

# ФИЛОЛОГИЯ И ЧЕЛОВЕК

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит четыре раза в год

№ 4

2018



Барнаул

---

Издательство  
Алтайского государственного  
университета  
2018

## **Учредители**

Алтайский государственный университет  
Алтайский государственный педагогический университет  
Алтайский государственный гуманитарно-педагогический  
университет им. В.М. Шукшина  
Горно-Алтайский государственный университет

## **Редакционный совет**

А.А. Чувакин, д.ф.н., проф. (Барнаул, председатель), О.В. Александрова, д.ф.н., проф. (Москва), К.В. Анисимов, д.ф.н., проф. (Красноярск), Е.Н. Басовская, д.ф.н., проф. (Москва), В.В. Красных, д.ф.н., проф. (Москва), Л.О. Бутакова, д.ф.н., проф. (Омск), Т.Д. Венедиктова, д.ф.н., проф. (Москва), О.М. Гончарова, д.ф.н., проф. (Санкт-Петербург), Т.М. Григорьева, д.ф.н., проф. (Красноярск), Е.Г. Елина, д.ф.н., проф. (Саратов), Е.Ю. Иванова, д.ф.н., проф. (Санкт-Петербург), Ю. Левинг, PhD, проф. (Канада, Галифакс), О.Т. Молчанова, д.ф.н., проф. (Польша, Щецин), М.Ю. Сидорова, д.ф.н., проф. (Москва), И.В. Силантьев, д.ф.н., проф. (Новосибирск), К.Б. Уразаева, д.ф.н., проф. (Казахстан, Астана), И.Ф. Ухванова, д.ф.н., проф. (Белоруссия, Минск), Э. Хоффман, Dr. Philol, доц. (Австрия, Вена), А.П. Чудинов, д.ф.н., проф. (Екатеринбург).

## **Главный редактор**

Т.В. Чернышова

## **Редакционная коллегия**

Е.А. Худенко (зам. главного редактора по литературоведению и фольклористике), Л.А. Козлова (зам. главного редактора по лингвистике), П.В. Алексеев, М.П. Гребнева, В.Н. Карпухина, И.Ю. Колесов, Г.В. Кукуева, А.И. Куляпин, Е.В. Лукашевич, В.Д. Мансурова, С.А. Осокина, Ю.В. Трубникова, А.Т. Тыбыкова, М.Г. Шкуропацкая

## **Секретариат**

С.В. Доронина, Е.И. Клинк, М.П. Чочкина

**Адрес редакции:** 656049, Алтайский край, г. Барнаул, ул. Димитрова, 66;  
Алтайский государственный университет, факультет массовых коммуникаций,  
филологии и политологии, оф. 405а.

Тел./Факс: 8 (3852) 296617. E-mail: [sovnet01@filo.asu.ru](mailto:sovnet01@filo.asu.ru)

**Адрес на сайте АлтГУ:** [http://www.fmc.asu.ru/philol\\_journal/](http://www.fmc.asu.ru/philol_journal/)

**Адрес в системе РИНЦ:** [http://library.ru/title\\_about.asp?id=25826](http://library.ru/title_about.asp?id=25826)

ISSN 1992-7940

© Издательство Алтайского университета, 2018

# СОДЕРЖАНИЕ

## Статьи

<b>О.Н. Краснова, М.П. Гребнева.</b> Ключевое слово «сердце» в структуре повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»: текстовые связи с глубинными сторонами индивидуального мира повествователя .....	7
<b>М.А. Широкова.</b> Творчество А.С. Пушкина как выражение синтеза языковых и культурных систем России и Европы.....	23
<b>М.А. Курбакова.</b> Символика грозы в произведениях И.С. Тургенева .....	36
<b>У.Н. Текенова.</b> «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» Д. Каинчина: судьба человека на переломах истории .....	48
<b>М.Ю. Сидорова, А.А. Липгарт.</b> Грамматика современной русской поэзии: субъектная перспектива, предикативные категории, модусные рамки (часть 2) .....	63
<b>Т.Н. Малиновская.</b> Перспективы использования гнездового принципа систематизации при исследовании текста .....	80
<b>И.Ю. Качесова.</b> Дискурсивные практики В.М. Шукшина: к вопросу о принципах моделирования вторичного текста .....	89
<b>О.В. Марыина, Т.П. Сухотерина.</b> Жанровое своеобразие первичных и вторичных текстов страшилок .....	102
<b>Е.В. Милетова.</b> Аксиология религии и траурный этикет: аспект оценки в тексте некролога (на материале английского языка) .....	113

## Научные сообщения

<b>Е.В. Тырышкина.</b> «Ночная чайная» Рюрика Ивнева: в модусе жертвы .....	125
---	-----

<b>А.И. Куляпин.</b> Триумф Вольки: Сталин и его эпоха в сказке Л. Лагина «Старик Хоттабыч» .....	135
<b>Л.А. Разгулина.</b> Субъектность и контактность в ранней поэзии Роберта Криви .....	142
<b>Резюме</b> .....	151
<b>Содержание журнала за 2018 год</b> .....	164
<b>Наши авторы</b> .....	168

## CONTENTS

### Articles

<b>O.N. Krasnova, M.P. Grebneva.</b> The Key Word «Heart» in the Structure of the Novel by N.M. Karamzin's <i>Poor Liza</i> : Textual Relations with the Individual World of the Narrator. ....	7
<b>M.A. Shirokova.</b> A.S. Pushkin Writing as an Expression of Synthesis of Linguistic and Cultural Peculiarities of Russia and Europe .....	23
<b>M.A. Kurbakova.</b> The Symbol of Thunderstorms in I. Turgenev's Works .....	36
<b>U.N. Tekenova.</b> <i>The Last Hope of the Exiled Evsey Borovikov</i> by D. Kainchin: the Fate of the Man at the Turn of the History.....	48
<b>M.Yu. Sidorova, A.A. Lipgart.</b> Grammar of Modern Russian Poetry: Subjective Perspective, Predicative Categories, Modus Frames (Part II).....	63
<b>T.N. Malinovskaya.</b> Prospects of Using the Nest Principle of Classification While Investigating Sets of Texts.....	80
<b>I.Yu. Kachesova.</b> Discursive Practices of V.M. Shukshin: on the Principles of Secondary Text Modeling.....	89
<b>O.V. Maryina, T.P. Suhoterina.</b> Genre Distinction of Initial and Derived Texts of Horror Stories.....	102
<b>E.V. Miletova.</b> Axiology of Religion and Mourning Etiquette: the Aspect of Evaluation in the Text of the Obituary (on the Material of the English Language) .....	113

### Scientific Reports

<b>E.V. Tyryshkina.</b> <i>A Night Tearoom</i> by Rurik Ivnev: in the Mode of a Victim.....	125
--	-----

<b>A.I. Kulyapin.</b> Triumph of Vol'ka: Stalin and his Era in the Fairy Tale of L. Lagin <i>Old Man Khottabych</i> .....	135
<b>L.A. Razgulina.</b> Subjectivity and Contact in the Early Poetry of Robert Creeley .....	142
<b>Summary</b> .....	151
<b>Issues content for 2018</b> .....	164
<b>Our authors</b> .....	168

## СТАТЬИ

---

---

### КЛЮЧЕВОЕ СЛОВО «СЕРДЦЕ» В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ Н.М. КАРАМЗИНА «БЕДНАЯ ЛИЗА»: ТЕКСТОВЫЕ СВЯЗИ С ГЛУБИННЫМИ СТОРОНАМИ ИНДИВИДУАЛЬНОГО МИРА ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ

*О.Н. Краснова, М.П. Гребнева*

**Ключевые слова:** структурно-семантический блок, знаки текста, глубинные психологические свойства, поверхностные психологические свойства, дигитальная модальная система, художественно-психологические механизмы авторского влияния на читателя.

