельность на посту депутата Верховного совета РСФСР, а затем и СССР, выборы в состав Правления Союза писателей СССР, избрание Председателем Московского отделения СП СССР и т.д. Все это забирало время и силы. Невозможность сопротивляться ежедневной рутине,



которую Федин сравнивал с борьбой с ветряными мельницами, медленно, но верно порождала болезнь бесплодия: «Я был все время занят. То есть я с утра до ночи сидел за столом, но ничего не сделал такого, что было бы достойно названия “р а б о т а”. Вместе с тем меня очень часто отрывали от моего сиденья и увлекали на всяческие предприятия, которые тоже никак нельзя назвать работой, но которые создавали еще большее впечатление занятости и крайне меня утомляли. Я изо всей силы уклонялся от этих ничего не стоящих дел и рвался к своему ничего не стоящему сидению за столом» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 1 января 1950 г. НВГМФ 5610/14).

Это состояние писательской беспомощности, очевидно, не могло укрыться от его окружения, куда входил и самый близкий ему из Серапионов – Всеволод Иванов. Описывая вечер, на котором присутствовали Вс. Иванов с В. М. Ходасевич, Л. И. Толстой и Н. А. Пешковой, Федин замечает, что время прошло на редкость приятно, что собравшиеся – друзья и вдовы друзей – говорили больше о настоящем, чем о воспоминаниях 20-, а то и 30-летней давности. Когда в разгар беседы оживленный Иванов спросил Федина, пишет ли тот роман, Константин Александрович не смог сразу ответить. «Тогда он [Иванов], сразу поняв, приободрил меня: “ты, ничего, ничего!.. Я тоже совсем не пишу!” ... И потом, будто вынув у меня изо рта, горячо начал объяснять – почему невозможно писать. Это была фотографическая копия моего состояния!» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 16 января 1952 г. НВГМФ 5610/15).

Менялись периоды притяжения и отталкивания, внутренних споров и разногласий, но в основе своей их взаимоотношения были теплыми и доверительными. Федин неоднократно на страницах дневника характеризует их общение как легкое и сердечное, где все понималось с полуслова, без необходимости разъяснять себя и выслушивать разъяснения собеседников. Их тесному общению во многом способствовало соседство по дому в Лаврушинском переулке в Москве и по даче в Переделкине. В дневниках постоянно упоминаются их соседские хождения друг к другу, дружеские обеды, спонтанные посиделки: «Сегодня вечером зашел к Ивановым. У них была Е. А. Пешкова с мужем и В. Ходасевич. Очень приятно было, просто и непринужденно. <...> Болтали о всякой житейской чепухе» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 21 ноября 1953 г. НВГМФ 5610/20). Или такой пример: 14 апреля 1955 г. Иванов прислал Константину Александровичу записку с приглашением за-

глянуть в гости. Там Всеволод прочитал ему и Н. П. Бажану вставную новеллу из четвертой книги «Похождения Факира» – романа «Мы идем в Индию». Федин характеризует ее как узорчатую, пышную и занятую. И в заключение делится общим впечатлением: «Как в давние годы. Мы втроем заходим – уже поздно вечером – ко мне и кейфуем за коньяком и под литературный разговор, каких теперь у нас в быту немного. Славный вечер» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 14 апреля 1955 г. НВГМФ 5610/23).

Именно такое «литературное» общение лежало в основе той тесной связи между Серапионами, которую практически каждый из них пронес через всю жизнь. Их братская дружба носила совершенно особый характер, отличный от обычной привязанности и симпатии. В дневниковой записи от 6 марта 1945 г., сделанной после смерти его близких друзей А. Н. Толстого и В. Я. Шишкова, Федин пишет: «...Моя связь с серапионами носила окраску совершенно литературной дружбы и строилась на понимании мастерства, на литературном родстве, даже, пожалуй, на литературной биографии. А дружба сердечная, человеческие привязанности, “приязни” росли на другой почве, в стороне от “единомышленников”» [1, с. 100].

Несмотря на возникшую с годами разобщенность, бывшие «братья» продолжали традицию чтения друг другу и обсуждения вновь написанных произведений. Их подробный анализ часто находил отражение на страницах дневника. Интересен разбор трех прочитанных ему и Каверину актов пьесы Иванова «Ломоносов»: «Это уже пятый вариант. Отдельные куски очень талантливы. Словарно еще не все найдено. Длинно. Третий акт содержит по меньшей мере четыре конца. Нет подъема, весь рисунок действия похож на кардиограмму большого пороком сердца. Ломоносов мало отчетлив. Хороша Нарышкина и второстепенные фигуры» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 8 мая 1950 г. НВГМФ 5610/14). А несколько недель спустя, 29 мая 1950 г., сам Федин читал Никитину начало своей статьи о Л. Н. Толстом: «Он [Никитин] уговаривает писать книгу, а не статью, – считает, что даю новый образ, разрушающий сложившееся представление о Толстом, и что надо так же широко показать существенные для нас периоды биографии Толстого, как развернуты ранние периоды в начале статьи» [1, с. 195]. Сам Федин находил, что ему важно было дать переломные моменты биографии Толстого и установить зависимость его личности от общественных кризисов. Он считал, что весь образ Толстого слагался как продукт



этих слов и что Толстой – это один из типов русской интеллигенции первой половины XX в. В беседе с Никитиным он изложил свою концепцию, заметив, что размер вещи, над которой началась работа, – вопрос второстепенный, но, конечно, это не будет книгой: «Разговор о жанре: мнение Никитина – “портрет” (неверно уже потому, что если – книга, то какой-же “портрет”?); моё – “история писателя”, – история становления личности (в связи с историей общества или на фоне последней)» [1, с. 195].

Обращает на себя внимание степенность в описании последнего разговора, подобранное для этого слово «уговаривал». Видно, что с возрастом в обсуждениях бывших «братьев» полностью исчезли резкость оценок, молодая горячность, остались только четкая аргументация своей позиции и, неожиданно, деликатность. Возвращаясь к упомянутому выше «Ломоносову», приведем запись, в которой Федин фиксирует впечатления от просмотра этой пьесы, поставленной в МХАТе Б. Н. Ливановым. Что в первую очередь бросилось в глаза – то, что в спектакле автор оказался на последнем месте после художника, актеров и режиссера-постановщика: «Я признался Нине, что у меня не хватит мужества сказать до конца свое мнение о пьесе Всеволоду: почти 4 года работал он над текстом и написал 17 вариантов... И зачем сейчас на эту рваную рану сыпать соль правды? Драматургически “Ломоносов” вещь слабая. Есть и просто плохие места, например, 3-й акт. Впечатление в целом: альбом иллюстраций к общеизвестной биографии ученого. Страницы большей частью очень хороши, живопись пышна, рисунок верный, но страницы чересчур медленно перелистываются и иногда много повторяются. В литературном отношении старый и уже неисправимый недостаток Всеволода – зыбкость языка» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 12 мая 1953 г. НВГМФ 5610/18).

Создается впечатление, что в восприятии Федина некоторые Серапионы так и не смогли преодолеть какие-то устоявшиеся стилистические проблемы. Выше уже была упомянута «ахиллесова пята» Тихонова. А так, например, было оценено творчество Каверина: «Читал начало нового романа Каверина. Как всегда, странное впечатление вырезанных из картона человечков, расставленных в очень хорошо обдуманном порядке» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 10 июля 1949 г. НВГМФ 5610/13). Сравнивая затем «Открытую книгу» Каверина с только что оконченным романом В. П. Катаева «Катакомбы», Федин отмечает, что и в том, и в другом произведении нет ничего самостоятельного, что

они избыточно наполнены ссылками на разных классиков. «Но благодаря талантности, его [Катаева] человечки ближе все-таки к человечкам во плоти, а не в картоне» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 10 июля 1949 г. НВГМФ 5610/13).

Достаточно резкие оценки мастерства Каверина берут начало в давнем противостоянии Серапионов, разделившихся на два крыла: «западное», состоящее из «сюжетников» Лунца и Каверина, и «восточное», куда были причислены «бытовики» Зоценко, Федин, Иванов, Слонимский. Каверин вспоминает, что это был спор, не похожий на обычные прения молодых прозаиков и поэтов. В тех было что-то случайное, менявшееся от месяца к месяцу, а здесь речь шла об основном – о столбовой дорожке советской литературы. «Не знаю, можно ли сравнить его со спором между “западниками” и “славянофилами”, но в настойчивом стремлении убедить противника, хотя бы это стоило самой жизни, было что-то очень серьезное, быть может, уходящее к истокам этого классического спора» [2, с. 192].

Федин записывает впечатления от работы секции прозы Московского отделения СП СССР, где обсуждали первую часть романа Каверина «Открытая книга»: «Говорил. Напрасно: наши представления о литературе и даже о мастерстве по-прежнему различны. Каверин – механик» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 20 февраля 1950 г. НВГМФ 5610/14).

Однако до определенного момента эти творческие противоречия не накладывали тотальный отпечаток на все возможные грани взаимодействия. В дневниках имеются свидетельства и их теплых отношений: подаренный Фединым Каверину перевод стихотворения И. Гете «Карлсбад» на память о времени, проведенном в Карловых Варах, упоминания о совместном просмотре по телевизору юбилея 90-летней актрисы Малого театра А. А. Яблочкиной, об «очень хороших» рассказах Каверина об археологических раскопках в Новгороде и написанной им пьесы на эту тему. Да и в некоторых вопросах литературоведения, например в размышлениях о судьбе традиций классических жанров, они придерживались схожего мнения. Так, после прочтения философско-сатирического диалога Д. Дидро «Племянник Рамо» Федин замечает и считает поучительным тот факт, что двести лет назад споры об искусстве ничем не отличались от современных: «Вчера говорил об этом с Кавериним, и мы согласились, что проблематика, например, теории “изящной” литературы была и во времена Софокла почти той же, что в канун французской революции, и на тот же лад варьируется теперь» [1, с. 347].



Еще в 1951 г., в очередную годовщину Серапионов, Федин делает такую запись: «1. II. – Был Каверин с женой. Очень подробно вспоминали все перепутья. Тридцать лет! И несмотря на великую разность с ним – много одинаково понятого» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 1 февраля 1951 г. НВГМФ 5610/14). Однако современная литературная жизнь проложила глубокую трещину между бывшими «братьями».

В других случаях разлад, образовавшийся много лет назад, наоборот, сглаживался «на пороге вечности». Так произошло и в отношениях Федина и Никитина. В самом начале их знакомства они были вполне дружескими, что подтверждается их письмами и сделанной «с сердечностью и радостью» [8, с. 72] дарственной надписью на книге Никитина «Рвотный форт» (1922). Сближала их и совместная работа в писательской артели «Круг». Однако отношения Никитина с Фединым и остальными Серапионами были далеко не безоблачными и часто находились на грани разрыва. Напряжение начало нарастать после сближения Никитина с Б. А. Пильняком и их совместной поездки по Европе. Многие Серапионы стали очень критично отзываться о его заграничных очерках и новых книгах, рассматривая их как «неприкрытую дрянь и халтуру» [9, с. 30]. Отторгался не только низкий литературный уровень его новых произведений, но его общественно-политическая позиция. Высшей точки конфликт достиг после того, как Никитин взял на себя смелость поставить групповую подпись «Серапионовых братьев» под заявлением пролетарских писателей в связи со смертью Ленина, опубликованным в газете «Петроградская правда» 27 января 1924 г. После этого по инициативе Федина, «братья» решили больше не видеть Никитина, и последний «отпал» от Серапионов.

Из переписки конца 1930-х гг. и поздних дневниковых записей становится ясно, что давний конфликт постепенно был исчерпан и отношения полностью возобновляются. Никитин становится частым и желанным гостем в доме Федина, нередко гостит на даче в Переделкине. Эпистолярный свидетельствует о том, что они живо и искренне могли обсуждать творческие проблемы, делиться новыми замыслами. Но наедине с собой, а именно так оценивается нами искренность личного дневника, Федин расставляет другие акценты. Незадолго до смерти Никитина, навестив его в ленинградской больнице, Константин Александрович осознает, как дорог стал ему этот исхудавший, пожелтевший,

задыхающийся от каждого движения человек. Выдвигая предположение о том, что ощущение близкой смерти сближает, Федин вспоминает, что никогда не был особенно близок с Никитиным. Что в раннюю пору Серапионов тот стремился тесно дружить с Пильняком и, увлеченный своим успехом, быстро отдалялся от братства. Что и в последующие долгие годы между ними случались целые полосы безразличия друг к другу и даже чуждости. Они были не больше чем приятели. Федину всегда казалось, что Никитин пишет ниже своих возможностей, предпочитая игру с модой и оригинальность экспериментов. Признавая незаурядную одаренность «Брата-Ритора», одновременно говорил о недостатке у него самокритичности и в доказательство вспоминал тот факт, что внешнюю одежду Никитин всегда предпочитал другим достоинствам. Федин пишет об этом последнем, как оказалось, свидании: «У меня было чувство, что мы прощаемся. И он стал мне дорог не из одного сочувствия. В нем стало видно все лучшее, все подлинное. Он сделался глубже. <...>

Мы были рады встрече, насколько так можно сказать, когда оба думают о смерти и один все сводит к ней, а другой старается увлечь и приманить его жизнью, и – значит – один правдив, другой невольно лжив. Не мог же я говорить, что он, скорее всего, прав, ожидая неминуемого конца²...» (К. А. Федин. Дневниковая запись от 5 июня 1962 г. НВГМФ 5610/31).

Так дневник как основной эго-документ становится местом, где автор может писать в полную меру своего голоса, фиксируя не столько факты (хотя с источниковедческой точки зрения дневники предоставляют наиболее достоверный материал), сколько переживания. Обращение к нему позволяет исследователям максимально точно реконструировать личные и творческие связи писателя на протяжении конкретного исторического периода.

Анализ представленных материалов позволяет сделать вывод, что участие в группе «Серапионовы братья» имело для Федина огромное значение и оказывало на него влияние даже многие годы после прекращения существования содружества. Сопоставление дневников 1946–1968 гг. с другими документальными источниками дает ключи к пониманию взглядов Федина на феномен «Серапионовых братьев» и самоидентификации писателя в разные периоды его жизни.

² Н. Н. Никитин умер 26 марта 1963 г.



Список литературы

1. Федин К. А. Собр. соч. : в 12 т. Т. 12. Дневники и записные книжки 1928–1968. М. : Художественная литература, 1986. 623 с.
2. Каверин В. А. «Здравствуй, брат, писать очень трудно...»: портреты, письма о литературе, воспоминания / ред. Е. И. Изгородин. М. : Советский писатель, 1965. 256 с.
3. Лунц Л. Н. Почему мы Серапионовы братья // Литературные записки. 1922. № 3. С. 30–31.
4. Коновалова Л. Ю. Серапионовы братья: миф и мифологема // Серапионовы братья: философско-эстетические и культурно-исторические аспекты. К 90-летию образования литературной группы : материала Междунар. науч. конф. (Саратов, 12–14 октября 2011 г.). Саратов : Орион, 2011. С. 242–250.
5. Переписка К. А. Федина и М. Л. Слонимского / вступ. ст., подг. текста и ком. И. В. Ткачевой, Т. Б. Семеновой // Константин Федин и его современники. Из литературного наследия XX века : в 2 кн. / редкол.: И. Э. Кабанова (сост.) [и др.]. Кн. 2. М. : ИМЛИ РАН ; Саратов : Гос. музей К. А. Федина, 2018. С. 336–690.
6. Слонимский М. Л. Записи, заметки, случаи // Звезда. 2010. № 8. С. 136–170.
7. Переписка К. А. Федина и М. М. Зощенко / вступ. ст., подг. текста и ком. Т. А. Кукушкиной // Константин Федин и его современники. Из литературного наследия XX века : в 2 кн. / редкол.: И. Э. Кабанова (сост.) [и др.]. Кн. 1. М. : ИМЛИ РАН, 2016. С. 331–370.
8. Библиотека К. А. Федина. Т. 1. Книги с дарственными надписями : сводный каталог / под общ. ред. М. В. Григорьевой. Саратов : ИЦ «Наука», 2022. 534 с.
9. Письма Н. Н. Никитина К. А. Федину 1920–1930-х гг. / публ. И. Э. Кабановой // Из истории литературных объединений Петрограда – Ленинграда 1920–1930-х годов : Исследования и материалы / отв. ред. В. П. Муромский. Кн. 2. СПб. : Наука, 2006. С. 27–66.

Поступила в редакцию 08.06.2023; одобрена после рецензирования 01.09.2023; принята к публикации 10.09.2023
The article was submitted 08.06.2023; approved after reviewing 01.09.2023; accepted for publication 10.09.2023



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 408–415

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 408–415

<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-408-415>, EDN: KEPREC

Научная статья

УДК 821.161.1.09-1+929

Философские константы в творческом самоопределении песенных поэтов



А. В. Марков

¹Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия, 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1

²Специализированный учебно-научный центр (факультет) – школа-интернат имени А. Н. Колмогорова МГУ имени М.В. Ломоносова (СУНЦ МГУ), Россия, 121352, г. Москва, ул. Кременчугская, д. 11

Марков Александр Владимирович, ¹аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса; ²ассистент кафедры гуманитарных дисциплин, maralexmsu@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0006-3536-0489>

Аннотация. В статье сопоставлены взгляды на природу творчества зарубежных философов, их рецепция в отечественном литературоведении и художественная реализация некоторых положений в песенном творчестве русских поэтов. Теоретической основой стали работы В. Бенямина (1892–1940) «Задача переводчика» (1923), М. Бланшо (1907–2003) «Пространство литературы» (1955), П. Валери (1871–1945) «Поэзия и абстрактная мысль» (1939), С. Малларме (1842–1898) «Кризис стиха» (1896), М. Хайдеггера (1889–1976) «Гельдерлин и сущность поэзии» (1936), сборник работ К. Г. Юнга (1875–1961) «Архетип и символ» (1934–1961). В качестве материала привлечены отдельные песенные тексты представителя традиции авторской песни А. Галича, А. Башлачёва, творчество которого принято относить к бард-року, и Е. Летова, одного из главных представителей русского панк-рока. Выбор авторов обусловлен концепцией работы, стремящейся показать универсальность выделенных в процессе исследования констант для различных песенно-поэтических традиций и философских систем. В качестве таких констант рассматриваются утопические концепты «единого дискурса», единого «разговора» поэзии, и «чистого искусства», которое является «целью-в-себе». Другие константы касаются внутреннего состояния поэта, приемов, имеющих целью достичь вдохновения – речь о концептах «отстранения», или, по В. М. Шкловскому, «остранения», а также «молчания». Центральной константой становится понятие «невыразимого», «ускользающего», которое и есть неперемнная цель каждого поэта, прозреваемая, но всегда недостижимая. В размышлениях о каждой из приведенных констант философской мысли о природе творчества мы находим подтверждения или расхождения в творческой практике песенных поэтов. Рассуждения приводят нас к выводу о том, что песенная поэзия вслед за поэзией традиционной принимает и транслирует многолетний опыт отечественной и западной философской и поэтической мысли о сути творчества. Типологические пересечения носят наднациональный, космополитический характер, что говорит об универсальности выявленных нами констант. Работа вносит вклад в изучение песенной поэзии, который подтверждает ее статус как очередного этапа бытования поэтического дискурса, что доказывает правомерность изучения песенных текстов и необходимость этого с филологических позиций.