**Keywords:** structural and semantic block, signs of the text, deep psychological properties, surface psychological properties, digital modal system, artistic and psychological mechanisms of the author's impact on the reader.

**DOI 10.14258/filichel(2018)4-01**

В русле антропологического поворота современного гуманитарного знания, ознаменовавшего неклассический этап «способа видения мира и практики научного исследования в этом мире» [Кун, 1970, с. 23], человек становится центральным объектом изучения. Традиционные объекты филологии – текст и естественный язык – начинают изучаться в связи с человеком, его личностью, сознанием, деятельностью, социальным опытом, индивидуальностью. Знание о человеке интерпретируется литературоведами в психологическом, философском, мировоззренческом, этическом, духовно-религиозном плане, исследования все чаще носят комплексный характер. По словам М.М. Бахтина, «даже прошлые, то

есть рожденные в диалоге прошлых веков смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными) – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога...» [Бахтин, 1979, с. 372].

Когнитивное литературоведение предлагает в качестве подходов к изучению литературы категории литературных универсалий (П. Хоган), модулярности сознания (Е. Спольски), ментальной установки, соотношения эмоциональных и концептуальных аспектов сознания автора и читателя в рамках когнитивной поэтики (Р. Цур), ментальных процессов восприятия литературы в методологии когнитивной метафоры (М. Тёрнер).

В русле междисциплинарных подходов к художественному осмыслению внутреннего мира литературного героя появляются работы на стыке литературоведения и феноменологической психологии (В.В. Зимнякова, О.В. Дренфельд); литературоведения, психологии личности и лингвистики (Г.В. Зубкова, И.Ю. Светликова); психоаналитического направления, психосемантики и литературоведения (В.П. Белянин, С.А. Зелинский); психологии эмоций, психологии сознания и психиатрического литературоведения (В.П. Гиндин); характерологии и литературоведения (В.П. Руднев); социальной психологии, коммуникативистики и литературоведения (А.В. Кирилина, С. Охотникова, Г.А. Пушкарь). Исследуется влияние психических когнитивных процессов, в частности, внимания, в качестве «фактора, определяющего вариативность синтаксической структуры предложения» [Фукс, 2013, с. 145].

Смежные с литературоведением дисциплины, применяя специфические методы исследования и внося новые аспекты рассмотрения эстетических реалий, способствуют переосмыслению, новому прочтению произведений литературного наследия, в частности, Н.М. Карамзина. Л.А. Сапченко справедливо считает: «Отвечая многими гранями просветительскому идеалу человека, образ Карамзина в то же время обладал способностью соотноситься с различными культурными парадигмами и отвечать на запросы времени» [Сапченко, 2002].

Актуальность нашего исследования определяется необходимостью и важностью изучения в координатах антропологической парадигмы глубинных сторон индивидуального мира повествователя в текстовой действительности, а именно – механизма художественно-психологического смыслопорождения, связанного с глубинными чертами и выраженного через текстовые связи. Актуальным представляется также исследование природы



авторского влияния через посредство образа повествователя на читателя и способы получения эстетически направленного эмоционально-когнитивного отклика читателя.

Принятая нами исследовательская программа рассматривает художественный текст как междисциплинарный объект пограничной области между литературоведением, психологией, лингвистикой. Такой подход обусловлен спецификой целей исследования: выявление, анализ, систематизация текстовых связей (знаков текста) с глубинными психологическими свойствами образа повествователя, а также описание психологических механизмов авторского влияния на читателя через посредство образа повествователя.

Задачами исследования являются выявление круга значений ключевого слова в различных позициях текста; определение факторов построения значения слова; изучение роли ключевого слова в сюжетно-фабульной организации повести, выяснение роли ключевого слова в системах «автор – читатель» (через посредство образа повествователя), «повествователь – персонаж».

В соответствии с программой нами применяются методы: общефилологический, психологический интерпретационный, методы анализа больших и малых контекстов ключевого слова – синтаксический, семантический, авторских трансформаций, текстовых ритмов.

В ходе изучения образа повествователя нами была дифференцирована категория чувствительности, определяемая нами как базовая его доминанта, литературная характеристика, а также фильтр – способ восприятия мира. В литературоведении существуют различные точки зрения на природу названной категории: ведущая сущность внутреннего бытия, форма общения человека с окружающим миром, а также философская позиция автора, определяющая специфику его эстетической позиции [Кудреватых, 2015]; характерологические свойства сентиментально-добродетельных дворян и крестьян [Вершинина, 2014]; приоритетная реакция на окружающий его мир, а также способ осмысления своего «Я» в этом мире [Дубровина, 1999]. Мы рассматриваем чувствительность в ее связи с глубинно-психологическими чертами повествователя, поэтому для составления словаря данной универсальной художественно-эстетической категории методом сплошной выборки нами был отобран материал полнозначных частей речи. Использовалась лексика существительных, прилагательных, глаголов, наречий, отражающая различные аспекты категории «чувствительность», связанные с

широким кругом эмоций – от эмоционального восприятия до внутреннего эмоционального отношения.

В рамках этой статьи нами будет рассмотрено относящееся к первой по частотности группе слово «сердце» (25 употреблений) в его минимальных и больших контекстах как носитель «актуального смысла» [Стернин, 1985, с. 100], «фокус множественного смыслообразования» [Литвинов, 1973, с. 7].

При анализе лексического массива мы исходили из положений И.В. Фоменко о ключевых словах (повышенная частотность в тексте, способность менять значения в разных сегментах текста, наличие пучка значений) [Фоменко, 2003]. В качестве единиц анализа были определены слово и высказывание, реализующее его значение.

Понятие «сердце» – одно из важнейших для творчества Карамзина. В статье «Что нужно автору?» он пишет: «Говорят, что автору нужны талант и знания, острый, пронизательный разум, живое воображение и проч. Справедливо: но сего не довольно. Ему надобно иметь доброе, нежное сердце» (Карамзин, 1964, с. 120-121)<sup>1</sup>.

Ключевое слово контекстуально действует на уровнях структуры повести, системы персонажей, стиля. В.В. Виноградов отмечал, что каждый элемент художественного текста испытывает влияние всей структуры, сам при этом влияя на нее. Наличествуя в структурно-семантическом блоке, ключевые слова маркируют его, с одной стороны, представляя текстовый знак, «сигнал» – установку на активизацию внимания читателя, а с другой стороны, настраивая его на восприятие «сердца» как символического источника переживаний, ведущего к «любви» или с нею связанного.

Под структурно-семантическим блоком мы понимаем текстовый фрагмент, функционально организованный и относительно автономный в формальном, содержательном, коммуникативном отношении.

Текстовые знаки – составные элементы текста, по форме выражения могущие совпадать с языковыми, которые играют решающую роль в понимании и истолковании целого текста и образуют его формально-семантическую структуру [Лукин, 1999], или знаки «основной жизни», когда «внешние» поступки важны как выражения этой жизни, позволяющей проникнуть в нее самоё» [Лотман, 1999, с. 617].

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на тексты из списка источников, приведенного в конце статьи.

Глубинные психологические свойства – сущностные экзистенциальные свойства, включающие духовные устремления, нравственные ценности, идеалы, мотивы, установки, скрытые от прямого наблюдения и самонаблюдения, являющиеся ведущими побудителями личности и обуславливающие поверхностные свойства – особенности характера, темперамента, эмоций, поведения, способов решения задач как характеристики, открытые для наблюдения и самонаблюдения (Г. Олпорт, К. Роджерс, А. Маслоу, Д. Мак-Клелланд, Э. Эриксон).

Дигитальная модальность – система перцепции, представляющая воспринимающему субъекту информацию об окружающем мире через мышление (Бендлер, Гриндер, Сергиенко).

На уровне структуры нами были выделены шесть специфических функций, в пределах этой статьи будут рассмотрены три из них.

1) Слово «сердце» в составе фразы открывает структурно-семантический блок текста, сюжетно тесно связанный с другим блоком, также имеющим ключевое слово в составе фразы, образуя так называемое «нанизывание».

Например, описание состояния влюбленности Лизы предшествует структурно-семантическому блоку образов мечты героини (пастушок, чувствительное, деликатное обращение), который, в свою очередь, предвещает приезд в лодке Эраста и дальнейшее объяснение: *«До сего времени, просыпаясь вместе с птичками, ты вместе с ними веселилась утром, и чистая, радостная душа светилась в глазах твоих, подобно как солнце светится в каплях росы небесной; но теперь ты задумчива, и общая радость природы чужда твоему **сердцу**»* (Карамзин, 1984, т. 1, с. 511).

Употребленное во фразе лишь однажды, ключевое слово «сердце» занимает последнюю позицию, что делает его синтагматически ударным и выделяет контекстуальное значение «человек в его целостности», «я».

«Сердце» Лизы открывает характеристики идеального, совершенного мира, отраженные в ее мечтах: образы, взаимоотношения между людьми (*«он взглянул бы на меня с видом ласковым – взял бы, может быть, руку мою»*), на время делает мечту реальностью (*«ибо он взглянул на нее с видом ласковым, взял ее за руку»*), ведет в сферу глубинной психологической организации героини, где любовь, нежность, утонченная чувствительность связаны с постоянством и верностью.

Весьма интересно включение в синонимическую пару слов «сердце» и «жилки»: *«Все **жилки** в ней забились, и, конечно, не от*

*страха*). Прием авторской контекстуальной синонимии выполняет усилительную и уточняющую функции, создавая трогательную картину трепещущей души Лизы, надеющейся на счастье.

Стоит обратить внимание на семантическую «пульсацию» от «сердца» («общая радость природы чужда твоему **сердцу**») к «жилкам» («все **жилки** в ней забились») и затем опять к «сердцу» («*Лиза стояла с потупленным взором, с огненными щеками, с трепещущим **сердцем***»). При этом можно проследить семантическое движение сначала от способности к естественному душевному восприятию до восприятия подчеркнуто телесного. Затем происходит контаминация обоих значений: «*А Лиза, Лиза стояла с потупленным взором, с огненными щеками, с трепещущим **сердцем** – не могла отнять у него руки – не могла отворотиться, когда он приблизился к ней с розовыми губами своими <...>*» (Карамзин, 1984, т. 1, с. 511). «Телесность» обогащается семантикой огня, трепета и физического движения, эмоциональный компонент – описанием психологического состояния героини.

2) Ключевое слово завершает один структурно-семантический блок, одновременно начиная следующий, таким образом, образуя «кольцо».

Например, слова матери Лизы – «*у меня всегда **сердце** бывает не на своем месте, когда ты ходишь в город; я всегда ставлю свечу перед образ и молю господу бога, чтобы он сохранил тебя от всякой беды и напасти*» (Карамзин, 1984, т. 1, с. 509) – завершают структурно-семантический блок, изображающий первую встречу Лизы и Эраста, одновременно начиная блок о тщетном ожидании Эраста Лизой в Москве, завершающийся сценой бросания ландышей в реку со словами: «*Никто не владеет вами!*» и обозначением душевного состояния Лизы: «...чувствуя какую-то грусть в **сердце** своем». Тем самым, две сюжетно-фабульные части повести воспринимаются читателем внутренне соединенными, достигается эффект «единого дыхания», художественно-психологической «плотности» текста.

Со стороны формы и художественного психологизма высказывания обеих героинь скреплены общим словом «своем». В высказывании матери оно вводится в состав фразеологического оборота «**сердце** не на месте» [Фразеологический словарь русского языка, 1968, с. 421], обозначающего большую степень волнения, тревоги. И так, происходит авторская трансформация фразеологического оборота. Соседствуя с ключевым словом «сердце», дополнительное слово «своем» вносит оттенок

конкретизирования, уточнения того, как волнуется мать, придает «телесность» ее восприятию того, что может случиться с дочерью, показывая ее внутреннюю напряженность. Тем самым, семантически дополняется весь фразеологический оборот («*сердце* не на своем месте»). Значение ключевого слова в нем – «орган чувствительности», «то, чем чувствуют».

Что касается описания повествователем состояния Лизы, когда та бросает в реку предназначавшиеся для Эраста ландыши, «чувствуя какую-то грусть в *сердце* своем», то мы можем наблюдать еще одно текстовое «кольцо», в которое входит названное слово. В эпизоде до рассматриваемой сцены – в ситуации рассказа героини матери о первой встрече с Эрастом «у Лизы навернулись на глазах слезы». В эпизоде после сцены бросания ландышей «сидела она под окном, пряла и тихим голосом пела жалобные песни» (Карамзин, 1984, т. 1, с. 509).

Таким образом, состояние «какой-то грусти в *сердце* своем» у Лизы прочно фиксируется двойным «кольцом», в котором семантически связывается ключевое слово «сердце» и эмоциональная реакция печали о значимом событии, предчувствия неудачи, запечатлевающейся в памяти героини.

3) Слово «сердце» разделяет различные части описания героя, демонстрируя переход от общей характеристики к раскрывающим ее сначала внешним аспектам, а затем к внутренним. Характеристику Эраста можно разделить на три части – образ жизни, образ мыслей, образ чувств, и построена она таким образом, что фразы, содержащие ключевое слово «сердце», предшествуют каждому ее этапу. Причем каждый этап предваряется общим вводным комментарием повествователя, а далее следует раскрытие того или иного аспекта характеристики.

Такова, например, первая часть: «Теперь читатель должен знать, что сей молодой человек, сей Эраст был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым *сердцем*, добрым от природы, но слабым и ветреным (взгляд повествователя – прим. авт.). Он вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах, но часто не находил: скучал и жаловался на судьбу свою» (Карамзин, 1984, т. 1, с. 510). Перед нами описание образа жизни, включающее когнитивный компонент – «думал», эмоциональный – «скучал и жаловался», поведенческий – «вел рассеянную жизнь», «искал [удовольствие] и не находил его». Ключевое слово «сердце» в данном контексте

имеет значение «природа, сущность» («с изрядным разумом и добрым **сердцем**»).