Ключевые слова: песенная поэзия, авторская песня, рок-поэзия, невыразимое, остранение, Юнг, Хайдеггер, Летов, Башлачёв, Галич

Для цитирования: Марков А. В. Философские константы в творческом самоопределении песенных поэтов // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 408–415. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-408-415>, EDN: KEPREC

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

Philosophical constants in the creative self-determination of song poets

A. V. Markov

Lomonosov Moscow State University, GSP-1 Leninskiye Gory, Moscow 119991, Russia

The Advanced Educational Scientific Center (faculty) – Kolmogorov's Boarding School of Lomonosov Moscow State University, 11 Kremenchugskaya St., Moscow 121352, Russia

Alexandr V. Markov, maralexmsu@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0006-3536-0489>

Abstract. The article compares the views of foreign philosophers on the nature of creativity, their reception in the Russian literary criticism and the creative implementation of some points in the Russian songwriting. The works of W. Benjamin (1892–1940) *The Task of the Translator* (1923), M. Blanchot (1907–2003) *The Space of Literature* (1955), P. Valery (1871–1945) *Poetry and Abstract Thought* (1939), S. Mallarme (1842–1898) *The Crisis of Verse* (1896), M. Heidegger (1889–1976) *Hölderlin and the Essence of Poetry* (1936), K. G. Jung (1875–1961) *Archetype and Symbol* (1934–1961) are used as a theoretical basis. Song texts of the representatives of the author's song tradition A. Galich, A. Bashlachev, whose work is usually attributed to bard rock, and E. Letov, one of the main representatives of Russian punk rock, are used as research material. The choice of the authors is determined by the concept of the work, which seeks to show the universality of the constants identified in the process of research for



various song and poetic traditions and philosophical systems. As such constants, the utopian concepts of “a single discourse”, a single “conversation” of poetry, and “pure art”, which is a “goal-in-itself”, stand out. Other constants relate to the inner state of the poet, techniques aimed at achieving inspiration – we are talking about the concepts of “removal”, or, according to Shklovsky, “estrangement”, as well as “silence”. The central constant is the concept of the “inexpressible”, “elusive”, which is the essential goal of every poet, clearly seen, but always unattainable. In thinking about each of the constants of philosophical thoughts about creativity, we find confirmation or discrepancies in the creative practice of song poets. It leads us to the conclusion that song poetry, following traditional poetry, accepts and transmits the experience of the Russian and Western philosophical and poetic thoughts about the essence of creativity. Typological overlaps are of a supranational, cosmopolitan nature, which indicates the universality of the constants we have identified. The work contributes to the study of song poetry, which confirms its status as the next stage in the existence of poetic discourse, which proves the legitimacy and necessity of studying song texts from a philological standpoint.

Keywords: song poetry, author’s song, rock poetry, inexpressible, estrangement, Jung, Heidegger, Letov, Bashlachev, Galich

For citation: Markov A. V. Philosophical constants in the creative self-determination of song poets. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 408–415 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-408-415>, EDN: KEPREC

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Исследователь песенной поэзии, особенно таких близких по времени направлений, как рок-поэзия, всегда ощущает некие сомнения в самом материале своего исследования, в частности, в своем праве рассматривать синтетическое явление с позиций узкодисциплинарного подхода. Сомнение это подкрепляется некоторой предвзятостью научного сообщества (мы надеемся, ее уже удалось изжить), на которую указывает один из крупнейших исследователей русской рок-поэзии Ю. Доманский в статье «Рок-поэзия: перспективы изучения». Он поднимает вопрос о целесообразности изучения рок-текстов ввиду кажущейся некоторым исследователям низкой художественной ценности такой поэзии: «...была и вторая трудность: серьезные сомнения именитых филологов относительно художественной ценности исследуемого нами материала» [1, с. 8]. С другой стороны, природа этого сомнения лежит в неизбежности субъективно-оценочных суждений при определении художественной ценности отобранного материала. И хотя литературоведение обладает необходимым инструментарием и более-менее определенными критериями для отбора высокохудожественного материала исследования, полностью исключить роль таких субъективно-оценочных суждений не представляется возможным.

Тем не менее процесс преодоления сомнений такого рода уже происходит. Сам факт широкого научного интереса к песенной поэзии является доказательством этого. Филологи обосновывают свое право на исследование песенной поэзии через поиск «удачных» тропов, через формальный анализ текстов, особенное значение придается интертекстуальным связям, свидетельствующим об обращении к традиции, о литературоцентричности песенной поэзии. В настоящей работе мы обратимся к философским константам, в которых традиционная поэзия обосновывает самое себя, и попытаемся проследить, как высказывания песенной поэзии согласуются (и расходятся) с этой

традицией, обратив внимание и на такой немаловажный тип субтекста, как автometапаратекст.

Материалом стали песенные тексты А. Башлачёва (1960–1988), А. Галича (1918–1977), Е. Летова (1964–2008), а также их автокомментарий. Выбор авторов, принадлежащих разным традициям внутри феномена авторской песенности (авторская песня, бард-рок и панк-рок), подчеркивает как преемственность, так и общность выделенных нами констант их творчества. Теоретической же основой размышлений становятся работы о философии творчества зарубежных поэтов и мыслителей, а также их рецепция в отечественной философии и литературоведении: «Кризис стиха» С. Малларме, «Поэзия и абстрактная мысль» П. Валери, «Задача переводчика» В. Беньямина, «Пространство литературы» М. Бланшо, «Гельдерлин и сущность поэзии» М. Хайдеггера, «Архетип и символ» К. Г. Юнга. В отечественной мысли о предмете также есть немало высказываний, стоящих внимания в контексте данной работы, и хотя мы прибегаем только к положению Ю. Н. Тынянова о тесноте поэтического ряда, следует хотя бы упомянуть имена В. М. Жирмунского, М. Л. Гаспарова, Б. М. Эйхенбаума и др. Однако в концепции этой экспериментальной работы заложено как раз сравнение взглядов западных философов и русских песенных поэтов с целью показать универсальность констант мысли о творчестве, преодолевающих временную и культурную дистанцию. При этом не ставится цели охарактеризовать или описать взгляды мыслителей в их целостности, тем более выявить существенные различия в их эстетических воззрениях и подходах к пониманию сути творчества, к философии художественного слова, что не требует большого труда, но не служит целям нашей работы. Напротив, мы постараемся подчеркнуть те константы, которые выделяют все или большинство, обнаружить такие общие и непреходящие пересечения, которые кажутся безусловно важной составляю-



щей общечеловеческой мысли о предмете. Мы сознаем, что порой те обобщения, которые допускаются в ходе размышлений, весьма условны и, вероятно, не вполне отвечают требованиям научной строгости, но сам рассматриваемый нами предмет, постоянно ускользающий от цепкого, умертвляющего слова, располагает к такого рода обобщениям.

Выявленные нами пересечения носят типологический характер, что объясняется «космополитичностью» поэтических представлений о сути творческого процесса. Намеренный выбор работ представителей западной гуманитарной мысли в качестве теоретической основы призван подчеркнуть наднациональный характер изучаемого предмета, такое сопоставление в масштабе песенной традиции проводится впервые. Классическая письменная поэзия, напротив, исследована в этом отношении весьма основательно, весомый вклад в разработку темы внесли работы М. Л. Гаспарова, Ю. Н. Тынянова, Л. Ф. Лосева, В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума и других, касающиеся вопросов поэтического творчества на основе формального и мифологического анализа стихотворных текстов.

Структура нашей работы определена поставленными исследовательскими задачами. Каждый раздел имеет дело с определенными константами философской мысли о творчестве в их сопоставлении с конкретными поэтическими реализациями подобных положений в песенных текстах перечисленных авторов.

Единый дискурс поэзии

Поэзия, как мы увидим, всегда пытается объяснить, уловить, облечь в слова, зафиксировать образ – и всякий раз, хотя и по-разному, обращена на одно и то же, необъяснимое, неуловимое, ускользающее. И если лингвист представит весь поэтический дискурс как бесконечную метафору или знак, то самое «ускользающее» окажется «означаемым». Об этом «означаемом» говорит в «Задаче переводчика» В. Беньямин так: «...если существует язык истины, который в тишине и спокойствии хранит все высшие тайны, над раскрытием которых бьется человеческая мысль, то этот язык истины – истинный язык» [2, с. 264]. Прозревая существование такого языка, в той же работе он обосновывает его наличие, говоря, что в основе всех языков лежит «означаемое, которое, однако, недоступно ни одному из них по отдельности, но может быть реализовано лишь всей совокупностью их взаимно дополняющих интенций. Это означаемое есть чистый язык»

[2, с. 260]. Размышления В. Беньямина могли бы показаться фактом субъективным, примером частного утопического мышления, но вот М. Бланшо высказывает мысль, поразительно близкую по духу и смыслу: «Мысль – это чистое слово. И в ней надо распознать высший язык, язык, уловить отсутствие коего нам позволяет лишь необычайное разнообразие языков» [3, с. 31]. Точное подтверждение таких мыслей мы встречаем в тексте А. Башлачева «Имя Имен» (1986):

Так чего ж мы, смешав языки, мутим воду в речах? [4, с. 139].

Рассуждая на эту тему, Хайдеггер приходит к выводам, достойным пера постмодернистского философа: «Мы суть некий разговор, что всегда означает также, что мы один, единый разговор» [5, с. 13]. Отметим, что подобные размышления встречаются нередко в трудах эзотерической направленности – от Н. Рериха и Е. Блаватской до К. Кастанеды. Имя такому «разговору» дается всякий раз разное: мы можем встретить, к примеру, определение «единого информационного поля», а наука окрестила его словом «дискурс», столь же многозначным, как и само означаемое. Ближе других и с научной точки зрения объяснял природу этого явления Юнг: коллективное бессознательное – это «безмерно древнее психическое начало» [6, с. 64], по его определению, есть «хранилище общего <...> знания» [6, с. 87]. Разумеется, утверждать тождественность приведенных абстрактных понятий было бы легкомысленно, ведь в эзотерической литературе подразумевается сверхэмпирическое не только для индивида, но и для всей человеческой цивилизации, у Юнга же оно «является итогом жизни рода» [7, с. 14], достоянием именно человечества.

Однако параллели очевидны. Так, С. С. Аверинцев заявляет, что «эквивалентами коллективного бессознательного окажутся «брахман», «мировая душа» или «мировая воля» – обозначения внеличной духовной субстанции» [8, с. 129]. Способность быть медиаторами, проводниками и посредниками между миром людским и «мировой волей», по Юнгу, наблюдается «у пророков, поэтов, мистиков, основателей сект и религиозных движений» [7, с. 10]. «Центральный архетип, первообраз упорядоченной целостности» [8, с. 149] Юнга – Самость, и обладает ею «тип личности, самой своей жизнедеятельностью перманентно реализующий этот проект» [9, с. 48] – художник (в широком смысле). «Высший язык» Беньямина в интерпретации Юнга – это язык Поэта, которому доступны тайны ускользающего бессознательного.



знательного: «Говорящий праобразами говорит как бы тысячью голосов» [6, с. 284]. Творческий процесс, по Юнгу, есть операция медиации между миром бессознательного и дольным миром, а также адаптации первичных образов первого к восприятию обитателями второго: «...художественное развертывание праобраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности» [6, с. 284]. Так мы вновь возвращаемся к «Задаче переводчика», переосмысляя ее в контексте вышесказанного: в точности «перевода» заключена тайна воздействия искусства.

Найти пример метаописания этого «единого разговора» в поэзии нелегко, она вся есть он, этот разговор, но обычно молчит о самом главном. Образ, максимально приближенный к тому, о чем идет речь, встречается в тексте песни «Потрясающий вид из окна» (2007), посвященном визионерскому опыту автора, наблюдающего за рождением поэтического слова. Первая же строчка песни отсылает к чуду космического масштаба, посетившему поэта и представшему перед ним как «лучезарный вселенский поток» [10]:

Лучезарный вселенский поток
Бьется долбится в потолок
Рвется, бьется, наблюдается
Из моего отдельного угла
Через мое отдельное окно
Из моего отдельного меня.

Попавший в бытовое пространство, прозаичное помещение, где находится лирический герой, визуализированный поток «единого разговора» поддается только наблюдению, но как-то по-особенному, «из моего отдельного меня». Что значит такое обособление и какую роль оно играет в становлении поэтической мысли, грозящей стать словом? Об этом пойдет речь в следующем разделе.

Остранение через отстранение

Этот раздел мы окрестили изобретенным В. Шкловским термином «остранение», означая прием деавтоматизации читательского восприятия, и, позволив себе некоторую вольность в трактовке, применяем его в отношении восприятия самого поэта. На самом деле о необходимости такого дистанцирования упоминали многие в отношении механизмов творчества. П. Валери, привлекая образ «вселенского разговора», утверждает, что поэт «погружается в недра принадлежащего всем и, отдалившись от них, созерцает себя» [11, с. 31]. М. Бланшо, поднимая тему молчания, о которой речь пойдет отдельно, также ставит отстранение одним из

условий поэтического творчества: «Исток этого безмолвия в самоустранении, к которому побуждается пишущий» [3, с. 18]. М. Хайдеггер присоединяется к таким размышлениям: у него человек одержим задачей проникнуть в глубины сущего и действительно продвигается дальше всего сущего в эту суть, что «исключает человека из мира и ставит его перед миром, причем «мир» мыслится сущим в целом» [12, с. 43]. Именно из такой позиции «исключенности», из своего отдельного себя, лирический герой Летова и наблюдает тот самый «лучезарный вселенский поток». Любопытно, что, как отмечает Б. М. Парамонов, «только выйдя за свои пределы» [9, 34], человек может обрести «самость», т.е. целостность, а обращение к сверхэмпирическому является актом, прямо относящимся к непосредственной, истинной данности «живой жизни», и напротив, «человек порывает с реальностью, когда он удаляется от архетипических образов коллективного бессознательного, отождествляет себя с миром сознания, хотя бы и коллективного» [9, с. 35].

Одним из проявлений «остранения через отстранение» в художественной ткани песенного текста является персонажная или ролевая лирика. Большую роль могут играть подзаголовки, эпиграфы и авторские комментарии, автометатарекст. Рассмотрим два ярких примера. Тот же Летов нередко комментировал свой текст «Все идет по плану» (1989), создавая рамочное повествование, сопутствующее поэтическому тексту. Вот выдержка из интервью автора по этому поводу: «Народ <...> думает, что это серьезно поется. Это поется от имени <...> такого спившегося усталого человека, совершенно опустившегося, который пришел домой, от него жена ушла, что-то еще...» [13]. А. Корчинский в статье «Комментарий к мифу: Егор Летов о своих текстах», замечает: «Автор входит в роль, подобно актеру, а затем “издевательски” обрабатывает текст, полученный в результате такого погружения. Таким образом создается ситуация двойного отстранения <...>» [14, с. 62]. Галич чаще многих, вероятно, по причине того, что большую часть жизни посвятил драматургической деятельности, использует подобные приемы, и ролевая лирика занимает значительное место в его творчестве. Но вот в знаменитой «Поэме о Сталине» он прибегает к «остранению» по-новому. Пятая глава «Поэмы...» имеет то ли подзаголовок, то ли комментарий, вошедший в состав произведения на равных правах с поэтическим текстом: «Глава пятая, которая написана в очень сильном подпитии и которая является авторским отступлением» [15, с. 111]. Мы, конечно,



не можем проверить биографическую подлинность содержащегося в этой фразе заявления. Но какую функцию несет такой комментарий? Если мы прочтем эту главу и сопоставим ее с общим контекстом произведения, мы обнаружим, что здесь автор отступает от общей концепции, творческого замысла, и сообщает этой главе мощный публицистический пафос, пафос предостережения будущих поколений от повторения ошибок, от веры в модернистские утопии, на реализацию которых в ходе XX столетия было истрачено так много человеческих жизней:

Не бойтесь золы, не бойтесь хулы,
Не бойтесь пекла и ада,
А бойтесь единственно только того,
Кто скажет: «Я знаю как надо!»

[15, с. 112].

Прикрываясь подпитием, отстраняясь в примечании об авторском отступлении, Галич настраивает своего читателя или слушателя на деавтоматизацию восприятия, тем самым реализуя одну из главных юнгианских идей (в интерпретации С. С. Аверинцева) о положении художника перед лицом общества – сигнальную, согласно которой он должен «в силу своей особой близости к миру коллективного бессознательного первым улавливать совершающиеся в нем необратимые трансформации и предупреждать об этих трансформациях своим творчеством» [8, с. 153].

Молчание

Почувствовав существование «вселенского разговора», приняв условие и практикуя остранение, поэт может прислушаться и наконец услышать... «поэму молчания в пробелах строк» [16, с. 339]. Выбранная цитата Малларме метафорична, но как нельзя точно отражает то, о чем речь пойдет ниже. Вспоминается, конечно, знаменитое тютчевское стихотворение «Silentium!» (1830). У Бланшо находим: «Писать – значит сделать себя эхом того, что не может перестать говорить, но как раз по этой причине, чтобы стать его эхом, я должен каким-то образом принудить его к безмолвию» [3, с. 18]. Мы уже знаем способ принуждения «вселенского разговора» к безмолвию – остранение. Совсем неожиданно, на первый взгляд, высказывается на эту тему Хайдеггер: «Совесть говорит единственно и неизменно в модусе молчания» [17, с. 138]. Песенные поэты обращаются к этой теме в совершенно ином ключе, можно говорить об омонимии концептов молчания, рассматри-

ваемых с разных точек зрения. Дело в том, что молчание по Ф. И. Тютчеву и О. Э. Мандельштаму, Бланшо и Хайдеггеру – это продолжение линии Жуковского с его «Невыразимым» (1819) («...И лишь молчание понятно говорит»). Песенные поэты рассматривают молчание как проявление трусости, и мы найдем в русской поэтической традиции такое понимание этого концепта, обратившись, к примеру, к творчеству Н. А. Некрасова («Человек сороковых» (1866), «Рыцарь на час» (1862)).

Именно с вопросами совести и чести чаще всего связан модус молчания, например, у А. Башлачёва. В пронзительном тексте песни «На жизнь поэтов» (1986), своим названием отсылающем к стихотворению М. Ю. Лермонтова, находим такие строки:

Мы можем забыть всех, что пели не так, как умели.
Но тех, кто молчал, давайте не будем прощать

[4, с. 133].

В приведенном отрывке звучит мысль, прямо противоположная утверждению Хайдеггера: совесть у Башлачёва требует от поэта слова. Ту же мысль неоднократно транслирует в своих песенных текстах и Галич. Молчание в «Петербургском романсе» (1968) – наказание для поэта:

Вот и платим молчаньем
За причастность свою

[15, с. 58].

По выражению исследователя, лирический герой текста – «отягощенный ошибками отцов, совестливый “завистник”» [18, с. 463]. В этом комментарии недаром снова звучит тема совести, которая и у Галича оказывается связанной с мотивом немоты. Молчание уже как подлость выступает в песне «Старательский вальсок» (1963), и снова скорее по-башлачевски, чем по-хайдеггеровски.

Промолчи –
Попадешь в богачи!
Промолчи! Промолчи! Промолчи!
<...>

Сколько раз мы молчали по-разному
Но не против, конечно, а – за!

[15, с. 35].

Молчание Хайдеггера – молчание внутреннее, Башлачёв и Галич же говорят о молчании, которое касается проблемы свободы слова. Молчание в их текстах – это преступление Гражданина и наказание Поэта, оно находит себя в мире тоталитарной власти. Кажущаяся противоположность мыслей философов и поэтов оборачивается к нам другой стороной: о разном



молчании говорят они. Молчание в понимании Бланшо или Малларме не нашло отражения в песенных текстах наших авторов. Но о субъекте молчания и даже о том, о чем же оно молчит, – свидетельств более чем достаточно.

Коллективное ускользящее

«Поэзия есть словесное основание бытия» [5, с. 16], – заявляет Хайдеггер и уточняет: «Поэзия есть основание/обоснование посредством слова и в слове. Что же обосновывается таким образом? Непреходящее. <...> Но как раз это непреходящее – летуче, склонно к бегству» [5, с. 15]. Видимо, именно поймать это ускользящее, чтобы обосновать его в слове, и есть неперемнная цель поэта. В Книге Книг, Библии, мы находим подтверждения мыслям философов: «В начале было слово», – так в основной книге христиан утверждается сотворение мира Словом, так и написана сама Библия, по сути – не только Книга Книг, но и Слово об одном Единственном слове. Именно этому Слову посвящен текст песни Башлачева с говорящим названием «Имя Имен»:

Имя Имен
В первом вопле признаешь ли ты, повитуха?
[4, с. 139]

– задается вопросом поэт, и сразу становится ясно, какое Имя имеется в виду. Далее:

Имя Имен...
Сам Господь верит только в него
[4, с. 140].

Ускользящая кристально чистая истина – вот что такое Имя Имен Башлачёва:

Имя Имен
Не урвешь, не заманишь, не съешь,
не ухватишь в охапку.

Имя Имен
Взято ветром и предано колоколам.
И куполам
Не накинуть на Имя Имен золотую
горящую шапку
[4, с. 140].

В статье с говорящим названием, цитирующим самого поэта: «“Руками не потрогать, словами не назвать”: типология ошибок в текстах Егора Летова», О. Р. Темиршина приходит к выводу о том, что поэт находится в поиске «текучей и неуловимой» «истинной реальности» [19, с. 23].

Юнг, говоря о «коллективном бессознательном», употребляет схожие формулировки: «Я осознаю, что ухватить это понятие нелегко,

поскольку я использую слова, дабы описать нечто, что своей природой не дает возможности точного определения. <...> Слова будут пустыми и обесцененными. Они оживут и приобретут смысл лишь в том случае, если вы попытаетесь принять во внимание их божественность (нуминозность), т.е. их связь с живущими» [6, с. 88–89]. «Коллективное бессознательное», напомним, по Юнгу есть вместилище архетипов, которые представляют собой не что иное, как инвариант мифа, «первичные схемы образов, воспроизводимые бессознательно и априорно формирующие активность воображения, а потому выявляющиеся в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства, в снах и бредовых фантазиях» [20, с. 68].

«Поэзия никогда не принимает язык в качестве наличного материала, нет, поэзия сама впервые делает возможным язык, содействует языку, поэзия есть праязык исторического народа» [5, с. 18], – заявляет далее Хайдеггер. Обращение к такому праязыку (вспомним тот самый «чистый язык» Беньямина) характерно для творческой мысли русских поэтов начала XX столетия: вспомним статью А. Блока «Поэтика заговоров и заклинаний», или размышления К. Д. Бальмонта о семантическом ореоле звуков, или авангардистские опыты В. А. Хлебникова. Примеров обращения к таким творческим практикам немало и в песенной поэзии.

«Сказывание (das Sagen, речь) поэта – это перехват намеков (die Winke – знаки, намеки, кивки, указания, советы. – Н. Б.) богов, чтобы затем передавать дальше эти знаки своему народу» [5, с. 21], – здесь Хайдеггером поднимается тема посредничества поэта-пророка между миром Богов и миром людей, между вселенским дискурсом Истины и мирским дискурсом обывателей. «Сам поэт стоит между теми и теми: между богами и народом. Он – выброшенный прочь в этот *промежуток*, в это *между* богами и людьми» [5, с. 22] (курсив переводчика. – А. М.). На наш взгляд, не стоит преуменьшать значение такого посредничества, пусть эта мысль и кажется выбивающейся из общей картины философии Хайдеггера. Тем более что уже упомянутый интерес поэтов к историческим песням, сказаниям, фольклороцентричность поэзии остаются актуальными для песенной поэзии и середины – конца XX в., и в веке XXI-м. Яркими иллюстрациями этого утверждения будут многочисленные обращения к фольклорным жанрам в творчестве Башлачёва и Янки Дягилевой; инкрустация текста древнерусского заговора в «Песне про дурачка» (1990) Летова.



Гармония чистого искусства

Многие исследователи уже имели опыт регистрирования и описания аналогий между лирическим циклом традиционной поэзии и музыкальным альбомом или песенным циклом. При этом подчеркивается, что в песенной поэзии гораздо больше возможностей для циклизации. Так, В. А. Гавриков выделяет такие разновидности, как макроцикл, концерт, студийная запись, альбом, цикл имплицитный, микроцикл концертный, попури, микроцикл имплицитный [21, с. 149–150]. Прекрасной иллюстрацией для таких исследований могут служить и слова Малларме: «В книге стихов всегда, врожденная, прорастает известная упорядоченность и теснит повсюду случай» [16, с. 339]. Эти слова соотносимы с законом, сформулированным Ю. Н. Тыняновым как «теснота поэтического ряда». Но плотность образов, ризома смыслов поэтического произведения – это не главные его характеристики. Отсутствие прагматического начала в поэзии подчеркивает, к примеру, Валери, объявляя поэзию «речью причудливо организованной, которая не отвечает никакой потребности, кроме той, какую должна возбудить сама, эта речь, одним словом, есть язык в языке» [22, с. 413]. Об этой замкнутости поэзии на самой себе говорит и Бланшо: «Однако творение (произведение искусства, литературное сочинение) не является ни завершенным, ни незавершенным: оно есть. То, что оно говорит, – исключительно только ЭТО: оно есть, и ничто более. Вне этого – оно ничто. Кто захочет, чтобы оно выражало что-нибудь еще, не найдет ничего, или обнаружит лишь, что оно ничего не выражает» [3, с. 12]. Ничего не выражает – значит, выражает молчание вечного разговора об истине, «оглушительный шепот» совести. «Слова <...> должны служить не тому, чтобы что-либо означать, предоставлять кому-либо слово, но являются целью в себе», – подтверждает Бланшо слова Валери [3, с. 34]. До-сознательная, нерелективная природа архетипического у Юнга также предполагает амбивалентность в конкретной системе ценностей, присущей той или иной эпохе. Говоря словами Аверинцева, «архетип сам по себе не морален и не имморален, не прекрасен и не безобразен, не осмыслен и не враждебен смыслу, но в нем заложены открытые возможности для предельных проявлений добра и зла» [8, с. 126].

Хайдеггер же объявляет поэзию одновременно «опаснейшим делом и невиннейшим из всех занятий» [5, с. 18]. Невиннейшим – потому

что это игра, обращенная на себя. Опаснейшим – потому что она создает бытие вокруг себя. «Мир останавливается, приходит в стоячее положение» [12, с. 47] после того, как для мира нашлось слово. Это онтологическая опасность, по мнению Хайдеггера. «Пишущий это также тот, кто “внял” незавершимо и непрекращающемуся <...> и все-таки прервал его, и в этом перебое сделал его улавливаемым, изрек его, накрепко привязав его к этой границе, и укротил, придав меру», – вносит свои коррективы Бланшо [3, с. 29]. Более того, укрощение, или созидание мира при помощи слова, у него оказывается обратимым: «Писать – это настраивать язык на эту зачарованность и через нее, в ней пребывать в соприкосновении с безусловной средой, там, где вещь вновь становится образом» [3, с. 25].

Песенные поэты, хотя нередко используют свою поэзию как площадку для публичного высказывания, тем самым сообщая ей утилитарный настрой, демонстрируют то же трепетное отношение к образу. Идеи «чистого искусства» транслируются, главным образом, в тех произведениях, которые ориентированы на опыт концептуализма, и манифестируются чаще всего через форму, иногда – посредством гротеска, иронии и внешней профанации сакрального. Процесс обработки художественной идеи изложен в поэтической форме в тексте песни Летова «Калейдоскоп» (2006). «Образный захлеб» [10], поток вдохновения, только тогда приобретает свое словесное выражение, когда пройдет все циклы, сформулированные автором как Кипучее движение игристого ума... остановка.

Эта строчка рефреном проходит через весь текст, представляющий собой калейдоскоп образов, выполненный в поэтике перечня. «Остановка» может быть интерпретирована не столько как «отдых ума», как прекращение нагромождения наслаивающихся образов и фиксация тех из них, что попали в поле зрения, уловлены поэтом.

Таким образом, иллюстрацией этого положения становится творческая позиция художника, являющая безотносительность первообраза в системе ценностных координат конкретной эпохи, нежелание оглядываться на мнение и суд власть предержащих, отказ поддаваться запросам толпы и угождать массам. Так, манифестом творческого поведения Летова становится песня с говорящим названием «Я всегда буду против» (1990), Галич, Башлачев и Летов создают такие произведения, как «Поэма о Сталине», «Абсолютный Вахтер» и «Мертвый сезон» соответственно, в которых уровень



обобщения вырывается за пределы конкретно-исторического, и размышления выходят к онтологическим масштабам.

Мы рассмотрели, как нам кажется, главные константы философии творчества в их сопоставлении с художественной практикой песенных поэтов. Можно говорить о том, что песенная поэзия во многом принимает и транслирует многолетний опыт размышлений об истоках творчества, а утопические мысли философов и поэтов о существовании «Вселенского разговора», «Вечной истины» неизменно находят свое продолжение не только в строках традиционной поэзии, но и в песенных текстах. Таким образом, в копилку размышлений о статусе песенной поэзии вносится еще один весомый, на наш взгляд, аргумент в пользу того, что она является естественным образом развивающимся явлением литературы, очередным этапом бытования поэтического дискурса, а значит, может и должна быть исследована с филологических позиций.

Список литературы

1. Доманский Ю. В. Рок-поэзия: перспективы изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. Екатеринбург : УрГПУ; Тверь : ТвГУ, 2013. Вып. 14. С. 7–35.
2. Беньямин В. Задача переводчика / пер. Е. Павлова // Беньямин В. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения : сб. ст. М. : РГГУ, 2012. С. 254–271.
3. Бланшо М. Пространство литературы / пер. с фр. Б. В. Дубин, С. Н. Зенкин, Д. Кротова, В. П. Большаков, Ст. Офертас, Б. М. Скуратов. М. : Логос, 2002. 288 с.
4. Наумов Л. Александр Башлачев: человек поющий. 3-е изд., испр. и доп. М. : Выргород, 2016. 608 с.
5. Хайдеггер М. Гёльдерлин и сущность поэзии // О поэтах и поэзии: Гёльдерлин. Рильке. Трагль / сост., пер. с нем. и послесл. Н. Болдырева. М. : Водолей, 2017. С. 5–25.
6. Юнг К. Г. Архетип и символ / сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. М. : Ренессанс, 1991. 304 с.
7. Руткевич А. М. Жизнь и воззрения К. Г. Юнга // Юнг К. Г. Архетип и символ / сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. М. : Ренессанс, 1991. С. 5–19.
8. Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике : сб. ст. Вып. 3. М. : Искусство, 1972. С. 110–156.
9. Парамонов Б. М. Согласно Юнгу // Парамонов Б. М. След: Философия. История. Современность. М. : Независимая газета, 2001. С. 26–55.
10. Летов Е. Потрясающий вид из окна. Текст песни. URL: <https://www.gr-oborona.ru/texts/1177698236.html> (дата обращения: 20.05.2023).
11. Валери П. Введение в систему Леонардо да Винчи // Валери П. Об искусстве / пер. с фр., изд. подг. В. М. Козовой ; предисл. А. А. Вишневого. М. : Искусство, 1976. С. 29–68.
12. Хайдеггер М. Нужны ли поэты? // О поэтах и поэзии: Гёльдерлин. Рильке. Трагль / сост., пер. с нем. и послесл. Н. Болдырева. М. : Водолей, 2017. С. 25–85.
13. Летов Е. Интервью в Москве, 16.05.1997 [Видео] // YouTube-канал О. Евстигнеева. URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=0MDuQvAJKlg> (дата обращения: 20.05.2023).
14. Корчинский А. Комментарий к мифу: Егор Летов о своих текстах // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. 2-е изд., испр. М. ; Калуга ; Венеция : Bull Terrier Records, 2018. С. 52–66.
15. Галич А. А. Сочинения : в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы / сост. А. Петраков. М. : Локид, 1999. 527 с.
16. Малларме С. Кризис стиха / пер. И. Стаф. // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе : сб. / сост. Р. Дубровкин. М. : Радуга, 1995. С. 321–344. На франц. яз. с параллельным рус. текстом.
17. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. В. Библина. Харьков : Фолио, 2003. 503 с.
18. Александрова М. А. Декабристы в культурно-исторической мифологии советской эпохи. Литературная «декабристиана» 1920–1960-х гг. // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21, вып. 4. С. 459–465. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2021-21-4-459-465>
19. Темиришина О. Р. «Руками не потрогать, словами не назвать»: типология ошибок в текстах Егора Летова // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. 2-е изд., испр. М. ; Калуга ; Венеция : Bull Terrier Records, 2018. С. 7–23.
20. Аверинцев С. С. Архетипы // Аверинцев С. Собрание сочинений. София-Логос. Словарь / под ред. Н. П. Аверинцевой, К. Б. Сигова. Киев : Дух і Літера, 2006. С. 68–71.
21. Гавриков В. А. Песенная поэзия vs печатная поэзия. М. : Директ-Медиа, 2021. 388 с.
22. Валери П. Поэзия и абстрактная мысль // Валери П. Об искусстве / пер. с фр., изд. подг. В. М. Козовой ; предисл. А. А. Вишневого. М. : Искусство, 1976. С. 400–433.

Поступила в редакцию 22.05.2023; одобрена после рецензирования 22.08.2023; принята к публикации 10.09.2023
The article was submitted 22.05.2023; approved after reviewing 22.08.2023; accepted for publication 10.09.2023



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 416–421

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 416–421

<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-416-421>, EDN: JRYDBV

Научная статья

УДК 821.161.1.09-1+929 Кекова

«Тихая жизнь»: вещи и вести в поэтических натюрмортах Светланы Кековой

Т. В. Зверева



Удмуртский государственный университет, Россия, 426034, г. Ижевск, ул. Университетская, д. 1

Зверева Татьяна Вячеславовна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы и теории литературы, tvzver.1968@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0485-7664>

Аннотация. Статья посвящена поэтическому творчеству современного российского поэта Светланы Кековой. Объектом исследовательского внимания стали тексты, созданные в жанре поэтического натюрморта («Тихая жизнь», «По реке печальной луна проплывает рыбой...», «Pomme de terre», «В старом бараке, где твой появляется враг...», «Огонь вещей», «Среди надежд, раскаянья и страхов»). В поэзии Кековой натюрморты являются частным случаем проявления «религиозного экфрасиса», вследствие чего описываемые предметные ряды обретают второй символический план. Основное место в статье отведено развернутому анализу поэтического диптиха «Тихая жизнь». Две части цикла обращены к голландским и фламандским натюрмортам, однако авторские интенции связаны с постижением сакрального сюжета, восходящего к новозаветной истории. Выявлена зеркальная структура данного цикла, показаны смысловые принципы, лежащие в основании композиционной структуры текста. Если в «голландских натюрмортах» последовательно отражены ключевые события Нового Завета (Священная Трапеза, Распятие, Воскресение), и все три стихотворения объединены мыслью о победе света над мраком и возможностью спасения, то в «фламандских натюрмортах» автор говорит о греховности земного существования. Голландские и фламандские натюрморты в «Тихой жизни» противопоставлены как миры спасения и гибели, находящиеся в бесконечном притяжении и отталкивании и являющие собой сложную диалектику христианской истории. Особое внимание в исследовании уделено проблеме экфрасиса, выявлено, что одним из возможных претекстов «фламандского натюрморта» является картина Питера Артсена «Мясная лавка». В статье сделан вывод об основном смыслопорождающем механизме творчества С. Кековой – способности авторского взгляда преобразовать земные вещи и видеть в них отголоски Вестей.