Вторая часть характеристики Эраста раскрывает образ мыслей героя: «*Красота Лизы при первой встрече сделала впечатление в его **сердце***» (Карамзин, 1984, т. 1, с. 510). Ключевое слово, «пропущенное» через фильтр взгляда повествователя, приобретает значение «воображение»: «*Он читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои проводжали*» (Карамзин, 1984, т. 1, с. 510). Последующие слова повествователя («*Ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего **сердце** его давно искало*») предвворяют третий этап характеристики Эраста, связанный с дальнейшим психологическим углублением. Ключевое слово «сердце» приобретает контекстуальное значение «внутренняя душевная потребность».

В третьей части представлен образ чувств, переживаний героя и определяемых ими поступков: «*Натура призывает меня в свои объятия, к чистым своим радостям*», – думал он и решился – по крайней мере на время – оставить большой свет».

Итак, характеристика Эраста разделяется на три части высказываниями-оценками повествователя, содержащими маркирующее их ключевое слово «сердце». Такой прием, структурно-семантически и стилистически выделяющий их, создает условия для последовательного восприятия текста. Ключевое слово «сердце» на протяжении этого важного для архитектоники повести блока трижды «ведет» от характеристики героя (связанной с познанием) к его действиям, то есть связывает когнитивную и поведенческую сферы через эмоциональную.

Фразы, содержащие ключевое слово «сердце», (данные от лица повествователя) несколько «изолированы» от остального текста характеристики Эраста. Этот эффект создается за счет использования дигитальной модальности: «*Теперь читатель должен знать, что сей молодой человек, сей Эраст был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым **сердцем***»; «*вел рассеянную жизнь <...> думал только о своем удовольствии <...> жаловался на судьбу свою*»; «*<...> Сделала впечатление в его **сердце** <...> читывал романы, идиллии <...> имел довольно живое воображение и часто переселялся*

*мысленно <...> беспечно гуляли в счастливой праздности все дни свои проводжали»; «Ему казалось, нашел в Лизе то, чего сердце его давно искало <...> и решился – по крайней мере на время – оставить большой свет».*

Лексика дигитальной модальности в приведенных примерах («должен знать», «с изрядным разумом», «сделала впечатление», «имел довольно живое воображение», «переселялся мысленно») способствует созданию читательской установки на активацию познания при некотором остранении от персонажа. Этот прием облегчает проникновение в глубинные психологические структуры, придавая «контрастную» эстетическую «выпуклость» другим частям характеристики Эраста.

Приведенные высказывания повествователя несут на себе отпечаток свойственного его взгляду свойства симультанности: емкого глубинно-смыслового одномоментного целостного «схватывания» сути образа. Указанное свойство связано с ритмами текста, поэтому нам представляется целесообразным обратиться к анализу текстовых ритмов (синтагматическому). По словам Л.В. Щербы, синтагма – это «фонетическое единство, выражающее единое смысловое целое в процессе речи-мысли» [Щерба, 1948, с. 85]. В.Б. Томашевский описывает особенности ритмической организации синтагм, или «речевых колонов» [Томашевский, 1996, с. 86–88].

М.М. Гиршман, считая синтагму единицей прозаического ритма, говорил об относительной устойчивости и регулярности синтагматического распределения в тексте, в результате чего динамически взаимодействуют разнообразные синтагмы и их сочетания [Гиршман, 2002, с. 26]. И.В. Фоменко рассматривает возможности синтагматического деления текста в проявлении особенностей точек зрения персонажей, обнаружении их скрытой позиции [Фоменко, 2003, с. 26-30].

При осуществлении анализа мы акцентировали внимание на выявлении синтагматических ритмов, свойственных взгляду повествователя, синтагматическом оформлении ранее поименованных уровней характеристики Эраста с целью проследить механизмы взаимодействия героя с другими персонажами, особенности его мышления, мировосприятия, ценностей, мотивов как побуждений.

Для этого нами была составлена таблица, отражающая структуру рассматриваемого текстового блока с точки зрения наличия ключевого слова, а также синтагматического устройства и роли фразы в тексте.

Роль в тексте	Фраза	Количество слогов в синтагме
Взгляд повествователя, общая характеристика	Теперь читатель должен знать, что сей молодой человек, сей Эраст был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым <i>сердцем</i> , добрым от природы, но слабым и ветреным.	8 8 3 10 6 5 6 7
Образ жизни, поведенческий аспект	Он вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах, но часто не находил: скучал и жаловался на судьбу свою.	8 12 9 7 12
Взгляд повествователя	Красота Лизы при первой встрече сделала впечатление в его <i>сердце</i> .	5 5 12
Образ мыслей, когнитивный аспект	Он читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои проводжали.	11 14 11 4 9 4 8 12 9 8 12 7 8



Взгляд повествователя	Ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего <i>сердце</i> его давно искало.	5
		7
		6
		5
Образ чувств, переживаний, эмоциональный аспект	«Натура призывает меня в свои объятия, к чистым своим радостям», – думал он и решился – по крайней мере на время – оставить большой свет».	15
		7
		7
		8
		6

Анализ приведенного фразового единства позволяет соотнести синтагмы по признакам количества слогов, частотности употребления синтагм, выявить наиболее короткие и длинные синтагмы. Особое внимание было нами направлено на синтагмы, содержащие ключевое слово.

С точки зрения соотнесения синтагм по признаку количества слогов нами были выявлены группы: в три слога, четыре (объединенные с восьмисложными синтагмами), пять слогов (объединенные с десяти – и пятнадцатисложными синтагмами), шесть слогов (объединенные с двенадцатисложными синтагмами), семь слогов (объединенные с четырнадцатисложными синтагмами), девять, одиннадцать слогов. Группа трехсложных синтагм, представленная единственной синтагмой «сей Эраст», была оставлена нами вне объединяющих группировок по причине выполняемой ею особой роли интродуктивной референции, то есть повествователь говорит об известном только ему лице.

Ключевое слово «сердце» входит в группы пяти- и шестисложных синтагм, поэтому они будут рассмотрены в первую очередь.

На этапе общей характеристики Эраста можно проследить связь пятисложной синтагмы «*доброе сердце*» с двойной десятисложной синтагмой «*был довольно богатый дворянин*», соединенных отношениями причины и следствия: поскольку Эраст был богатый дворянин, он имел доброе сердце. То есть «доброе сердце» в данном контексте приобретает значение не индивидуально-личностной особенности, не убеждения по отношению к другим, не представления о себе и своем месте в мире, а, скорее, внешним стереотипом «мягкого» поведения в условиях легкой доступности желаемого.

Интересна связь пятисложных синтагм – одинарной «давно искало» [сердце], и тройной «натура призывает меня в свои объятия». Первая, самая короткая из содержащих ключевое слово, «ведет» ко второй, самой протяженной, пятнадцатисложной синтагме. Эта связь подчеркивается кинестетической семантикой слов «искало», «объятия». Самая короткая входит в состав речи повествователя, самая длинная – Эраста. Первая содержит короткую тезу, вторая – «разворачивает» ее. Причем обе касаются глубинных сторон индивидуального образа мира, связанного со стремлениями и мотивами.