Ключевые слова: современная поэзия, религиозный экфрасис, натюрморт, поэтический цикл, автор, евангельские образы, вечные сюжеты

Для цитирования: Зверева Т. В. «Тихая жизнь»: вещи и вести в поэтических натюрмортах Светланы Кековой // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 416–421. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-416-421>, EDN: JRYDBV

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

“Quiet life”: Things and news in the poetics still lifes by Svetlana Kekova

T. V. Zvereva

Udmurt State University, 1 Universitetskaya St., Izhevsk 426034, Russia

Tatiana V. Zvereva, tvzver.1968@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0485-7664>

Abstract. The article deals with the poetry oeuvre of the modern Russian poet Svetlana Kekova. The goal of this research is to examine texts created in the genre of poetic still life (*Tikhaya zhizn* (Quiet life), *Po reke pechalnoy luna proplyvaet ryboy...* (The moon is floating down the sad river like a fish...), *Pomme de terre*, *V starom barake, gde tvoy pojavlyatsya vrag...* (In the old barrack hut where your enemy appears...), *Ogon' veshchey* (Fire of things), *Sredi nadezhd, raskayanja i strakhov* (Among hopes, repentance and fears)). Still lifes in S. Kekova's poetry is a particular case of the manifestation of a “religious ekphrasis”, due to which the described series of objects acquire a second symbolic meaning. The main place in the article is given to a detailed analysis of the poetic diptych *Tikhaya zhizn* (Quiet life). Two parts of the cycle address Dutch and Flemish still lifes, though the author's intentions are connected with the comprehension of a sacred plot that goes back to the New Testament history. The mirror structure of this text has been revealed, the semantic principles underlying the compositional structure of the cycle have been shown. If the “Dutch still lifes” consecutively reflect the key events of the New Testament (The Last Supper, Crucifixion and Resurrection), and all the three poems are united by the idea of the victory of light over darkness and the possibility of salvation, then in the “Flemish still lifes” the author speaks about the sinfulness of the earthly life. The Dutch and Flemish still lifes in *Tikhaya zhizn* (Quiet life) are contrasted as worlds of salvation and death, which are being infinitely attracted and repelled. Together they represent a complex dialectic of the Christian history. This study pays



special attention to the problem of ekphrasis, as it has been found that one of the possible pretexts of the “Flemish still lifes” is the painting “The Meat Stall” by Pieter Aertsen. The article concludes that the main sense-generating mechanism of S. Kekova’s writing is the ability of the author’s view to transfigure earthly things so that you can see echoes of the higher News in them.

Keywords: modern poetry, religious ekphrasis, still life, a poetic cycle, an author, gospel images, the eternal plots

For citation: Zvereva T. V. “Quiet life”: Things and news in the poetics still lifes by Svetlana Kekova. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 416–421 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-416-421>, EDN: JRYDBV

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

*Вот лежит какое-нибудь яблоко на скатерти,
и в нём завязаны мировые вопросы...*

К. Петров-Водкин

Предметом филологического рассмотрения в настоящей работе являются стихотворения Светланы Кековой, созданные ею в жанре «поэтического натюрморта»: «Тихая жизнь», «По реке печальной луна проплывает рыбой...», «Pomme de terre», «В старом бараке, где твой появляется враг...», «Огонь вещей», «Среди надежд, раскаянья и страхов», «Был стол накрыт. Там бычий рог сиял...» и т.д. Эти и другие тексты тем более значимы, что не совсем вписаны в кековскую поэзию, характеризующуюся той особой разрежённостью пространства, которая отчасти восходит к поэтике О. Мандельштама и А. Тарковского. Пристальное внимание к осязаемой вещности мира – скорее, исключение, нежели правило, вследствие чего жанр натюрморта особенно важен для понимания законов поэтического мира С. Кековой.

Поэтический натюрморт, являющийся частным случаем экфрасиса, не так часто встречается в русской словесности, идущей на протяжении нескольких столетий мимо «вещного мира» и предпочитающей говорить о том, что находится «по ту сторону» вещей и предметов (показательно, что пейзаж в системе отечественной культуры всегда обладал большей значимостью, нежели интерьер). В свою очередь, натюрморт как жанр живописи теснейшим образом связан со словесным искусством вследствие общего для обоих видов искусства эмблематичности мышления. В русской литературе традиция поэтического натюрморта связана с именами Г. Державина, В. Маяковского, Н. Заболоцкого, П. Антокольского, Н. Олейникова, С. Кирсанова, Г. Оболдуева, П. Зальцмана, И. Бродского, Л. Мартынова, Л. Лосева, А. Кушнера, М. Кукина и пр. В филологической науке неоднократно предпринимались попытки осмысления словесных натюрмортов как в теоретическом, так и в историко-литературном аспектах [1–6].

В случае со Светланой Кековой – не только поэтом, но и ученым-филологом – читатель имеет дело с особым взглядом на мир,

соединяющим поэтические откровения со строгим научным анализом. Проблемы экфрасиса в целом и поэтического натюрморта в частности не раз становились предметом аналитических изысканий Кековой. Особенно важным для нас представляется исследование о метафизических корнях натюрморта в творчестве Николая Заболоцкого [7]. Выявляя общность творческого метода Заболоцкого с нидерландской живописью XVI–XVII вв., исследовательница уделяет особое внимание стихотворению «Рыбная лавка», которое, по ее мнению, восходит к картинам Франса Снейдерса. Научная статья содержит в себе элементы автометаописания – говоря о законах поэтического мира Заболоцкого, Кекова проливает свет и на принципы смыслопорождения собственной поэзии. Так, например, выявляя принципы воплощения поэтического натюрморта у Николай Заболоцкого, Кекова останавливается на *метафизе*, благодаря которой «профанное становится сакральным, а сакральное профанируется» [7, с. 307]. С уверенностью можно сказать, что этот же принцип характеризует и поэзию самой Кековой: за бесконечно малыми величинами вещного (земного) мира взгляд поэта всегда различает высокий духовный план, поэтические натюрморты соотнесены с «религиозным экфрасисом» (один из основоположников теории экфрасиса Л. Геллер говорил о том, что «религиозный экфрасис» является «приглашением-побуждением к духовному видению как высшему восприятию мира и восприятию высшего мира» [8, с. 19]).

Название поэтического цикла Светланы Кековой «Тихая жизнь» восходит к обозначению, возникшему в голландской живописи – *stilleven* (дословно «тихая жизнь»). Цикл состоит из двух неравных частей: первая восходит к голландским натюрмортам и включает в себя три небольших стихотворения; во второй части, состоящей из двух стихотворений, автор обращается к фламандской живописи. Натюрморт как один из живописных жанров направлен на выявление скрытого порядка вещей – за искусственным расположением лежащих на столе предметов художник прозревает миропорядок, созданный Творцом. Не случайно в системе человеческой



культуры стол со времен архаики метафорически соотносился с небом и осмыслялся в образах высоты [9, с. 54]. Каждая отдельная вещь в натюрморте наделена сверхзначением; для понимания сущности жанра также важен «синтаксис вещей»: «Изъятые из окружающего мира предметы, организованные художником в изобразительном пространстве, по-особому вступали в новые, иногда неожиданные связи и приобретали другой смысл» [6, с. 204]. Почти все исследователи, когда-либо писавшие о данном жанре, указывают на его исходную противоречивость: с одной стороны, «останавливая на вещи пристальное внимание, натюрморт возвращает ей первичный, сущностный смысл (делает ее вещью в себе)»; с другой – вещи, изображенные на натюрморте, как правило, не равны самим себе, «это как бы материализовавшееся, овеществленное Слово, с которым Бог обращается к людям» [10, с. 137]. Таким образом, натюрморт балансирует на границе Жизни и Смерти, Статики и Динамики, Созидания и Распада, Зримого и Незримого. Именно эта способность натюрморта включать в себя полярные сущности сделала его одним из самых философичных жанров в истории мировой живописи. В историко-культурной перспективе существует множество дефиниций жанра, Светлана Кекова обращается к истокам – голландской живописи (именно в Голландии XVII в. натюрморт сформировался как самостоятельный жанр; одной из первых картин, положившей начало будущему жанру, стал натюрморт Яна де Гейна).

Для понимания «Тихой жизни» С. Кековой важно принятое в искусствоведческой науке типологическое разделение натюрмортов на «голландские» и «фламандские», поскольку каждая из жанровых дефиниций несет в себе определенный спектр значений. В первой – «голландской» – части диптиха развернута мистерия света и тьмы: в ночной жизни вещей авторский взгляд различает «струение» света, этот свет едва видим в «капюшоне ночи» и требует особого усилия зрения. Каждое из трех стихотворений в первой части связано с ключевыми сюжетами новозаветной истории: в тексте последовательно представлены отсылки к эпизодам *Тайной вечери* («...и тот, кто к трапезе священной приглашен» [11, с. 517]), *Распятия* («... и вино разлитое будет вечно, / словно кровь, по каплям стекать с холста» [11, с. 518]) и *Воскрешения* («...что в смертный час у нас / вдруг появились крылья» [11, с. 518]). Объектом авторского изображения становятся события, которые «длятся вечно», ибо христианская история – это то, что происходит

«здесь и сейчас» («Это все – со мной и с тобою рядом...» [11, с. 518]). Показательно, что в «голландской» части цикла преобладают глаголы настоящего времени.

Традиционно считается, что натюрморт как жанр фиксирует промежуточное состояние между жизнью и смертью, изображает сиюминутную гармонию в канун Распада [3]. Однако для Светланы Кековой первичной является тема жизни, то «усилие воскрешения», о котором когда-то говорил Б. Пастернак. Не случайно в тексте возникает сквозной мотив полета и крыльев («отлетит свободная душа» – «крыло осы» – «мотылек» – «ангел» – «крылья»). «Усилие воскрешения» – единственное, что человечество способно противопоставить энтропии и надвигающемуся распаду. В этом смысловом ключе поэтический мир С. Кековой соотносим с поэзией Арсения Тарковского с ее апофеозом света и бессмертия: «Есть только явь и свет, // Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете. // Мы все уже на берегу морском, // И я один из тех, кто выбирает сети, // Когда идет бессмертье косяком //» [12, с. 242].

Каждое из трех стихотворений первой части цикла завершается неожиданной сентенцией – идя вслед за книжными христианскими истинами, Кекова всякий раз выявляет их парадоксальность. Так, в первом стихотворении объектом авторского изображения, на первый взгляд, являются «земные дары» («кувшин с вином», «хлеб», «черные оливки», «прозрачный виноград», «сливки», «персик розовый»). Последующее упоминание «священной трапезы» переводит реальный план в символический, высвечивая сакральные смыслы. Однако автору важна не символическая двойственность натюрморта – обращение к сюжету евхаристии необходимо для завершающей текст максимы:

всё в этом полотне, исполненном значенья,
не для услады глаз и не для развлечения,
для размышления

о милости Отца,
взрастившего шипы
тернового венца

[11, с. 517].

В заключительном поэтическом откровении обнаруживается зеркальная логика, не соотносимая с привычными (земными) представлениями: подлинная милость Отца – «терновый венец», поскольку только прошедшая через страдания душа способна обрести крылья.

Тема первородного греха и искупительного страдания будет развернута в стихотворении «Зная власть небесного патроната...». Ведущей здесь является тема расчлененной/разъятой



плоти («лопнувший плод граната», «лимон со срезанной кожурой»). Как и в первом стихотворении цикла, художественное время обнаруживает свое двойное течение: с одной стороны, «лежащие часы» указывают на ход земного времени, с другой – автор говорит о вечном времени, соизмеримым с христианской историей. Однажды свершившись, распятие длится вечно, о чем беспрестанно напоминают лежащие рядом с опрокинутым бокалом часы. Следует обратить внимание на авторскую игру с рамой картины – в заключительной строфе натюрморт как бы оживает, преодолевая двухмерную плоскость картины, а традиционная метафора «кровь – вино» получает свое буквальное воплощение:

и вино разлитое будет вечно,
словно кровь, по каплям стекать с холста
[11, с. 518].

В завершающем «голландскую» часть стихотворения «Букет живых цветов был выхвачен из мрака...» автор описывает «цветочный натюрморт». Если говорить о метафизической сущности «цветочного натюрморта», то именно данный живописный жанр более всего смыкается с темой смерти: изображенные художником цветы уже срезаны, т.е. мертвы, и художник запечатлевает последние мгновения их жизни. Оппозиция «живое – мертвое» задана уже в первой строке стихотворения: «живые цветы» противопоставлены «мраку» (небытию/смерти). Из всего букета цветов автор упоминает только один – мак, который в системе христианской символики связан со страданиями и пролитой кровью Христа. Вместе с тем уже в эпитафии к тексту говорится о теме воскрешения («Люди – гусеницы ангелов» Блаженный Августин). «Тончайшая пыль» света способна преодолеть исходный мрак бытия, а волшебство кисти живописца делает цветы бессмертными. Если в первом стихотворении цикла говорилось о «цветах, лишенных жизни», то в заключительном стихотворении букет цветов назван «живым».

Попутно заметим, что заявленная в эпитафии метафора «люди – гусеницы» отсылает не только к изречению Блаженного Августина, но и к одному из самых известных стихотворений Вл. Набокова (поэта, упоминание имени которого в творчестве Кековой встречается часто):

Нет, бытие – не зыбкая загадка!
Подлунный дол и ясен, и росист.
Мы – гусеницы ангелов; и сладко
въедаться с краю в нежный лист.

Рядись в шипы, ползи, сгибайся, крепни,
и чем жадней твой ход зеленый был,

тем бархатистой и великолепней
хвосты освобожденных крыл [13].

Если для Набокова условие обращения гусеницы в бабочку – жадное «въедание» в нежный лист (образ, одновременно восходящий и к «клейким листочкам» Достоевского, и к мандельштамовским осам: «Я только в жизнь *впиваюсь* и люблю / Завидовать могучим, хитрым осам»), то условием будущего воскрешения для Светланы Кековой оказывается прощение:

И мы
врагов своих простим,
чтоб в смертный час у нас
вдруг появились крылья,
как говорил о том блаженный Августин
[12, с. 518].

Таким образом, первая часть поэтического диптиха завершена ключевой для Кековой мыслью о прощении. Предмет авторской рефлексии – не столько присутствующие на картинах христианские символы, сколько христианские максимы. Вопреки своей *очевидности*, христианские истины затеряны в земной жизни, поэтическое зрение вынуждено различать и обретать их всякий раз заново.

«Фламандские натюрморты» включают в себя два стихотворения: «У вещей знакомых застыли лица...» и «В рыбной лавке на скользком прилавке...». Изображенный здесь мир разъят и хаотичен, вследствие чего ритмический рисунок сбивается, а лексика становится подчеркнута прозаичной (во втором стихотворении автор вообще отказывается от традиционных поэтических средств, предпочитая сплошные перечислительные ряды: «Семги, сельди, угри и миноги...», «Крабы, окуни, хищные щуки...»). На первый взгляд, Кекова возвращается к принципам, характерным для ее ранней поэзии. Описываемые картины напоминают страшный фантазмагорический мир Босха – это мир-ад, мир вне надежды на спасение. В стихотворении «У вещей знакомых застыли лица...» на первый план выходит тема смерти («убитая птица» – «нож» – «голова быка» – «запачканная кровью трава» – «мясник в рубахе красной»), во втором стихотворении ведущей становится тема ада («дьявол» – «муки» – «ад» – «вечная гибель»). Знаменательно, что во второй части цикла практически исчезает мотив света, который пронизывал «голландские» стихотворения. «Струение света» уступает место тревожно-красной палитре мясной лавки, а затем мир и вовсе меркнет, оставляя лишь «тусклый блеск» чешуи.



В задачи настоящей работы не входит выявление конкретных картин, к которым восходит «Тихая жизнь», поскольку речь идет о «сборном экфрасисе» – общих авторских впечатлениях, связанных с восприятием голландской и фламандской живописи. При этом очевидно, что первый «фламандский натюрморт» связан с картиной Питера Артсена «Мясная лавка». Эту картину относят к жанру «перевернутого натюрморта». В соответствии с присущими данному жанру законами композиции значимость изображенных сцен возрастает по мере их удаления от взгляда зрителя. В «Мясной лавке» система возникающих в глубине живописного полотна проемов восходит к принципу «картины в картине». Именно эти, отсылающие к евангельским сюжетам, эпизоды являются главными для Питера Артсена. Два плана – близкий (профанный) и дальний (сакральный) – соотношены между собой через разветвленную систему символов. Так, например, распятая туша быка символизирует Распятие, скрещенные рыбы – Спасителя. Вещный мир, таким образом, обнаруживает свою символическую природу, а сама «мясная лавка» оказывается не чем иным, как входом в метафизическую реальность. Диалектика низкого и высокого, земного и небесного, профанного и сакрального явлена в «перевернутых натюрмортах» с необыкновенной силой.

Перечисленные Кековой образы почти повторяют то, что изображено у П. Артсена:

Или вот, к примеру, мясная лавка,
где среди колбас – голова быка,
и уже запачкана кровью травка
по ужасной прихоти мясника.

А на заднем плане, в дали опасной
облака на небе стоят грядой,
и мясник знакомый в рубахе красной
разбавляет молча виной водой
[11, с. 519].