Что же касается мотивационного обоснования поведения Эраста, то он читывал романы, идиллии, в которых «*все люди беспечно гуляли по лугам*», «*отдыхали под розами и миртами*». Вслед за персонажами идиллий Эраст выбрал для себя в качестве побудительных стимулов к жизни стремление к «красивому» покою, отдыху, расслаблению. Глагол «читывал» передает значение повторяющегося действия, так что вывод об укорененности названных мотивов и привычности стимулов может делаться читателем с высокой точностью. Идиллии и романы служили также средством формирования ценностей героя, и дело не в их содержании – так воспринял и осознал прочитанное Эраст<sup>1</sup>.

Проанализированный мотивационный блок можно также рассматривать как ответ на тезу повествователя: «*Лиза сделала впечатление в его сердце*» (также двенадцатисложная синтагма). Описанная когнитивная и ценностная почва, на которую легло это впечатление, уже на этом сюжетном этапе формирует прогноз дальнейшего настроения и поведения героя, тем самым мы прослеживаем момент «генерирования новых смыслов» [Лотман, 1996, с. 99].

Анализ семи- и четырнадцатисложных синтагм позволяет сделать вывод об умозрительности представлений о «чистых радостях» и иллюзорности их реализации: когнитивно,

---

<sup>1</sup> Для античных идиллий актуальной является и проблематика человеческих взаимоотношений высокого уровня: верности, терпения, ожидания (Лонг «Дафнис и Хлоя»). Герои Феокрита не чужды иронии («Тирис», «Пастушок»); в его идиллиях также представлена тема увлеченной страстью и брошенной возлюбленным девушки («Колдунья») (Феокрит, Моск, Блон, 1958, I, II, III, XX). Что касается близкой Карамзину эпохи, то в идиллиях, например, Феодана Прокоповича «Плачет пастушок в долгом ненастии» (1730), герой тревожится об овцах, которым нечего есть. Или у Михаила Муравьева в «Сельской жизни» (1770) присутствует тема «обманов, вражды, заблуждений смиренных желаний», от которых спасает простая чистая жизнь [Муравьев, URL].

эмоционально, поведенчески оказываются сопряжены «*слабое и ветреное сердце*» (в значении «внутренняя психологическая организация человека», «сущность»), «*довольно живое воображение*», «*счастливая праздность*», «*думал он и решился*», «*но часто не находил*». Обратимся к соотношению самой короткой и самой длинной синтагм, а на уровне персонажа – к тому, чего сердце Эраста «давно искало», к тому, что может избавить его от неудовлетворенности. Это природа, «натура» («*натура призывает меня в свои объятия*»).

Короткая синтагма «*давно искало*» [сердце], логически и контекстуально подводящая к длинной, включена в состав фразы с другой пятисложной синтагмой – «*ему казалось*». Таким образом, семантический и модальный оттенок нереальности, вымысла принимает на себя и первая поименованная синтагма.

Итак, анализ характеристики повествователем героя показывает противоречивость, фрагментарность, слабую осознанность мировоззрения Эраста. Самым стабильным из его отношений к миру являются фантазийные эстетизированные представления – стереотипы, в которых он сам занимает ведущее место. Что это так, мы можем наблюдать из дальнейших поступков героя: предложение суммы, в двадцать раз превышающей запрошенную Лизой при продаже ландышей, эффектное появление в лодке при переезде Москвы-реки (как реализация грез девушки), скромное стояние под окошком хижины Лизы с просьбой о свежем молоке (будто король из западных сказок). Показательна и реакция Эраста на проявления любви Лизы в самый разгар собственных эмоций и благородных намерений: «*видя, сколь она любит его, казался сам себе любезнее*» (Карамзин, 1984, т. 1, с. 513).

Когда герой думает: «*Натура призывает меня в свои объятия*», – речь, неосознанно для него, но осознанно для повествователя, парадоксальным образом идет не столько о Лизе и слитости ее с природой, сколько о самом Эрасте и его собственной природе. Здесь мы видим еще один художественно-психологический круг. Герой из него выхода не знает.

Обобщая сказанное, сделаем следующие выводы.

Ключевое слово «сердце» в различных позициях текста имеет широкий круг значений: «орган чувствительности», «источник предчувствий, интуитивного предвидения», «человек в его целостности», «я», «чуткая способность воспринимать, улавливать, отражать тонкие и сложные смыслы, связанные с миром души», внешний стереотип «мягкого» поведения, «внутренняя

психологическая организация человека», «природа, сущность», «воображение», «внутренняя душевная потребность».

Архитектоника значения слова выстраивается, во-первых, контекстуальными условиями (структурным положением, влиянием модальности, синтагматическим построением) и, во-вторых, художественно-психологическими особенностями образа персонажа, реализуемыми также в контексте.

Ключевое слово обладает свойством ставить в логически сильное положение фразу, в состав которой оно входит, способствуя фиксации на ней внимания читателя, подчеркивая семантический, художественно-психологический статус фразы или целого текстового блока и способствуя семантической фиксации эмоциональной реакции персонажа.

Анализ больших и малых контекстов ключевого слова (синтаксический, синтагматический, семантический, авторских трансформаций, внутренних ритмов) позволяет на внутритекстовом уровне проследить художественно-психологическую связь образов повествователя и героя, раскрыть стремления и мотивы, глубинные стороны индивидуального образа их мира.

Ключевое слово, различным образом соединяя сюжетно-фабульные части повести, служит «каркасом» читательского восприятия, с одной стороны, упрочивая структуру повествования, а с другой – делая ее пластичной, подвижной, что способствует, частично переключая внимание, созданию эффекта «свежести восприятия». Употребление ключевого слова в базовых значениях способствует упрочиванию структуры, актуализация контекстуальных значений – созданию структурной гибкости.

Постепенное раскрытие диапазона значений ключевого слова в контексте связано с динамикой восприятия персонажем ценностно насыщенной ситуации.

## Литература

Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук. // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Вершинина Н.Л. Особенности беллетристической рецепции повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» в эпоху 1830-1840-х годов (идиллическо-анекдотический контрапункт) // Карамзинский сборник. Повесть Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»: проблемы изучения и преподавания. Ульяновск, 1999.

Гиршман М.М. Проблема специфики ритма художественной прозы. // Литературное произведение: проблема художественной целостности. М., 2002.

- Дубровина И.В. Функционирование сентименталистских кодов в поэтике современной драмы. Ставрополь, 2014.
- Кудреватых А.Н. Эволюция психологизма в прозе Н.М. Карамзина. Екатеринбург, 2015.
- Кун Т. Структура научных революций. М., 1970.
- Литвинов В.П. О статусе лингвистического факта // Исследования по теории немецкого языка. Пятигорск, 1973.
- Лотман Ю.М. Карамзин. Статьи и исследования. СПб, 1999.
- Лукин В.А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы текста. М., 1999.
- Сапченко Л.А. Культурный герой. // Вестник Европы. 2002. № 7-8. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2002/7/sapchenko.html>
- Стернин И.А. Лексическое значение слова в речи. Воронеж, 1985.
- Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
- Тронский И.М. История античной литературы. М., 1988.
- Фоменко И.В. Введение в практическую поэтику. Тверь, 2003.
- Фразеологический словарь русского языка: под ред. Молоткова А.И. М., 1968.
- Фукс А.И. Внимание как фактор, определяющий вариативность синтаксической структуры предложения // Филология и человек. Барнаул, 2013. №. 2.
- Щерба Л.В. Фонетика французского языка. М., 1963.