Вместе с тем в стихотворении отсутствует ключевая для картины Артсена сцена бегства Святого семейства в Египет (полное название картины «Мясная лавка со святым семейством, раздающим милостыню» или «Мясная лавка, или Кухня со сценой бегства в Египет»). Вопреки тому, что в поэтическом тексте нет указания на «второй план», присутствие религиозного сюжета ощутимо (к знакам высшей реальности можно отнести стоящие грядой «облака на небе»). Предметные и вещественные образы метафорически переосмысляются Кековой, в результате чего возникает сложная система смысловых соответствий. Так, например, вслед за картиной Артсена

фигура мясника из лавки удваивается фигурой возникающего в «опасной дали» мясника в «рубахе красной», реальный план переходит в план символический. В одной из своих работ, обращенных к экфрасисам И. Бродского, Татьяна Автухович говорила об «осциллирующей образности, в которой каждое слово “зависает” между прямым и метафорическим значением» [5, с. 103]. Представляется возможным перенести этот принцип на поэтику Кековой, где рождение смысла также происходит на неуловимой черте, соединяющей два плана. Важно, что сам этот принцип типологически соотносим с жанром натюрморта, также балансирующим на границе прямого и непрямого значений.

Две части поэтического цикла находятся в отношениях со-противопоставления. Если в голландских натюрмортах вещи покоятся, пребывают в неподвижности, то фламандские натюрморты демонстрируют крайнюю неустойчивость материального мира, вещи как бы утрачивают «свое бытийное место» [2, с. 53–54]. Характерно упоминание «скользящей» поверхности стола в завершающем цикл стихотворении (глагол «скользить» в системе русской культуры связан с негативными коннотациями, восходящими к поэзии Г. Державина: «Скользим мы бездны на краю / В которую стремглав свалимся...» [14, с. 77]). В поэтической системе Кековой связь скользкой поверхности с бездной обнаруживается довольно часто, как, например, в стихотворении «Пространство выгнуто, как парус...»: «Покуда мы еще над бездной // по пленке тоненькой скользим» [11, с. 66]. Мир «фламандских полотен» у Кековой – своего рода «перевернутый мир». Строгий порядок голландского стола уступает место хаотичному нагромождению мясных и рыбных рядов; священная трапеза сменяется безумным пиром, которым правит «дьявол вод – электрический скат». Рыбная лавка являет аллегорию Страшного суда. Заметим, что в творчестве Кековой стихия воды часто напрямую соотносена с адом и смертью:

И грешники лежат на берегу реки,
в объятьях этих нет и тени вождельня,
изранена их плоть, то зубья, то крюки
торчат из тел худых
[12, с. 69].

...Воды зеркальный ад
членит, как нож, живое тело суши,
и рыбы видят неба райский сад.
Но не дано вернуться им назад:
ведь рыбы – птиц загубленные души
[11, с. 350].



Я б хотела с рыбой породниться
и хотя б на миг уйти туда,
где струится в ледяной гробнице
мертвая осенняя вода

[11, с. 385].

В заключительном стихотворении «мокрые трепещущие тела» рыб олицетворяют грешную человеческую плоть. Земное существование человека заключено в рамки картины, греховная душа не способна вырваться за ее пределы:

В вечной гибели не признаваться,
прятать тщательно тайны свои,
на большом полотне красоваться
в блеске тусклой сырой чешуи

[11, с. 520].

(В скобках заметим, что Кекова часто пользуется подобным приемом, размещая и свою лирическую героиню, и своего читателя внутри живописных полотен, как, например, в брейгелевском стихотворении: «И ты со мною рядом вставший / в живую очередь, в хвосте, / глядишь, как Питер Брейгель Старший / нам ищет место на холсте» [11, с. 358].)

Можно сделать вывод, что в системе поэтического цикла С. Кековой голландский и фламандский натюрморты противопоставлены как миры спасения и мир гибели. Выбор зеркальной композиции связан с авторской концепцией «двустворчатого пространства» («Пространство двустворчато: правая левую створку...»). Упомянутые в «Тихой жизни» «ломкие устриц створки» связывают между собой обе части диптиха. Образ двустворчатого пространства символизирует воскрешение и распятие, свет и тьму, жизнь и смерть, прощение и суд, Божественный порядок и «перевернутую» реальность... В поэтической системе С. Кековой эти миры находятся в бесконечном притяжении и отталкивании, являя собой сложную диалектику христианской истории.

Напомним, что зарождение жанра натюрморта в системе европейской культуры неразрывно связано с кризисным, «пороговым временем», требующим ответа на так называемые «последние вопросы». Поэзия Светланы Кековой – не столько ответы на экзистенциальные запросы человечества, переживающего очередной «слом времен», сколько попытка прикоснуться к высшим истинам, проливающим Божественный свет на обыденное течение жизни. Вглядываясь в земные явления и вещи, взгляд поэта различает сюжеты не прекращающейся ни на мгновение христианской истории:

...в каждом предмете и в каждом событии есть
весть о спасении или о гибели весть

[11, с. 521].

Отсюда та повышенная работа авторского зрения, которая ведет к тем поэтическим прозрениям и словесным откровениям, которыми наполнены стихотворения Светланы Кековой.

Список литературы

1. Лотман Ю. В. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб. : Академический проект, 2002. С. 340–348. (Мир искусств).
2. Михайлов А. В. Судьба вещей и натюрморт // Михайлов А. В. Обратный перевод. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 46–57.
3. Подорога В. Что такое nature morte? // Синий Диван. 2006. № 9. URL: <http://sinijdivan.narod.ru/naturemorte.htm> (дата обращения: 02.02.2023).
4. Бобрык Р. Зачем стол натюрмарту // Культура и текст. 1998. № 3. С. 27–42.
5. Автухович Т. Е. «Я могу молчать. Но лучше мне говорить. О чем?»: о смыслах и подтекстах стихотворения *Натюрморт* // Автухович Т. «Шаг в сторону от собственного тела...». Экфрасисы Иосифа Бродского. Siedlce : Inst. kultury regionalnej i badań lit. im. Franciszka Karpińskiego, Stowarzyszenie, 2016. С. 91–111. (Opuscula Slavica Sedlcensia / Uniwers. przyrodniczo-humanistyczny w Siedlcach; t. 10).
6. Слепухин М. О русском поэтическом натюрморте // Нева. 2022. № 5. С. 203–216.
7. Кекова С. В. «Ода балыку» и «Похвала селёдке»: К вопросу о метафизических корнях натюрморта в творчестве Н. Заболоцкого // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2018. Т. 18, вып. 3. С. 307–311. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2018-18-3-307-311>, EDN: YGLTPN
8. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М. : МИК, 2002. С. 5–22.
9. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997. 448 с.
10. Данилова И. Е. Портрет и натюрморт: человек и вещь // Данилова И. Е. «Исполнилась полнота времен...»: Размышления об искусстве. Статьи, этюд, заметки. М. : РГГУ, 2004. С. 78–167.
11. Тарковский А. Собр. соч. : в 3 т. Т. 1. Стихотворения / сост. Т. Озерской-Тарковской; примеч. А. Лаврина. М. : Художественная литература, 1991. 462 с.
12. Кекова С. Яблоко и крест. Избранное. М. : Б.С.Г.–Пресс, 2021. 632 с.
13. Набоков В. Стихи. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/stihi/299.htm> (дата обращения: 04.02.2023).
14. Державин Г. Сочинения. Л. : Художественная литература, 1987. 504 с.

Поступила в редакцию 02.03.2023; одобрена после рецензирования 30.05.2023; принята к публикации 30.06.2023
The article was submitted 02.03.2023; approved after reviewing 30.05.2023; accepted for publication 30.06.2023



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 422–429

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 422–429

<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-422-429>, EDN: JLYNER

Научная статья

УДК 821.112.2.09-31+821.426.2.09-31+929[Зюскинд+Салих]

Коммуникативная ольфакторных образов в романах П. Зюскинда «Парфюмер» и Т. Салиха «Сезон миграции на Север»



Я. Альмусса

Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, Россия, 236016, г. Калининград, ул. А. Невского, д. 14

Яра Альмусса, аспирант Института образования и гуманитарных наук, yara.almoussa.212@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3110-3400>

Аннотация. Статья посвящена сопоставлению ольфакторных образов романов Патрика Зюскинда «Парфюмер» и Тайиба Салиха «Сезон миграции на Север» в коммуникационном контексте арабской и европейской культур. Исходным теоретическим положением, опирающимся на имеющиеся разработки в области литературоведения и культурологии, является представление об ольфакторных образах как о существенной составляющей поэтики художественного произведения. Рассмотрена роль, которую играют ольфакторные образы для раскрытия характеров двух главных героев – Жана-Батиста Гренуя и Мустафы Саида. Сходными признаками обоих героев являются, с одной стороны, их одаренность, а с другой, отчужденность от общества: они чувствуют одиночество, их положение в мире – это положение изгнанника. Однако для Гренуя эта отчужденность обусловлена его индивидуальными данными, в то время как психологические проблемы Мустафы Саида связаны с колониальным прошлым его родины – Судана. При помощи ароматов оба героя пытаются восстановить разрушенные коммуникативные связи – вызвать любовь к себе и самоутвердиться. В статье рассматривается связь между ольфакторными образами и образом родины обоих героев. В романе «Парфюмер» ольфакторный образ Парижа представлен исключительно как отталкивающий. В романе «Сезон миграции на Север» запахи, наоборот, возвращают героя в детство, помогают ему добиться гармонии с самим собой и с природой. Большую роль ольфакторные образы играют в раскрытии проблемы коммуникации главного героя с женщинами. Гренуй искусственно создает аромат, который вызывает эротический соблазн у окружающих его людей. В романе Салиха также показана связь между ольфакторными образами и мотивами соблазна, но Мустафа Саид не создает искусственные запахи, а использует естественные запахи для вызывания интереса своих потенциальных жертв. В статье делается вывод о том, что коммуникативные функции ольфакторных образов в обоих романах являются сходными, однако их различия определяются спецификой арабской и европейской культуры.

Ключевые слова: Зюскинд, Салих, ольфакторные образы, коммуникация, культура, герой, изгнанничество, колониализм

Для цитирования: Альмусса Я. Коммуникативная функция ольфакторных образов в романах П. Зюскинда «Парфюмер» и Т. Салиха «Сезон миграции на Север» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 422–429. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-422-429>, EDN: JLYNER

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

The communicative function of olfactory images in the novels of P. Suskind *Perfume* and T. Salih *The Season of Migration to the North*

Ya. Almoussa

Immanuel Kant Baltic Federal University, 14 A. Nevskogo St., Kaliningrad 236016, Russia

Yara Almoussa, yara.almoussa.212@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3110-3400>

Abstract. The article deals with the comparison of olfactory images in Patrick Suskind's novel *Perfume* and Tayeb Salih's *The Season of Migration to the North* in the communication context of Arab and European cultures. The initial theoretical point, based on the existing developments in the field of literary studies and cultural studies, is the idea of olfactory images as an essential component of the poetics of a work of art. The role played by olfactory images in revealing the characters of the two heroes Jean-Baptiste Grenouille and Mustafa Said is considered. Both heroes share similarities: on the one hand, they have a gift, and on the other, they are alienated from society: they feel lonely, their position in the world is that of an outcast. However, for Grenouille, this alienation is due to his personal features, while Mustafa Said's psychological problems are connected with the colonial past of his homeland, Sudan. With the help of fragrances, both heroes are trying to restore the destroyed communication links – to evoke love to themselves and assert themselves. The article examines the relationship between olfactory images and the image of the homeland of both heroes. In the novel *Perfume*, the olfactory image of Paris is represented exclusively in a repulsive way. In the novel *The Season of migration to the North*, smells, by contrast, return the hero to his childhood, help him achieve harmony with himself and with nature. Olfactory images play an important role in revealing the problem of the protagonist's communication with women. Grenouille artificially creates



a fragrance that causes erotic temptation in the people around him. Salih's novel also shows the connection between olfactory images and the motives of seduction, however, Mustafa Said does not create artificial smells, but uses natural smells to arouse the interest of his potential victims. The article concludes that the communicative functions of olfactory images in both novels are similar, but their differences are determined by the specific features of Arab and European culture.

Keywords: Suskind, Salih, olfactory images, communication, culture, hero, exile, colonialism

For citation: Almoussa Ya. The communicative function of olfactory images in the novels of P. Suskind *Perfume* and T. Salih *The Season of Migration to the North*. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 422–429 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-422-429>, EDN: JLYNER

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

В романах Патрика Зюскинда «Парфюмер» («Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders», 1985) и Тайиба Салиха «Сезон миграции на Север» (موسم الهجرة إلى الشمال) 1966, в русскоязычной версии В. Э. Шагаля – «Сезон паломничества на Север») важным художественным концептом является запах не только как составляющая физического мира, но и как культурный феномен, выполняющий коммуникативную, репрезентативную, символическую, эстетическую функции. У каждой культуры существуют свои специфические запахи, которые являются доминантными для носителей этой культуры и выступают в качестве ее знаков.

Под ольфакторными образами нами понимаются конкретно-чувственные репрезентации явлений, связанных с запахом, имеющие как дословный, так и иносказательный характер. В исследованиях О. Б. Вайнштейн [1], Ж. Вигарелло [2], А. Герер [3], М. Детьена [4], Д. Захарьина [5], Г. Зиммеля [6], А. Корбена [7], посвященных роли запахов в культуре, как русской, так и зарубежной, рассматривается феномен смерти и сопутствующий ей «смердящий» запах, дух родины и чужой земли, запахи, которые ассоциируются у человека с домом, с праздниками и уютом. Ольфакторная память субъективна, поэтому у каждого человека существует свой запах родного дома, а также эмоции, вызванные запахами, но вместе с тем имеют место и интересубъективные, национально-культурные ольфакторные коды.

О. Б. Вайнштейн отмечает, что изучение смысла «запахобразов» в художественных произведениях повлекло возникновение новой дисциплины – «исторической ароматики» или «грамматики ароматов» [1, с. 8]. Эта область является очень широкой и интересной для изучения. История запахов рассматривается как особая часть культуры, и, соответственно, ольфакторные образы можно рассматривать как существенную составляющую поэтики художественного произведения.

Целью данной статьи является сопоставление ольфакторных образов в западноевропейской и арабской культуре на примере романов Па-

трика Зюскинда «Парфюмер» и Тайиба Салиха «Сезон миграции на Север» в контексте общей проблематики романов, а также типологической специфики двух главных героев Жана-Батиста Гренуя и Мустафы Саида.

Если ольфакторные образы в романе Зюскинда изучались достаточно подробно (см., например, работы Ю. А. Старостиной [8], Х. Д. Риндисбахера [9], А. И. Гришиной [10], Е. В. Соколовой [11], И. Поповой-Бондаренко [12]), то в отношении к роману Салиха «Сезон миграции на Север» они не были предметом самостоятельного изучения. Таким образом, сравнительный анализ ольфакторных образов в романах Зюскинда и Салиха производится впервые.

Роман Патрика Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» является самым известным произведением писателя. Зюскинду удалось мастерски изобразить Францию и Париж XVIII в., благодаря чему читатель отчетливо видит улицы и уголки города с его грязью, плесенью и неприятными запахами и будто сам «посещает» убогие помещения, являясь свидетелем конкурентной борьбы в парфюмерной отрасли, в торговле и в политической жизни.

По мнению Е. А. Старостиной, в основе возможности запаха манифестировать симпатию / антипатию и – шире – любовь / ненависть в языке лежит «теснейшая взаимосвязь запахов с эмоциональной сферой человека» [8, с. 165]. Зюскинд, как считает исследовательница, противопоставляет двух действующих лиц – мадам Гайар и Гренуя. Мадам Гайар лишена обоняния, а вместе с тем и способности испытывать эмоции. Гренуй, напротив, наделен редким обонятельным даром, но сам не обладает запахом и, следовательно, не способен ни в ком вызвать эмоциональный отклик.

Слово *das Parfum* дословно переводится как «духи», «аромат», но переводчица выбрала лексему «парфюмер», таким образом делая акцент не на самих запахах, а на мастере, умеющем создавать запахи. В такой интерпретации при посредничестве образа парфюмера автор выражает и описывает такие концепты, как «красота»,



«одинокость», «любовь». На вопрос о несоответствии оригинального и переводного названия романа переводчица Элла Венгерова отвечала в интервью электронному изданию «OpenSpace», что, не имея возможности дословно перевести название («Парфюм») и отвергая синонимические варианты («Аромат», «Аромат духов», «Духи»), она «с чистым сердцем поставила “Парфюмера” на обложку, так как у главного героя нет запаха» и, следовательно, «нет связи с людьми (ведь своей метафорой Зюскинд имел в виду не парфюм, а связь с людьми)» [13]. Эта обозначенная переводчицей проблема «связи с людьми» (коммуникации) позволяет сопоставить «Парфюмера» с анализируемым нами произведением суданского писателя.

Роман Тайиба Салиха (1929–2009) «Сезон миграции на Север» (переведен на английский в 1996 г. под названием «The season of migration to the North») является одним из арабских литературных текстов, в котором достаточно важную роль играют ольфакторные образы. В переводе Владимира Шагала на русский язык само название «паломничество» имеет религиозные коннотации, что не соответствует арабскому оригиналу «миграция» («الهجرة»). Название романа связано с историческими фактами гражданской войны в Южном Судане 1955–1972 гг., в ходе которой наблюдалась массовая миграция южносуданского народа на Север. Однако непосредственно события, происходящие в романе, вызваны другой «миграцией» – переездом отдельных жителей Судана в Англию в целях повышения образования, карьеры и их последующим возвращением домой. Название романа Тайиба Салиха «Сезон миграции на Север» имеет метафорический подтекст: люди сравниваются с птицами, возвращающимися после «сезона миграции на Север» в теплые края.