### Список источников

- Карамзин Н.М. Избр. соч.: в 2-х тт. М.-Л., 1964. Т. 2.
- Карамзин Н.М. Собр. соч.: в 2-х тт. Л., 1984. Т. 1.
- Лонг. Дафнис и Хлоя // Античный роман. М., 2001.
- Муравьев М.Н. Стихотворения // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=5440>
- Феокрит, Мосх, Бион. Идиллии и эпиграммы. М., 1958.
- Феофан Прокопович. Стихотворения // Песни и романсы русских поэтов. [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/p/prokopowich\\_f/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/p/prokopowich_f/text_0080.shtml)

### References

- Bahtin M.M. *K metodologii gumanitarnyh nauk* [On the Methodology of the Humanities]. Bahtin M.M. *Eshstetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. М., 1979.
- Vershinina N.L. *Osobennosti belletristicheskoy recepcii povesti N.M. Karamzina «Bednaya Liza» v ehpohu 1830-1840-h godov (idilliko-anekdoticeskij kontrapunkt)* [Features of the Fictional Reception of the Novel N.M. Karamzin's *Poor Liza* in the Era 1830-1840-ies (Idilico-Anecdotal Counterpoint)]. *Karamzinskij sbornik* [Karamzin's collection]. *Povest' N.M. Karamzina «Bednaya Liza»: problemy izucheniya i prepodavaniya* [Tale N.M. Karamzin's *Poor Liza*: Problems of Learning and Teaching]. Ulyanovsk, 1999.
- Girshman M.M. *Problema specifiki ritma hudozhestvennoj prozy* [The Problem of Specificity of the Rhythm of Fiction]. *Literaturnoe proizvedenie: problema hudozhestvennoj celostnosti* [Literary Work: the Problem of Artistic Integrity]. М., 2002.

Dubrovina I.V. *Funkcionirovanie sentimentalistskikh kodov v poehtike sovremennoj dramy* [The Functioning of Sentimentalist Codes in the Poetics of Modern Drama]. Stavropol, 2014.

Kudrevatyh A.N. *Evoluciya psihologizma v proze N.M. Karamzina* [The Evolution of Psychological Insight in Prose of N.M. Karamzin]. Ekaterinburg, 2015.

Kuhn T. *Struktura nauchnykh revolyucij* [The Structure of Scientific Revolutions]. M., 1970.

Litvinov V.P. *O statuse lingvisticheskogo fakta* [On the Status of Linguistic Fact]. *Issledovaniya po teorii nemeckogo yazyka* [Research on the Theory of the German Language]. Pyatigorsk, 1973.

Lotman Y.M. *Karamzin* [Karamzin]. *Stat'i i issledovaniya* [Articles and Research]. St. Petersburg, 1999.

Lukin V.A. *Hudozhestvennyj tekst*. [Literary Text]. *Osnovy lingvisticheskoy teorii i ehlementy teksta* [Fundamentals of Linguistic Theory and Text Elements]. M., 1999.

Sapchenko L.A. *Kul'turnyj geroy* [Cultural Hero]. *Herald of Europe*. 2002. No. 7-8. URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2002/7/sapchenko.html>.

Sternin I.A. *Leksicheskoe znachenie slova v rechi* [Lexical Meaning of the Word in Speech]. Voronezh, 1985.

Tomashevskij B.V. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. *Poehtika* [Poetics]. M., 1996.

Tronskij I.M. *Istoriya antichnoj literatury* [History of Ancient Literature]. M., 1988.

Fomenko I.V. *Vvedenie v prakticheskuyu poehtiku* [Introduction to Practical Poetics]. Tver, 2003.

*Frazeologicheskij slovar' russkogo yazyka* [Phraseological Dictionary of the Russian Language]. Pod red. Molotkova A.I. [Edited by A.I. Molotkov]. M., 1968.

Fuks A.I. *Vnimanie kak faktor, opredelyayushchij variativnost' sintaksicheskoy struktury predlozheniya* [Attention as a Factor Determining the Variability of Sentence Syntactic Structure]. *Filologiya i chelovek* [Philology and man]. Barnaul, 2013. No. 2.

Shcherba L.V. *Fonetika francuzskogo yazyka* [Phonetics of the French Language]. M., 1963.

### List of sources

Karamzin N.M. Izbr. soch.: v 2-h tt. T. 2. [FAV Op.: in 2 vols. Vol. 2]. M.-L., 1964.

Karamzin N.M. Sobr. soch.: v 2-h tt. T. 1. [Coll. works: in 2 vols. Vol. 1]. L., 1984.

Long. *Dafnis i Hloya* [Daphnis and Chloe]. *Antichnyj roman* [Antique Novel]. M., 2001.

Murav'yov M.N. Stihotvoreniya [Poems]. Elektronnyye publikacii Instituta russkoj literatury (Pushkinskogo Doma) RAN. [Electronic publications of the Institute of Russian literature (Pushkin House) RAS]. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5440>

Feokrit, Moskh. Bion. Idillii i ehpigrammy [Idylls and Epigrams]. M., 1958.

Feofan Prokopovich. Stihotvoreniya [Poems]. *Pesni i romansy russkikh poetov* [Songs and Romances of Russian Poets]. Biblioteka poehta [Poet's Library]. Bol'shaya seriya [Large series]. M.-L., 1965. URL: [http://az.lib.ru/p/prokopowich\\_f/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/p/prokopowich_f/text_0080.shtml)

**ТВОРЧЕСТВО А.С. ПУШКИНА  
КАК ВЫРАЖЕНИЕ СИНТЕЗА  
ЯЗЫКОВЫХ И КУЛЬТУРНЫХ СИСТЕМ  
РОССИИ И ЕВРОПЫ**

*М.А. Широкова*

**Ключевые слова:** русская культура, русская литература, европейская литература, русский язык, национальное самосознание.

**Keywords:** Russian culture, Russian literature, European literature, the Russian language, national identity.

**DOI 10.14258/filichel(2018)4-02**

Давно замечено, что всякий вопрос о русской культуре, так или иначе, оборачивается вопросом о Пушкине. А.С. Пушкин – неотъемлемая и, возможно, важнейшая составляющая культурного кода, в котором заключена наша идентичность.

Для того, чтобы подчеркнуть непреходящую актуальность проблематики, связанной с Пушкиным, хотелось бы привести некоторые оценки роли великого поэта во взаимодействии языковых и культурных систем России и Европы. Одни суждения принадлежат представителям русской классической литературы и религиозной философии XIX века, другие – исследователям советского периода, третьи – современным отечественным авторам. Но особое внимание необходимо обратить на высказывания мыслителей русского зарубежья. Именно писатели и философы-эмигранты наиболее остро осознавали то, что и для современного литературоведения является совершенно необъяснимым фактом.