Главный герой романа Салиха Мустафа Саид – одаренный юноша, родившийся в 1898 г. в Судане. Детство и юность Мустафы припадают на период колониальной зависимости его родины от Великобритании. Этапы его карьерного восхождения связаны с Каиром и затем с Лондоном. Он устраивается на работу преподавателем в британский университет, адаптируясь к культурным нормам британского общества, и там знакомится, в числе прочих жительниц Великобритании, со своей будущей женой Джейн Моррис, которая выходит из его повиновения и даже, наоборот, сам Мустафа чувствует, что он оказывается под ее влиянием, таким образом, его любовь к Джейн становится «роковой» любовью. Очевидным сходством сюжетов двух

анализируемых романов («Парфюмер» и «Сезон миграции на Север») является то, что герой, пытаясь утвердиться в мире людей и вызвать их восхищение, становится на путь серийного убийства женщин. После убийства Мустафой своей жены и странных самоубийств некоторых женщин, вступавших с ним в сексуальные отношения, его карьера потерпела крах, а сам он оказался на скамье подсудимых. Вернувшись на родину, в одну из деревень, после семи лет тюрьмы, Мустафа Саид женится на местной девушке Хасне. В отличие от британских женщин, к Хасне он относится с искренней любовью. Но, несмотря на семейную идиллию, Саид не чувствует себя на своем месте ни в семье, ни в обществе, что и привело его в итоге к самоубийству.

Характеры обоих героев – Мустафы Саида и Жана-Батиста Гренуа – отражены в этимологии их имен и фамилий, которая свидетельствует или о высоком призвании героев, или, наоборот, об их низменной природе. С происхождением Гренуа связано значение фамилии героя (фр. *renouille* – лягушка). По утверждению С. Н. Чумакова, «в фольклоре лягушка олицетворяет связь с внешним миром». «Тварная символика, связанная в романе с Гренуа, – уточняет исследователь, – представлена также мухами, червями, клещами, бактериями, летучими мышами, ящерицами, саламандрами, раками, гадюками и мертвыми птицами...» [14, с. 84]. «Зоологическая» фамилия героя образует пародийный контраст с двойным именем героя, имеющим сакральное значение: Жан Батист – Иоанн Креститель.

Гениальность Мустафы Саида, его исключительность, необыкновенные задатки, косвенно выражаются в имени и фамилии героя («Мустафа» («مصطفى») с арабского означает «избранник», «Саид» («سعيد») – «счастливый»). Мотивы гениальности главного героя выявляются посредством его прямой самооценки: «...почти сразу выяснилось, что у меня удивительная память. Стоило мне прочесть книгу, и она словно отпечатывалась у меня в мозгу. Арифметика давалась мне очень легко, и вскоре любая задача была мне нипочем. Писать я научился за две недели» [15]. Мустафа Саид оставляет после себя память как о человеке, способном, с одной стороны, добиться многого в своей жизни, а с другой, оказывать сильное влияние на других людей. На протяжении романа разные герои его называют «дон жуаном» («دون جوان»), «демон-искусителем» («الشيطان المغربي»), героем-завоевателем. В разговоре с Изабеллой Сеймур – одной из соблазненных Саидом женщин, герой создает своеобразную легенду о своем дальнем



предке – воине Тарике ибн Зияде, средневековом арабском полководце, захватившем Испанию. В свою очередь, один из второстепенных героев романа – Мансур – выражает представления о Мустафе Саиде как о герое-завоевателе: «Мустафа Саид говорил им [европейцам]: “Я явился к вам как завоеватель, как победитель”» [15].

Романы Зюскинда и Салиха можно поставить в контекст концепции изгнания Эдварда Саида. По словам этого известного культуролога палестинского происхождения, изгнание как одна из доминирующих тенденций истории XX в., порождает психологию людей, обреченных на «насильственное и необратимое отсечение от родных мест, человеческого “я” – от его подлинного “дома”» [16]. Тезис Э. Саида о «сиротстве» изгнанников распространим на героев романов Зюскинда и Салиха – Гренуй и Мустафу Саида, поскольку в их «бездомности» проявляется основная черта их самосознания. Ссылаясь на Дьердя Лукача, Э. Саид проводит связь между феноменом изгнанничества и жанровой теорией романа, поскольку роман «является единственным жанром, способным выразить “трансцендентальную бездомность”»: в романе «странствующий... герой, представитель третьего сословия, стремится построить новый мир, который был бы отчасти похож на безвозвратно покинутый мир старый» [16]. В романе Зюскинда «трансцендентальная бездомность» Гренуй заключается в несходстве героя с другими людьми, вызванном отсутствием у него запаха. В романе Салиха феномен «бездомности» передает психологию одного из двух героев произведения (Мустафа Саид), в то время как для рассказчика чувство дома является важным фактором его психологической и экзистенциальной устойчивости.

В обоих анализируемых романах присутствует тема неравенства и связанного с ней ресентимента, согласно которому у отдельных индивидов и общественных групп, находящихся под социальным, национальным или расовым гнетом, формируется особая мораль, основанная на враждебном отношении к угнетателям и на жажде возмездия. В романе Зюскинда неравенство имеет социальный характер, поскольку Гренуй – человек, происходящий из низов. В «постколониальном» романе Салиха – это неравенство между бывшими колонией и метрополией. Согласно идейной концепции этого романа, колониальное наследие метафорически приравнивается к акту «изнасилования», и с этим связана ответная реакция Мустафы Саида, главного героя романа Салиха. Своими

жестокими завоеваниями женщин он хочет ввергнуть Европу в то же состояние деградации, которое она навлекла на его народ.

Несправедливость мироустройства и связанная с этим этика ресентимента доводят обоих героев до самоубийства. Последнее действие Гренуя (опрыскивание всего себя содержимым из флакона) было фактически самоубийством, что схоже с Мустафой. Мустафа вернулся в свою страну как побежденный человек, который потерял себя, свою культуру, свою идентичность, разочаровавшись в своем призвании. Поэтому от отчаяния он заканчивает жизнь самоубийством.

В романах Зюскинда и Салиха ольфакторные образы выполняют коммуникативную функцию – они являются частью стратегии героя, направленной на его самоутверждение в обществе и на достижение власти. Главный герой романа «Парфюмер» Гренуй, несмотря на выдающиеся способности, страдает от отсутствия признания своей гениальности со стороны общества. С момента рождения его жизнь никто не ценит, даже сама мать. Здесь Гренуй напоминает Мустафу Саида, который рос сиротой и для которого тоже была незнакома материнская нежность. С самого младенчества Гренуй вызывает у окружающих только отвращение и страх, ни в ком не встречая дружеского сочувствия. Тем не менее подсознательно он жаждет любви, заботы и признания и, для того чтобы этого добиться, создает некий аромат, способный, по мнению Гренуя, заставить людей полюбить его. Для целеустремленного Гренуя не является препятствием даже путь преступления – убийства двадцати пяти молодых девушек.

В романах Зюскинда и Салиха феномен ольфакторности неотделим от темы женщин, женственности в литературе. Разница лишь в том, что Гренуй является «охотником» за запахами, а также изобретателем новых запахов, а Мустафа использует смешанные восточные запахи сандала и благовоний в целях соблазна. Гренуй использовал женщин для охоты за запахами, а Мустафа, наоборот, использовал запах для охоты на женщин.

Демонстрируя становление Жана-Батиста Гренуя и Мустафы Саида как главных героев, Зюскинд и Салих отмечают значительную роль ольфакторных образов в их эволюции. В «Парфюмере» родина Гренуя (Париж) описывается преимущественно с помощью ольфакторных образов. В романе «Сезон миграции на Север» природа Судана и культура его жителей передаются с помощью богатой палитры сенсорных средств (прежде всего визуальных и слуховых),



обогащаясь также ольфакторными впечатлениями. Особую роль здесь играют переживания вернувшегося на родину рассказчика, вспоминающего о своем знакомстве с Мустафой Саидом и излагающего историю его жизни.

В начале романа Зюскинда «Парфюмер» совокупность запахов Парижа XVIII в. порождает невыносимую вонь. Такой локус, как Кладбище Невинных, известный благодаря роману Золя как «чрево Парижа», был «пиком» парижской вони: «Улицы воняли навозом, дворы воняли мочой, лестницы воняли гнилым деревом и крысиным пометом, кухни – скверным углем и бараньим салом» [17, с. 5]; «Кладбище Невинных, где стояла совсем уж адская вонь <...> И вот здесь, в самом вонючем месте всего королевства <...>» [17, с. 6–7]. Именно там, в невыносимую жару, которая усиливала вонь от разложения лежащих под рынком трупов и от тухлых продуктов, родился Гренуй. Как ни странно, эта вонь способствовала тому, что герой выжил: мать Гренуя потеряла сознание, обратив на себя внимание толпы и полиции, обнаружившей ребенка. Интенсивность вони, доведшей до обморока мать героя, передается с помощью эпитетов («невыносимое, оглушающее, разящее»). В передаче ольфакторных образов используются также флористические сравнения («как поле лилий или как тесная комната, в которой стоит слишком много нарциссов» [17, с. 8]).

Ольфакторный образ Судана, родины Мустафы и рассказчика, значительно отличается от родины Гренуя – он несравненно более приятен и создает представление о гармоничности сельской жизни на лоне природы. В силу религиозных обычаев суданцы мылись перед молитвой, а молились они по пять раз в день. На улицах не было зловонного запаха, был запах земли, дерева, пустыни, реки Нила, запах еды, специй, благовоний. Для Мустафы ольфакторный образ Судана вызывал ностальгию: «Ветер прилетел с севера, принес с собой прохладу, запах земли, накопившейся влаги после безумств дневного зноя, запах навоза, смешанного с благоуханием цветущих акаций, зреющей кукурузы, лимонных деревьев» [15].

Образ Судана воссоздается сквозь призму субъективного восприятия рассказчика. В отличие от Лондона, образ родной деревни рассказчика пропитан ольфакторными элементами, представленными в синтезе со зрительными и слуховыми: «Но даже в Лондоне порой после сильной летней грозы я вдруг ощущал в свежем воздухе запах моей деревни. А на закате мне вдруг казалось, что я вижу перед собой

знакомые крыши. И в звуках чужеземной речи там, в городе на Темзе, столь непохожем на мою родину, мне чудились голоса моих близких. Где бы я ни был, в душе всегда знал твердо, что я из породы тех птиц, которые способны вить гнездо лишь в одном крошечном уголке нашей огромной планеты» [15].

Ольфакторный образ родины в сознании рассказчика неотделим от памяти о доме его деда, о запахе, который там был и который переносил его в детство: «Я чувствую смесь рассеянных запахов, напоминающих о доме моего дедушки: запах лука, аджики, фиников, пшеницы, фасоли, коровьего гороха и пажитника, добавьте к этому аромат благовоний, которым всегда пахнет в большой глиняной печи» [15].

Суданцы в большинстве своем были очень религиозны, и самым важным для них была молитва и все, что с ней связано: «Запах напоминает мне о суровом образе жизни моего дедушки, о роскоши его вещей, предназначенных для совершения молитвы <...> Он гордится своими четками, потому что они из сандалового дерева, ласкает их бусины, вытирает ими лицо и вдыхает их аромат» [15]. «В доме дедушки меня встречал запах влаги, и это пахнет как старое воспоминание, я знаю этот запах, запах сандала и благовоний» [15]. Этот запах символизирует духовный мир рассказчика: его отчуждение и тоску по дому, а также ощущение того, что он чужой в западном мире и никогда не будет принадлежать ему.

Для рассказчика воспоминание об ольфакторных впечатлениях детства – это возвращение к своей идентичности, к самобытным корням, на время утраченным в связи с проживанием на Западе: «Когда я обнимаю дедушку, я вдыхаю его неповторимый аромат, который представляет собой смесь запаха большого мавзолея на кладбище и запаха ребенка» [15]. Дедушка олицетворяет храм и корабль истории, он символизирует прошлое, поэтому сравнивается даже с кладбищем, но, с другой стороны, свойственный ему запах ребенка символизирует способность к обновлению и открытость будущему.

Как видно, в романе Салиха, говоря об ольфакторных образах, не содержится мотивов вони, в отличие от романа Зюскинда. Ольфакторные образы родного края в романах Зюскинда и Салиха являются полностью противоположными.

Второй группой сцен обоих романов, тесно связанных с ольфакторными образами, являются эротические сцены, раскрывающие коммуникацию главного героя с женскими персонажами. Известно, что Гренуй «раздевал» всех своих



жертв. Он обнюхивал их тела, испытывал возбуждение, но не от зрительных, как обычно, а от ольфакторных впечатлений. Все девушки были очень красивы, юны, как распускавшиеся цветы. Гренуй обладал сверхъестественной способностью «видеть» девушек через их аромат, чувствовал их через стену, мог понять, чем они занимаются в данный момент: «Он начал вдыхать роковой аромат короткими, менее рискованными затяжками. И он обнаружил, что аромат за стеной хотя и невероятно похож на аромат рыжеволосой девушки, но не совершенно такой же. Разумеется, он также исходил от рыжеволосой девушки, в этом не было сомнения» [17, с. 211]; «Воображением своего обоняния Гренуй видел эту девушку перед собой как на картине. Она не сидела тихо, а прыгала и скакала, ей было жарко, потом она снова остывала» [17, с. 211]. Гренуй в романе Зюскинда – это единственный в мире человек, знающий, в отличие от людей непосвященных, главную тайну женского обаяния, и в этом заключается основной секрет его гениальности: «И все они не узнают, что в действительности очарованы не ее внешностью, не ее якобы не имеющей изъянов красотой, но единственно ее несравненным, царственным ароматом!» [17, с. 213].

В отличие от Гренуя, главного героя романа Салиха Мустафу Саида трудно назвать человеком с маниакальными наклонностями, но и у него, как и у Гренуя, были свои психологические травмы, связанные с трудным детством, и отсюда проблема одиночества, которую пытается преодолеть герой, вступая во взаимоотношения с женщинами. Эта его психологическая проблема была обозначена судьей, выносящим ему приговор: «Мистер Мустафа Саид, несмотря на вашу образованность и некоторые научные заслуги, вы человек ограниченный, вам чужд элементарный здравый смысл. В Вашей душевной организации есть непонятные пробелы – вы впустую растратили самую благородную, самую возвышенную способность, которую Бог дарует людям: способность любить» [15].

Давние исторические обиды жителя бывшей английской колонии объясняют его конфликт с английским законом, и сами его преступления имеют ольфакторный аспект: в его комнате присутствует запах жженого сандала и благовоний, который используется как инструмент соблазнения английских женщин. Комната Мустафы в зрительном аспекте соответствует стилю европейской, а не арабской культуры, но знакомый Мустафе Саиду запах наполняет комнату инокультурным содержанием. Как и

Зюскинд в романе «Парфюмер», здесь суданский писатель показывает, что ольфакторные впечатления являются более глубокими, чем визуальные, визуальные впечатления воздействуют на сознание, а ольфакторные образы оказывают загадочное влияние на подсознание человека: «Я увлек Шейлу в мой мир, ей чуждый, – исповедуется Мустафа Саид. – Ее зачаровал запах жженого сандала и алоэ. Увидев свое отражение в зеркале, она начала поворачиваться так и этак, громко смеясь, играя ожерельем из слоновой кости, которое я набросил на ее красивую шею, как аркан. Она вошла в мою спальню непорочной, целомудренной, а покинула ее, унося в крови зародыш смертельной болезни» [15]. Через исповедь своего героя Салих вводит в свой роман мотивы «убийственного запаха» [15], в чем проявляется одно из наиболее очевидных сходств между «Парфюмером» и «Сезоном миграции на Север».

Об изощренности ольфакторного искусства Мустафы Саида, об умении с помощью ароматов вызвать причудливые экзотические образы свидетельствует следующее впечатление, которое произвели на одну из жертв хитроумные действия главного героя романа: «Она прятала лицо у меня под мышкой и вдыхала мой запах, вдыхала, как наркотик. Лицо ее сморщилось от удовольствия. Она говорила, точно произнося слова торжественной молитвы: “Я люблю твой пот. Обожаю твой запах. Запах прелых листьев африканских лесов. Запах манго, папайи и тропических пряностей. Запах дождей в арабской пустыне”. Она была легкой добычей. Моя Сусанна» [15]. Как и в романе «Парфюмер», в произведении Салиха создается эффект смешения запахов. Естественные запахи (запах пота, запахи листьев, пряностей и дождя), с одной стороны, выражают прошлое Мустафы Саида и его арабскую принадлежность, а с другой – показывают его страсть к европейской девушке. Наряду с эротическими впечатлениями, этот запах является выражением памяти героя о доме, о родине. Казалось бы, запах пота, как и запах гниющих листьев, должен быть неприятным, однако такой «букет» запахов вызывает здесь положительные впечатления, напоминая о глубокой связи человека с природой.

Если Мустафа Саид в восприятии плененных им английских девушек является носителем запаха арабского Востока и Африки, то миссис Робинсон, покровительствовавшая главному герою в период его молодости, оказывается носителем запаха Запада в сознании главного героя. Таким образом, происходит своеобраз-



ная «встреча» двух цивилизаций – западной и арабской – на ольфакторном уровне. Об этом свидетельствует симпатия миссис Робинсон к Мустафе Саиду, когда он прибыл в Каир: «И вдруг почувствовал, что меня обнимают женские руки и к моей щеке прикоснулись мягкие губы. Аромат, исходивший от этой незнакомой женщины, пьянил, от ее прикосновения у меня закружилась голова. <...> Каир казался мне огромной чашей, до краев наполненной шумом, а в миссис Робинсон воплощались мои туманные мечты о Каире» [15].

Влечение к миссис Робинсон, испытанное Мустафой, является символом его влечения к западной цивилизации, к такой стране, как Англия. Запах миссис Робинсон, вызвавший сексуальные чувства Мустафы Саида, предвосхищает тот запах, который взволновал его, как только он прибыл в Европу: «Итак, я сошел на берег в Дувре. Увидел темно-бурую зелень англосакских селений, приютившихся у подножия холмов. Крыши домов, темно-красные и горбатые, как коровьи спины. Все вокруг окутывала тонкая, светящаяся опаловая дымка. Сколько воды, сколько зелени! все вокруг было напоено тем же тонким ароматом, который исходил от миссис Робинсон» [15].