Данный факт – всемирная непризнанность Пушкина, которая тем более удивительна, что, казалось бы, все признают подмеченное Достоевским уникальное, исключительное свойства поэта – его «всемирную отзывчивость». Непризнанность эту нельзя не заметить, особенно учитывая авторитет и востребованность в мире других гениальных русских литераторов: Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, достаточно широкого круга писателей XX столетия.

Оценивая культурно-историческое значение Пушкина для современности, И.В. Кондаков отмечает, что «Пушкин остается преимущественно феноменом не мировой, не общечеловеческой, не европейской по преимуществу, а исключительно русской культуры»,

называя в качестве ведущих характеристик поэта «как извне, так и изнутри нашей национальной традиции» его «герметичность», «замкнутость в себе», «национально-культурную самоценность». Исследователь делает вывод, что «Пушкин стал, по существу, самым неосвоенным явлением русской культуры» [Кондаков, 1999, с. 161].

Говоря словами Достоевского из его «Записок о русской литературе», Пушкин есть «неизвестнейший из всех великих русских людей» в мире (Достоевский, URL)<sup>1</sup>.

Не зная русского языка и русской культуры, невозможно понять Пушкина, и это не случайно. Он в принципе непереволим как поэт на другие языки. В.С. Непомнящему, председателю Пушкинской комиссии Института мировой литературы Российской Академии наук, принадлежит следующая мысль: если существует степень переводимости поэтов, то у Пушкина она – самая низкая. А степень его недоступности для людей, говорящих и читающих на других языках – самая высокая. Отдельные удачи переводчиков ничего не меняют, в переводе невозможно совместить дух и букву оригинала, и поэтому весь остальной мир в лучшем случае верит нам на слово, что Пушкин – великий поэт, просто из уважения к литературе Толстого, Достоевского и Чехова. Например, Шекспира, Сервантеса, Данте мы в хороших переводах узнаем. А вот адекватных переводов Пушкина на иные языки не существует. И не только потому, что русский язык, как, возможно, нам было бы лестно подумать, – прекраснейший, самый совершенный и самый сложный язык из всех языков человечества. В таком духе, например, высказывался Проспер Мериме, который достаточно хорошо знал русский язык и пытался переводить Пушкина. Главная причина непереволимости нашего национального гения – в другом. Непомнящий неоднократно повторяет в своих работах: «Пушкин – это Россия, выраженная в слове. Конечно, то же можно сказать о всей нашей великой классике. Но Пушкин – это что-то совсем особенное. Нет, не скажу, что Пушкин “больше” или “лучше” Шекспира или Данте, тут другое. Просто он – выраженная в слове Россия, которая до сих пор загадка для всего мира – то раздражающая, то удивляющая, то восхищающая, но загадка. И для нас самих тоже. Как и Пушкин, в котором выразилось вот это качество России» [Непомнящий, 2009].

Иллюстрацией непереволимости Пушкина является сюжет, исторически имевший место и прокомментированный различными

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на тексты из списка источников, приведенного в конце статьи.



авторами, в частности, В.С. Непомнящим и Н.В. Измайловым [Измайлов, 1974].

В 1876 году И.С. Тургенев перевел несколько стихотворений Пушкина на французский язык, в прозе. Тургенев не взял на себя смелости поэтического перевода, так как считал, что это должен когда-нибудь сделать поэт – крупный знаток как русского, так и французского языков, обладающий в то же время выдающимся даром стихотворца. А пока такой поэт не появился, Тургенев, желая ознакомить французского читателя с творчеством Пушкина, осуществил переводы в прозе и показал их Гюставу Флоберу, считавшемуся одним из крупнейших европейских писателей XIX века, знатоком «точного слова», надеясь получить профессиональный совет.

Будучи признанным мастером французской словесности, Флобер совершенно не знал русского языка, но не отказал Тургеневу в помощи. Он внес ряд поправок стилистического рода, по большей части принятых Тургеневым. Однако публикация четырех пушкинских стихотворений в небольшом французском журнале прошла почти незамеченной общественностью. И восприятие текстов Пушкина Флобером весьма показательно в этом плане. Прочитав тургеневские переводы, французский автор сказал: «Он банален, ваш поэт!» Для любого русского читателя это – нечто совершенно непредставимое. Ведь Тургенев перевел такие стихотворения, как «Анчар», «Пророк», «Поэту», «Опричник». По некоторым сведениям, у писателя было намерение перевести и одно из главных пушкинских стихотворений «Я вас любил».

В самом деле, как показывает В.С. Непомнящий, если попробовать представить себе «Я вас любил» в переводе на другой язык, это окажется практически невозможным. Беда этих стихов в том, что в них нет тех вербальных черт, которые должны быть присущи поэзии. Например, нет ни одной метафоры, за исключением слова «угасла». Но и это едва ли не расхожее выражение. Весь словарный состав стихотворения вполне отвечает условиям обыкновенного разговорного языка. Нет ни одного специфически яркого слова, выпирающей детали. И, главное, порядок слов почти такой же, как и в обычной речи. «Я вас любил, Любовь еще, быть может» – можно сказать «может быть». «В душе моей («в моей душе») угасла не совсем». И так далее. Только слово «томим» имеет поэтическую тональность. Больше никакой поэзии, «языка богов» в этих стихах нет. Это обычная человеческая речь. Таким образом, мы имеем дело с поэзией, как бы отказывающейся от самой себя. Это – абсолютная поэзия, в силу именно того, что она не хочет ничего специфически

поэтического, она просто себя выражает как поэзия как таковая. А абсолютное, как мы понимаем, непереводаемо и непередаваемо никакими иными способами, кроме абсолютных. Поэтому никакими иными словами передать смысл, который есть в этом стихотворении, ни русскими, ни тем более иностранными, невозможно. Это все равно, что схватить руками воздух [Непомнящий. Размышления..., URL].

Итак, Пушкина невозможно понять, не зная русского языка и России. Но, с другой стороны, феноменально то обстоятельство, что сам Пушкин, создатель русского литературного языка, далеко не сразу начал пользоваться им в своем творчестве.

В.В. Вейдле, литературовед, культуролог, историк культуры русской эмиграции, в своей статье «Пушкин и Европа» подчеркивал: «Это едва ли не единственный случай в истории литературы, чтобы великий поэт, величайший поэт своей страны, признавался, что ему легче писать на иностранном языке, чем на своем». Пушкин действительно писал на французском языке как личные письма, так и письма официального характера, а также предпочитал обращаться к нему «для изложения мыслей сколько-нибудь отвлеченных». «Когда ему надо было рассуждать, он делал это большей частью по-французски, и русское выражение редко приходило ему первым на ум» [Вейдле, URL], о чем свидетельствуют его черновые записи.

Интересно, как сам А.С. Пушкин оценивал возможности современного ему русского языка. Говоря об эстетической его стороне, поэт в 1822 году пишет: «Есть у нас свой язык; смелее! – обычаи, история, песни, сказки – и проч.» (Пушкин, 1958, с. 527).