Запах этого места, который показался ему привычным, он сравнил с запахом тела миссис Робинсон. Саид ощутил близость к миссис Робинсон, что было для него необычно. Миссис Робинсон через ольфакторные ощущения стала олицетворением для Мустафы Саида материнского начала. Ее неугасающая любовь к Мустафе была вызвана тем, что она ценила его интеллект и богатый внутренний мир, и она никогда не смотрела на него как на африканского дикаря. Таким образом, миссис Робинсон стала для Мустафы Саида необычным соединением «своего» и «чужого», близкого и далекого.

В результате проделанного исследования мы приходим к выводу, что сюжет обоих романов представляет собой истории жизни честолюбивых молодых людей, пытающихся найти свое место в обществе. Коммуникативная функция ольфакторных образов состоит в том, что главный герой «Парфюмера» Гренуй использует запах с целью обрести собственную идентичность и вызвать любовь к себе, в то время как герой романа «Сезон миграции на Север» Мустафа Саид использует обонятельные впечатления в качестве орудия для мести и завоевания. Существенным отличием двух анализируемых романов является то, что художественное новаторство Зюскинда в романе «Парфюмер» состоит в его

ярко выраженной ольфакторной доминанте. В центре романа Тайиба Салиха находится, с одной стороны, проблема адаптации героя-мигранта в Западной Европе, а с другой – восстановления его природных связей с родной землей. Постановкой и решением этой проблемы детерминирована система сенсорных образов романа Салиха, среди которых ольфакторные образы присутствуют, однако не играют приоритетной роли.

В «Парфюмере» образ родины Гренуя и связанные с ним естественные запахи представлены исключительно как отталкивающие, что побуждает его к идее создания новых, более гармоничных запахов, вызывающих эротический соблазн. В «Сезоне миграции на Север» также показана связь между ольфакторными образами и мотивами соблазна. Но, кроме того, запах в романе Салиха представлен как один из способов психологически вернуться в страну детства и юности героя. Ольфакторные образы были «магическим зеркалом», позволяющим отобразить некоторые моменты биографии героев романа и их подавленные желания, представить особенности местного колорита, показывая жизнь в ее добродетельности и порочности, красоте и безобразии.

Список литературы

1. *Вайнштейн О. Б.* Грамматика ароматов. Предисловие составителя // *Ароматы и запахи в культуре* : сб. ст. : в 2 кн. Изд. 2-е, испр. Кн. 1 / пер. О. Литвиновой, Е. Маруниной, М. Неклюдовой [и др.] ; сост. О. Б. Вайнштейн. М. : Новое литературное обозрение, 2010. С. 5–11.
2. *Вигарелло Ж.* «Чистое и грязное: телесная гигиена со времен Средневековья» (главы из книги, пер. М. Неклюдовой) // *Ароматы и запахи в культуре* : сб. Кн. 1 / сост. О. Б. Вайнштейн. М. : Новое литературное обозрение, 2003. С. 525–562.
3. *Le Guérier A.* Les parfums à Versailles aux XVII et XVIII siècles: approche epistemologique // *Odeurs et parfums / Textes rassemblés et publiés par D. Musset et Cl. Fabre-Vassas.* Paris : Ed. du CTHS, 1999. P. 133–141.
4. *Детьен М.* Священные благовония и пифагорейская кухня / пер. О. Литвиновой, Е. Широной // *Новое литературное обозрение.* 2000. № 3 (43). С. 34–59.
5. *Захарьин Д.* Ольфакторная коммуникация в контексте русской истории // *РОССИЯ/RUSSIA.* Вып. 3 (11): Культурные практики в идеологической перспективе. Россия, XVIII – начало XX века. М. : ОГИ, 1999. С. 54–70.
6. *Simmel G.* Fragmente und Aufsätze: aus dem Nachlass und Veröffentlichungen der letzten Jahre. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1967. 303 S.
7. *Корбен А.* Световой человек в иранском суфизме / пер. с фр. Ю. Н. Степанова ; предисл. и примеч. Я. Эшотса ; отв. ред. Е. А. Фролова. М. : Садра, 2021. 288 с.



8. Старостина Ю. А. Концепты «Запах» и «Красота» в романе П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2009. № 7 (41). С. 164–169.
9. Риндисбахер Х. Дж. От запаха к слову: моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» / пер. с англ. Я. Токаревой // Новое литературное обозрение. 2000. № 3 (43). С. 86–101.
10. Гришина А. И. Семантика компонентов духов и символика их композиций в романе П. Зюскинда «Парфюмер» // Аллея науки. 2017. Т. 2, № 14. С. 263–265.
11. Соколова Е. В. «Мода» и «аромат» в «Парфюмере»: Х. Дж. Риндисбахер о романе П. Зюскинда и учении Г. Йегера // Язык и мода : сб. ст. М. : Ин-т научной информации по общественным наукам РАН, 2017. С. 75–86. (Теория и история языкознания).
12. Попова-Бондаренко И. Ольфакториальный образ города в романе П. Зюскинда «Парфюмер»: коммуникативный аспект // Образ міста в контексті історії, філософії, культури : Києвознавчі читання : зб. наук. пр. Київ : Парапан, 2005. С. 167–178.
13. Венгерова Э. В. «У постмодерна обязательно плохой язык». «Автора не так просто убить, он пролезет». О «Парфюмере». URL: <http://www.openspace.ru/article/843> (дата обращения: 01.12.2022).
14. Чумаков С. Н. Мифологические аналогии в романе П. Зюскинда «Парфюмер» // Политематический электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifologicheskie-analogii-v-romane-p-zyuskinda-parfyumer/viewer> (дата обращения: 01.12.2022).
15. Салих Т. Свадьба Зейна. Сезон паломничества на Север. Бендер-шах / пер. с араб. В. Э. Шагаля. М. : Радуга, 1982. URL: https://royallib.com/book/attayib_salih/svadba_zeyna_sezon_palomnichestva_na_sever_bender_shah.html (дата обращения: 01.12.2022).
16. Сауд Э. Мысли об изгнании // Иностранная литература. 2003. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2003/1/mysli-ob-izgnanii.html> (дата обращения: 01.12.2022).
17. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы / пер. с нем. Э. В. Венгеровой. М. : Азбука, 2013. 304 с.

Поступила в редакцию 13.12.2022; одобрена после рецензирования 07.03.2023; принята к публикации 30.06.2023
The article was submitted 13.12.2022; approved after reviewing 07.03.2023; accepted for publication 30.06.2023



ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ

Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 430–436

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 430–436

<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-430-436>

EDN: JNZNZA

Научная статья

УДК 378.016:811.161.1'243

Лингвокультурная специфика преподавания русского языка как иностранного в группах иностранных военнослужащих из Вьетнама

Н. А. Антонова

Военная академия материально-технического обеспечения имени генерала армии А. В. Хрулёва, Россия, 199034, г. Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 8

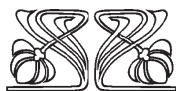
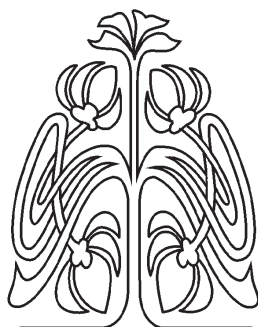
Антонова Наталья Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, annata71@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7058-1865>

Аннотация. Настоящее исследование ставит своей целью выявить лингвокультурную специфику преподавания русского языка как иностранного (РКИ) в группах студентов из Вьетнама, обучающихся в российских военных учебных заведениях. В задачи исследования входило рассмотрение таких лингвокультурных аспектов обучения, как социокультурная среда, религиозная принадлежность, выбранное направление профессиональной деятельности обучающихся. Методология исследования включает в себя лингвокультурный анализ, методы наблюдения и сопоставления. В результате было установлено, что учет лингвокультурных особенностей обучающихся позволяет адаптировать методику преподавания РКИ и тем самым значительно увеличить эффективность занятий и скорость усвоения материала обучающимися. При обучении вьетнамских военнослужащих русскому языку не стоит делать четкого разграничения между лексикой и грамматикой, необходимо концентрироваться на изучении конструкций, применяя комплексный подход. Важно использовать при работе тексты профессиональной направленности, изучение которых будет побуждать студентов к ведению самостоятельной работы с новым языковым материалом. Вьетнамским обучающимся гораздо сложнее дается применение изученного материала на практике в рамках спонтанной речи. Необходимо добиваться качества во всех видах речевой деятельности. Новую лексику следует давать небольшими частями и постепенно, добавляя ее к уже освоенной лексике и знакомым конструкциям. Первостепенная значимость при изучении материала – последовательность, ясность и четкость изложения материала. Преподавателю следует воздерживаться от проявления критики и других негативных эмоций, чтобы не вызвать отчуждение со стороны обучающихся. Одним из действенных методов обучения, особенно на начальных этапах, является метод заучивания конструкций до автоматизма. Добившись полного ясного понимания и усвоения материала, можно переходить к следующему этапу. В группах вьетнамских слушателей на отработку материала затрачивается много времени, поэтому наиболее эффективная стратегия – остановиться и проработать все трудности в начале обучения, чем позднее возвращаться к пройденному, но недоосвоенному материалу.

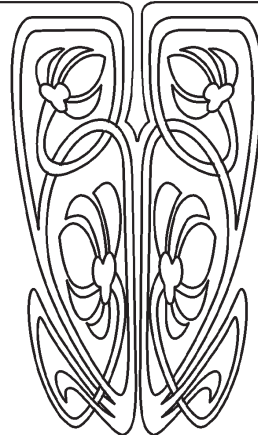
Ключевые слова: РКИ, военные учебные заведения, ИВС, лингвокультурные аспекты обучения

Для цитирования: Антонова Н. А. Лингвокультурная специфика преподавания русского языка как иностранного в группах иностранных военнослужащих из Вьетнама // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 4. С. 430–436. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-430-436>, EDN: JNZNZA

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ





Article

Linguistic and cultural specific characteristics of teaching Russian as a foreign language in groups of foreign military students from Vietnam

N. A. Antonova

Military Educational Institution of Logistics named after General of the Army A.V. Khrulyov, 8 Makarova Emb., St. Petersburg 199034, Russia
Natalya A. Antonova, annata71@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7058-1865>

Abstract. The current research aims at identifying the linguistic and cultural specific characteristics of teaching Russian as a second language (RSL) in groups of Vietnamese students who are studying at Russian military educational institutions. The research implies the analysis of such linguocultural aspects as social and cultural environment, religion and the chosen professional sphere of the students. The methodology includes linguocultural analysis, as well as empirical and comparative approaches. As a result, it has been established that taking into account linguocultural specific characteristics in teaching RSL enables to adapt the methods which can dramatically increase the effectiveness and efficiency of learning the language. Teaching Russian to Vietnamese military students should imply no clear distinction between lexis and grammar; instead, a complex approach through studying structures proves to be more efficient. Working with the texts related to the military sphere can also motivate students to cover new language material independently. Vietnamese students find it especially difficult to use the already learnt material in spontaneous speech, therefore it is necessary to attain quality in all aspects of language activity. New vocabulary units should be introduced in small portions and added to the familiar material on a step-by-step basis. Consistent, clear and intelligible presentation of the material plays the key role in teaching the Russian language to Vietnamese students. Teachers should refrain from criticism and negative emotions so as not to alienate the students. On the elementary level, learning basic structures by heart until they are used automatically in speech and writing, appears especially efficient. Only after attaining full and clear comprehension of the language material, it is worth moving further to the next stage. Vietnamese students need more time to master the given material, therefore the best strategy is to work through all the difficulties at the current stage instead of later going back to the material that has been covered but not consolidated at the time.

Keywords: RSL, military educational institutions, foreign military students, linguistic and cultural aspects of teaching

For citation: Antonova N. A. Linguistic and cultural specific characteristics of teaching Russian as a foreign language in groups of foreign military students from Vietnam. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 4, pp. 430–436 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-4-430-436>, EDN: JNZNZ

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

В настоящее время в российских военных учебных заведениях вьетнамские обучающиеся составляют одну из самых обширных лингвокультурных групп среди иностранных военнослужащих (ИВС). Здесь важно отметить, что вьетнамские военнослужащие представляют собой отнюдь не новый контингент в военных вузах России. Традиции направления в Россию вьетнамских студентов для обучения военному делу берут начало с тех времен, когда российские учебные заведения только начинали принимать иностранных студентов, а учебно-методическая база не была сформирована в достаточной мере для этих целей.

Растущий с каждым годом контингент вьетнамских студентов прежде всего связан с сотрудничеством политического и экономического характера между Россией и Вьетнамом. Это привело к тому, что в последние годы во Вьетнаме растет интерес к русскому языку: в Ханое регулярно проводятся дни русской культуры, во Вьетнамском национальном университете иностранным абитуриентам доступны образовательные программы на русском языке, в Национальном экономическом университете в Ханое для студентов организуется TORFL, или ТРКИ (тест по русскому языку как ино-

странному), в Хошиминском педагогическом университете работает факультет русского языка, в то время как Университет технологий и образования организует выездные сессии для встречи с коллегами из России. В силу текущей политической ситуации в мире сотрудничество между странами набирает обороты.

Поскольку Вьетнам достаточно сильно отличается от России с точки зрения социальных отношений, культуры, религии и общественных норм, перед преподавателями русского языка как иностранного возникает острая необходимость адаптировать методику преподавания, особенно на начальных этапах, чтобы, во-первых, не вызвать у обучающихся отторжения в результате культурного шока, что может отрицательно сказаться на эффективности обучения; во-вторых, смягчить адаптацию в новой культурной среде; в-третьих, оптимизировать процесс изучения русского языка.

Таким образом, цель настоящего исследования – выявление лингвокультурной специфики преподавания русского языка как иностранного (РКИ) в группах студентов из Вьетнама, обучающихся в российских военных учебных заведениях. Практическая значимость данного исследования объясняется тем, что, по замеча-



нию И. А. Чухлебовой и В. А. Свиридова, «для индивидуальной работы с обучающимися необходимо знать, во-первых, структуру способностей иностранных военнослужащих к определенному виду деятельности и, во-вторых, найти формы учета компонентов этой структуры для того, чтобы вовремя наметить индивидуальные пути, приемы и методы работы» [1, с. 327]. В задачи исследования входит анализ влияния исходной социокультурной среды, религиозной принадлежности, выбранного направления профессиональной деятельности на поведение и стиль обучения вьетнамских студентов, а также типологические системные различия русского и вьетнамского языков, которые оказывают определенное влияние на скорость и качество усвоения учебного материала. По итогам реализации исследовательских задач были разработаны общие рекомендации преподавания русского языка как иностранного в группах вьетнамских курсантов с соответствующими примерами из практики. Методология исследования включает в себя лингвокультурный анализ, метод сравнительного типологического анализа языков и общенаучные методы наблюдения и сопоставления.

По замечанию А. Ю. Питеровой, «любое взаимодействие человека с новой, но при этом “чужой” для него культурой сопровождается своеобразным процессом вхождения в данную культуру, который для разных людей (и в разных ситуациях контакта с культурой) является более или менее болезненным, но всегда имеющим определенные последствия. Помимо получения новых знаний, опыта, духовного обогащения, нередко происходит непонимание, неприятие новой культуры, что может привести к различного рода проблемам и стрессам» [2, с. 160]. В то время как обучающиеся из арабских, европейских и африканских стран приезжают в Россию, как правило, со знанием нескольких языков, вьетнамские ИВС в основном владеют только родным языком. В связи с этим недостаток опыта межкультурной коммуникации осложняет процесс изучения русского языка в данных группах студентов.

При сопоставлении вьетнамской и русской культур социального взаимодействия можно заметить, что вьетнамские студенты на начальных этапах не могут обращаться к преподавателю по имени и отчеству, как это принято в русской культуре, но вместо этого используют существительное, обозначающее роль или статус (например, ‘преподаватель’, ‘учитель’), тем

самым выражая уважение. Такую особенность вежливого обращения можно объяснить тем, что вьетнамская культура относится к реактивным коллективистским культурам в классификации Р. Льюиса и во многом сформирована под влиянием конфуцианства. Так, Р. Льюис пишет: «Конфуцианство, окончательно сформировавшееся в Китае в XII веке, рассматривало семью как прообраз всей общественной организации: мы члены определенной группы, а не индивидуальности. Стабильность общества основана на отношениях неравенства между людьми точно так же, как и в семье» [3, с. 31]. На примере вежливых обращений можно видеть, что во вьетнамской культуре статус и роль, под которыми обязательно кроются мудрость, знания и опыт, играют значительно большую роль, чем имя отдельного человека. Нгуен Тхи Хонг Бак Лиен отмечает, что «вьетнамское общество учитывает концепцию Ли, которая устанавливает принципы взаимного уважения и почтения. В соответствии с Ли, ученики и студенты должны уважать и уметь правильно общаться с учителями и преподавателями. Как правило, ученикам и студентам нельзя называть имя или фамилию их учителей и преподавателей» [4, с. 675]. Кроме того, можно отметить, что «излишняя» вежливость обучающихся из восточноазиатских стран выражается тем, что они приветствуют преподавателя ровно столько раз, сколько его видят.

В общении представители реактивных культур проявляют вежливость, сдержанность и почтение к собеседнику. Спор, критика и даже вовсе открытая конфронтация с собеседником, тем более обладающим более высоким статусом, в данных культурах считается совершенно недопустимой. Таким образом, принцип сохранения лица играет ключевую роль в том, как представители реактивных культур понимают вежливость. При этом данный принцип работает в обе стороны. Со своей стороны преподаватель, ведущий занятия в группе вьетнамских студентов, должен стремиться к тому, чтобы найти «общий язык» с обучающимися, продумывать каждый шаг и внимательно следить за их психоэмоциональным состоянием. Вьетнамские студенты в общении проявляют скромность, порой переходящую в самокритику, а также избегают открытого проявления эмоций. Работая в этих группах, преподавателю следует быть терпеливым, не проявлять негативных эмоций самому и избегать критики, так как это может стать одним из факторов отчуждения в отношениях с обучающимися и потери мотивации и вовлеченности с их стороны.



Кроме того, в реактивных культурах вежливость также обладает ритуальным характером: как вербальное, так и невербальное общение построены на системе последовательно выполняемых правил и запретов. Так, при общении стороны никогда не перебивают друг друга и очень внимательно слушают собеседника. В отличие от обучающихся европейцев, вьетнамские студенты не готовы импровизировать и осваивать новую лексику, предварительно не доведя до совершенства ранее пройденный материал. В связи с этим преподавателю не следует оказывать эмоциональное давление на ИВС и тем более торопить обучающихся, так как представители реактивных культур отличаются стремлением к мастерству и низкой толерантностью к ошибкам. Исходя из вышеперечисленного, важно дополнительно сказать, что вьетнамские студенты – это очень благодарная аудитория, для которой характерны прилежность, старательность, трудолюбие и усердие.

Согласно Ю. В. Прудыус, «во время обучения преподаватель должен учитывать тот факт, что на начальном этапе курсанты проводят речевые параллели между вьетнамским и русским языками. Это приводит к многочисленным ошибкам: в фонетике – к акценту или к неправильным ударениям, в лексике – к неверному смыслу или несочетанию слов в предложении, в грамматике – к образованию несуществующих конструкций в языке. Задача преподавателя не просто исправлять эти ошибки, но и объяснять, чтобы в будущем предотвратить их появление» [5, с. 307].

Сложности фонетического характера, возникающие у курсантов, обусловлены тем, что для вьетнамского языка характерно наличие фиксированного числа слогов – всего 2500, включающих в себя от двух до четырех фонем. При этом каждый слог начинается с согласного, за ним может следовать полугласный, затем гласный и согласный-терминаль. Важно отметить, что не всякий согласный может находиться в начальной и конечной позиции слога: во вьетнамском языке имеется фиксированный набор как согласных, открывающих слог, так и завершающих его терминалей. Каждый слог соответствует одной морфеме и произносится с использованием одного из шести тонов, хотя в некоторых диалектах вьетнамского их может быть несколько меньше. Поскольку вьетнамский язык относится к изолирующим, знаменательные слова в нем нередко состоят из одной морфемы. В этом отношении тон играет решающую роль, так как именно характер тона определяет значение слога-морфе-

мы-слова. Кроме того, тон находит графическое отображение во вьетнамской письменности, основанной на латинице, и обозначается на письме с помощью дополнительных диакритических знаков, указывающих его направление. Тем не менее, не стоит упускать из вида, что, помимо одноморфемных слов, во вьетнамском языке также существует пласт лексики, образованный путем сложения морфем, их удваивания или добавления аффиксов, заимствованных из китайского языка. Таким образом, лексика вьетнамского языка преимущественно представлена единицами, состоящими из одной-двух морфем, что оказывает влияние на его систему частей речи и грамматику.

В частеречной системе вьетнамского языка выделяют имена и классификаторы, предикативы, объединяющие глаголы и имена прилагательные, а также предлоги. Грамматические категории различных частей речи выражаются с помощью отдельных служебных слов, словоизменяемые аффиксы отсутствуют. Помимо всего прочего, для рассматриваемого языка характерен прямой порядок слов в предложениях: подлежащее – сказуемое – дополнение. Чан Динь Лам также отмечает, что «во вьетнамском языке вопрос всегда сформулирован при помощи вопросительного слова, которое занимает позицию начала предложения только тогда, когда вопрос относится к подлежащему или сказуемому. В остальных случаях вопросительные слова занимают место такого члена предложения, к которому обращаются с вопросом» [6, с. 117]. Иными словами, порядок слов в утвердительных и вопросительных предложениях совпадает.

В свою очередь, в русском языке на уровне просодики существует подвижное ударение, слоги делятся на ударные и безударные, а тон и вовсе отсутствует, что создает трудности для вьетнамских студентов при освоении русского языка. Помимо этого, ударение не обозначается графически на письме, за исключением учебников для иностранцев. Не меньшее число проблем создает изучение отдельных кириллических букв и звуков, которые они обозначают, – ‘Ж’, ‘Щ’, ‘Ц’ и др.

Развитая флективность русского языка обуславливает то, что слова в нем часто состоят более чем из одной морфемы. Так, корневая морфема обычно сопровождается приставками, суффиксами и окончаниями, влияющими как на значение лексемы, так и на ее частеречную принадлежность или грамматическую форму, например: «бежать – бежала – убежал – прибежали – понабежали». Наконец, наличие обширной



системы словоизменяемых аффиксов влияет на существование относительно свободного порядка слов в предложениях русского языка.

Наблюдения показывают, что на начальном этапе работы с группой следует делать акцент не столько на изучении новой лексики, сколько на отработке уже изученного лексического и грамматического материала, добиваясь чистоты в произношении «сложных» для группы слов, содержащих сочетания букв '-ться', '-ся' и фонем 'ж', 'ш', 'ц', а также на заучивании конструкций и фрагментов текстов. В своем исследовании «Трудности вьетнамских студентов при обучении русскому языку» Нгуен Тхи Хонг Бак Лиен указывает, что «определенные трудности для вьетнамских студентов вызывает длина русских слов, наличие парных согласных, сочетание ряда согласных, например, проблематичным представляется произношение сочетаний 'здр' и 'вст' в словах 'здравствуйте', 'чувствовать', 'сч' в словах 'исчезать', 'считать' или 'шсь' в 'учишься'. Данные трудности обусловлены отсутствием таких многоместных согласных звуков во вьетнамском языке» [4, с. 673–674]. Кроме того, отдельную сложность для обучающихся может представлять задача по идентификации частей речи. Так, Е. И. Тюменева отмечает, что «во-первых, вьетнамское слово можно отнести к определенному классу в основном лишь по его функционированию в речи. Во-вторых, классы слов в изолирующих языках не всегда совпадают с частями речи в европейских, следовательно, не могут быть объяснены в терминах традиционной морфологии. В-третьих, довольно значительная группа слов может быть отнесена к различным классам» [7, с. 223].

Ранее освоенные конструкции можно усложнять при дальнейшем обучении. Если при обращении к студенту на начальном этапе преподаватель чаще всего прибегает к использованию повторяющихся конструкций с глаголами в повелительном и изъявительном наклонении во втором лице ('думай на вьетнамском, что ты хочешь сказать, и говори по-русски'), то в дальнейшем можно будет использовать конструкции с однородными членами ('думай и говори; комментируй, что ты делаешь, по-русски').

Специфика работы с группами ИВС из Вьетнама заключается в том, чтобы давать обучающимся небольшой по объему грамматический материал и отрабатывать его до автоматизма. Новый материал рекомендуется сначала давать комплексно и в дальнейшем прорабатывать каждый из этапов. Так, например, в начале обучения от студентов нередко можно услышать фразы с

модальными глаголами: «Я надо в магазин/ на урок» и др. Именно поэтому уже на начальном этапе важно изучить значения модальных глаголов и их употребление в рамках конструкций, после чего отработать на материале упражнений, а затем в спонтанной речи. Изучение модальных глаголов приводит к необходимости подробно рассмотреть конструкции дательного падежа ('кому? Надо/ нужно/ можно/ нельзя' и др.). В этом случае рекомендуется сначала показать все конструкции, где задействован дательный падеж, а затем провести сравнение с конструкциями с именительным падежом ('я должен/ могу/ хочу и др.'). Сопоставление конструкций с разными модальными глаголами, предполагающими использование подлежащего в именительном и дательном падежах, позволит не только развести их употребление, но и постепенно добавить новую лексику. Таким образом, отрабатывать конструкции с модальными глаголами следует одновременно с именительным и дательным падежами, что позволит избежать в дальнейшем ошибок в употреблении конструкций 'я должен' и 'мне надо'.

Аналогичный подход рекомендуется применять при изучении локативных конструкций с родительным, дательным и предложным падежами ('быть где?/ у кого?' и 'идти/ ехать куда?/ к кому?'). Как правило, отработке локативных конструкций в речи следует также уделить достаточное количество времени, добиваясь автоматизма в их употреблении. Изучение падежной системы русского языка, пожалуй, представляет для вьетнамских студентов наибольшие трудности. Так, Чан Динь Лам пишет, что «во вьетнамском языке отсутствуют формы словообразования и словоизменения, основными средствами вьетнамской грамматики являются служебные слова и порядок слов в предложении. Несовпадение порядка слов в русском и вьетнамском предложениях оказывает отрицательное влияние на понимание вьетнамцами звучащей русской речи» [8, с. 145].

Что касается подачи материала, его необходимо дублировать несколько раз – в учебнике, на доске и затем в тетради. В большинстве случаев вьетнамские военнослужащие сначала зрительно изучают информацию из учебника, затем воспринимают этот же материал, продублированный на доске, а потом осмысливают материал при записывании в тетрадь. Е. В. Кульбашная и И. А. Чухлебова в своем исследовании указывают на важность фиксации изучаемого материала в тетради с помощью авторучки, описывая максимально эффективную процедуру обучения: «Обучающиеся слушают преподава-



теля, повторяют или читают учебный материал, а потом записывают полученную информацию. Для лучшего усвоения, быстрого запоминания информации обучающиеся возвращаются к написанному, читают то, что записали. Письмо помогает запоминанию речевых единиц, орфографических и грамматических словоформ» [9, с. 66]. В отличие от другого контингента обучающихся, вьетнамским ИВС требуется больше времени на осмысление и заучивание. Если в европейских группах при подаче нового материала можно сделать акцент и на новой лексике, то во вьетнамской аудитории лучше отрабатывать новые конструкции на знакомом лексическом материале. В дальнейшем обучающимся можно давать задания на составление небольших текстов для дальнейшего заучивания. Вьетнамские военнослужащие с удовольствием заучивают небольшие фрагменты текстов и в дальнейшем легко используют готовые конструкции в разговорной речи. Более того, в группах представителей реактивных культур можно практиковать командные проекты, где над каждым текстом будут работать несколько студентов.

По мнению Л. А. Шашок, «главной особенностью преподавания РКИ иностранным военнослужащим представляется обязательный учет социальных условий, которые обуславливают поведение военнослужащих и воздействуют на их способ восприятия и познания окружающей действительности. Такие параметры обучаемых, как возраст, статус, принадлежность к определенной социальной группе, влияют на организацию процесса обучения и его конечный результат» [10, с. 125]. Безусловно, профессиональная ориентация играет немаловажную роль в процессе обучения. Следует помнить, что вьетнамские ИВС – это прежде всего военные люди, которые привыкли жить и мыслить по уставу, что в рамках образовательного процесса выводит на первый план четкость поставленных задач и ясность. Чан Динь Лам в своем исследовании пишет о том, что «снижение конкретной мотивации обучения связано с неконкретностью вопроса или задания, обусловленной незнанием преподавателем специфики “этикетно-ритуального” и “культурно-национального” общения» [8, с. 143]. В связи с этим последовательность и продуманность подачи материала при обучении ИВС из Вьетнама обладает первостепенной значимостью. Все обучение рекомендуется строить на понимании и заучивании учебного материала.

Кроме того, при работе в таких группах следует учитывать их профессиональные интересы. Так, например, наравне с текстами гражданской

тематики обучающимся следует предлагать профессионально ориентированные тексты. При этом важно с самого начала даже при работе с текстами профессиональной тематики не забывать отрабатывать грамматический материал. Например, при изучении текстов об устройстве военных подводных лодок можно рассмотреть и отработать на практике конструкции с родительным падежом: предложить обучающимся составить текст, где им следует рассказать о том, что состоит из чего и что является частью чего в военных подводных лодках. Как показывает практика преподавания, иностранные военнослужащие с интересом выполняют задания по самостоятельной работе с текстами своей профессиональной тематики на русском языке, где они анализируют грамматические конструкции и самостоятельно разбираются в новой специализированной лексике, проявляя находчивость и индивидуальность в ответах.

В заключение важно обобщить ключевые принципы преподавания русского языка как иностранного в группах вьетнамских военнослужащих. Прежде всего, стоит помнить, что вьетнамским обучающимся гораздо сложнее дается применение изученного материала на практике в рамках спонтанной речи. Именно поэтому следует добиваться качества во всех видах речевой деятельности и не давать большого количества новой лексики за один раз, так как это будет только дезориентировать обучающихся. Новую лексику следует давать небольшими частями и постепенно, добавляя ее к уже освоенной лексике и знакомым конструкциям. Последовательность, ясность и четкость изложения материала обладают первостепенной значимостью при изучении материала. При этом преподавателю следует воздерживаться от проявления критики и других негативных эмоций, чтобы не вызвать отчуждение со стороны обучающихся.

Не менее важным этапом вхождения в русскую культуру для обучающихся из Вьетнама может служить вводный курс, направленный на культурную адаптацию обучающихся. Об этом, в частности, пишет Чинь Тхи Ким Нгок: «...культурные знания о России, включающие в себя явления духовной культуры русского народа и художественной культуры, важны для достижения общеобразовательной и воспитательной целей обучения. Они оказывают влияние на формирование личности обучающихся, способствуют расширению культурного кругозора, развитию интеллекта и усвоению национальной специфики русской культуры с вьетнамской путем сопоставления; помогают вьетнамцам по-



нять роль и место русской культуры в мировом культурном процессе, обеспечивают понимание и восприятие вьетнамцами культурных реалий в процессе коммуникации с носителями русского языка» [11, с. 316].

С точки зрения методов обучения наиболее эффективным, особенно на начальных этапах, является метод заучивания конструкций до автоматизма, так как нетолерантность к ошибкам в сочетании с высокой требовательностью к себе, переходящей в самокритику, могут негативно отразиться на мотивации и вовлеченности студентов в образовательный процесс. Только добившись полного ясного понимания и усвоения материала, можно переходить к следующему этапу. Иногда на отработку материала затрачивается много времени, но, как показывает опыт, наиболее эффективная стратегия – остановиться и проработать все трудности в начале обучения, чем позднее возвращаться к пройденному, но недоосвоенному материалу.

Опыт преподавания русского языка как иностранного в группах вьетнамских военнослужащих также показывает, что при обучении не стоит делать четкого разграничения между лексикой и грамматикой, вместо этого следует сконцентрироваться на изучении конструкций. Это объясняется тем, что во вьетнамском языке, который относится к изолирующему типу, слова преимущественно состоят только из корневой основы, у них почти отсутствуют словоизменяемые и словообразовательные морфемы, что усложняет задачу по их отнесению к той или иной части речи вне контекста. Кроме того, в этом языке присутствует четкий порядок слов, с помощью которого можно идентифицировать части речи. При освоении тех или иных конструкций важно применять комплексный подход: анализ текста не должен ограничиваться только изучением новой лексики – обучающиеся должны работать с грамматическими конструкциями и синтаксическими структурами, в которые уже внедряется новая лексика. Кроме того, по мере освоения дисциплины важно постепенно включать в учебный материал тексты профессиональной направленности, изучение которых будет побуждать студентов к ведению самостоятельной работы с новым языковым материалом и давать им ощущение прогресса в знаниях.

Список литературы

1. Чухлебова И. А., Свиридов В. А. Трудности индивидуальной работы с иностранными военнослужащими и пути их решения // Вестник Московского гуманитарно-экономического института. 2020. № 1. С. 323–333. <https://doi.org/10.37691/2311-5351-2020-0-1-323-333>, EDN: SUNLBD
2. Путирова А. Ю. Культурный шок: особенности и пути преодоления // Наука. Общество. Государство. 2014. № 4 (8). С. 159–172. EDN: VMBTFL
3. Льюис Р. Д. Деловые культуры в международном бизнесе: От столкновения к взаимопониманию / пер. с англ. Т. А. Нестика. 2-е изд. М. : Дело : Акад. нар. хоз-ва при Правительства РФ, 2001. 446 с.
4. Нгуен Т. Трудности вьетнамских студентов при обучении русскому языку // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2015. № 5-4. С. 673–676. EDN: UAVKGN
5. Прудыус Ю. В. Особенности обучения русскому языку как иностранному вьетнамских курсантов // Проблемы и перспективы современной гуманитаристики: педагогика, методика преподавания, филология, организация работы с молодежью. 2020. № 1. С. 304–311. EDN: NQPPJS
6. Лам Ч. Д. Особенности обучения фонетике русского языка вьетнамских студентов // Успехи современного естествознания. 2012. № 7. С. 113–117. URL: <https://natural-sciences.ru/ru/article/view?id=30300> (дата обращения: 20.02.2023).
7. Тюменева Е. И. Проблема поливалентности лексических и грамматических единиц в преподавании вьетнамского языка // Вьетнамские исследования. 2011. № 1. С. 222–229. EDN: TNUVKB
8. Лам Ч. Д. Обучение русской диалогической речи вьетнамцев: проблемы и решение // Успехи современного естествознания. 2014. № 4. С. 142–145. URL: <https://natural-sciences.ru/ru/article/view?id=33343> (дата обращения: 24.02.2023). EDN: RXGDYL
9. Кульбашная Е. В., Чухлебова И. А. Применение интерактивных методов при обучении русскому языку иностранных военнослужащих // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2020. № 4 (147). С. 63–68. EDN: VLGRAN
10. Шашок Л. А. Некоторые характерные особенности обучения иностранных военнослужащих русскому языку как иностранному // Молодой ученый. 2017. № 37 (171). С. 124–126. URL: <https://moluch.ru/archive/171/45669/> (дата обращения: 24.02.2023). EDN: ZGIIIJ
11. Нзюк Ч. Т. К. Лингвокультурологические основы диалога культур (на материале обучения русскому языку вьетнамцев) : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2000. 361 с. EDN: QDGBKBN

Поступила в редакцию 09.03.2023; одобрена после рецензирования 17.05.2023; принята к публикации 30.06.2023
The article was submitted 09.03.2023; approved after reviewing 17.05.2023; accepted for publication 30.06.2023

ISSN 1817-7115



23004



9 771817 711502

ISSN 1817-7115 (Print). ISSN 2541-898X (Online)
Известия Саратовского университета. Новая серия.
Серия: Филология. Журналистика. 2023. Том 23, выпуск 4

ИЗВЕСТИЯ САРАТОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА Новая серия

Серия: Акмеология образования. Психология развития

Серия: История. Международные отношения

Серия: Математика. Механика. Информатика

Серия: Науки о Земле

Серия: Социология. Политология

Серия: Физика

Серия: Филология. Журналистика

Серия: Философия. Психология. Педагогика

Серия: Химия. Биология. Экология

Серия: Экономика. Управление. Право