Позднее, в заметке «О причинах, замедливших ход нашей словесности» (1824) он уже критически высказывается о русском языке в целом и о языке науки в частности: «У нас нет еще ни словесности, ни книг, все наши знания, все понятия с младенчества почерпнули мы в книгах иностранных, мы привыкли мыслить на чужом языке <...> ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялась – метафизического языка у нас вовсе не существует» (Пушкин, 1958, с. 18). Разумеется, «метафизический язык» должен формироваться на основе достаточно развитого литературного языка.

И вот теперь для русского языка настало время органично вобрать в себя «метафизические понятия». Пушкин был уверен в этом, но и осознавал всю необъятность поставленной цели. России, в лице образованных слоев общества, предстояло не только в короткий срок разработать собственные «ученость, политику и философию», но параллельно создать русский литературный язык как средство их выражения. Пушкин называет основной «причиной, замедлившей ход

нашей словесности», повседневное использование русским дворянством французского языка вместо своего родного. «Все наши писатели на то жаловались, – но кто же виноват, как не они сами». Действительно, трудно начать философски и научно мыслить, говорить и писать на русском языке, когда он настолько еще необработан, что «даже в простой переписке мы принуждены *создавать*» необходимые речевые конструкции «для изъяснения понятий самых обыкновенных». Неудивительно, что «леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы уже давно готовы и всем известны» (Пушкин, 1958, с. 18).

Проблема состояла еще и в колоссальном культурном разрыве между социальными слоями российского общества. Лидер славянофильского направления А.С. Хомяков пришел к выводу, что «в высших сословиях проявлялось знание, но знание, вполне отрешенное от жизни; в низших – жизнь, никогда не восходящая до сознания» [Хомяков, 1988, с. 99]. Задачу мыслящих людей России Хомяков видел в том, чтобы соединить русскую жизнь и сознание. Для этого, по мнению славянофилов, европеизированным классам необходимо вернуться к своим истокам, но уже на сознательном уровне, перестать повторять, как говорил Хомяков, «благоприобретенные мысли на благоприобретенных языках» и выразить русскую мысль, культуру и искусство на русском языке. «Язык, чтобы быть послушным и художественным орудием нашей мысли, должен быть не только частью нашего знания, но и частью нашей жизни, частью нас самих» [Хомяков, 1988, с. 97].

Приведенная цитата взята из статьи Хомякова «Мнение иностранцев о России» 1845 года. Как видим, даже после смерти Пушкина основоположник славянофильства не считал еще поставленную задачу выполненной. Следует оговориться, что не только Хомяков, но и другие ранние славянофилы (И.В. Киреевский, К.С. Аксаков, Ю.Ф. Самарин) недооценивали Пушкина за, на их взгляд, недостаточную строгость, недостаточную «русскость» и особенно – за недостаточную идеологическую заостренность. Относясь к Пушкину с уважением, они, тем не менее, ставили выше него Н.В. Гоголя, как писателя более «русского» и «православного». В то же время представители славянофильства не отдавали себе отчета в том, что они уже говорят языком, созданным Пушкиным, – так же, как мольеровский господин Журден не подозревал, что он говорит прозой.

Впрочем, и славянофилы внесли существенный вклад в формирование русского языка, прежде всего – языка русской философии. Но приоритет Пушкина здесь несомненен.

Академик В.В. Виноградов, автор «Очерков по истории русского литературного языка», а также специального исследования «Язык Пушкина», отмечал, что великому поэту удалось осуществить синтез трех основных языковых категорий – церковнославянской, европейской и национально-русской. Пушкин, по его словам, выступил против «узости» и «провинциализма» русских литераторов и «убедился в необходимости национально-исторического оправдания европейских, по преимуществу французских, элементов в составе русского литературного языка». С другой же стороны, Пушкин «увидел структурную основу русского национально-литературного языка» в «народной поэзии и памятниках древнерусской письменности» [Виноградов, 1935, с. 454].

Виноградов писал также, что именно Пушкин «создал и санкционировал многообразие национальных стилей, многообразие стилистических контекстов, спаянных темой и содержанием. Вследствие этого открылась возможность бесконечного индивидуально-художественного варьирования литературных стилей» [Виноградов, 1982, с. 294].

Как объяснял сам Пушкин, лексика и стилистика французского языка могут быть использованы в исторических, философских, научных текстах, когда необходимо максимально точно передать содержание логических понятий.

С другой стороны, русский язык, в отличие от французского, имеет то преимущество, что он сохранил первоначальную «свежесть и простоту», и потому способен передать любые оттенки чувств. Впрочем, Пушкин признавал и прямые заимствования «иноплеменных слов», если русский язык еще не выработал выражений, соответствующих предметам или явлениям, которые эти слова обозначают.

Итак, лексические и стилистические заимствования из других языков, с точки зрения Пушкина, вполне оправданы как средства для развития своего языка. Столь же свободно великий поэт относился и к любым текстовым, сюжетным, смысловым заимствованиям.

Время от времени в современной публицистике и даже в научной литературе появляются «разоблачительные» сообщения о найденном у Пушкина очередном «плагиате». Реакция наиболее простодушных почитателей поэта, убежденных в том, что гений обязательно должен каждый раз изобретать нечто уникальное, – недоумение и отрицание. Но пушкинистам уже давно известны невероятные, по выражению Непомнящего, «поистине чудовищные» масштабы пушкинских заимствований: от сюжетов до отдельных знаменитых выражений.

Действительно, «по меньшей мере, половина пушкинской лирики, порой самой сокровенной, представляет собою переводы, переложения, «подражания», переделки и перепевы». Остальная же часть этой лирики «пронизана реминисценциями из самых разных источников» [Непомнящий, 2001, с. 421]. Из цитат и реминисценций в весьма значительной степени состоят и «Евгений Онегин», и «Повести Белкина», и «Маленькие трагедии», и многое другое. Существуют весьма объемные исследования, включающие подробные перечни всех случаев использования Пушкиным чужих произведений и сопоставление пушкинских текстов с текстами первоисточников, представлявших собой для поэта своего рода «строительный материал».

Во многом обилие заимствований как раз обусловлено интегративной ролью Пушкина в отечественной культуре, своеобразной миссией, которая ему была предназначена. Вейдле высказался на этот счет очень точно: «Быть гением — это не значит уметь обходиться без чужого (в том числе и национально чужого); это значит уметь чужое делать своим». Нередко гений состоит «в способности доделать недоделанное, увидеть по-новому то, что уже было видно другими». И далее: «Восприимчивость столь же существенная черта гения, как и оригинальность (не та, которую приходится искать, а та, от которой нельзя избавиться)» [Вейдле, URL]. Действительно, пушкинская оригинальность, заключающаяся в сочетании необыкновенной простоты и всеобщности, позволяла довести «чужое», ставшее «своим» до совершенства, недостижимого для других.

Произведения многих всемирно известных литераторов, например, Шекспира или Гете, также изобилуют заимствованиями. Но Пушкин, в отличие от них, совершенно отчетливо понимал, что он ответственен за всю русскую культуру, которая через его творчество проявляет и осмысливает себя уже на новом качественном уровне.

Когда Пушкин обратился к наследию русских писателей, а также к русской народной культуре, усваивая и перерабатывая то, что было создано до него, он понимал, что по пути, проложенному им, пойдет вся отечественная литература. Когда он использовал сюжеты, образы, отдельные выражения из произведений зарубежных авторов или из зарубежного фольклора, тем самым, по словам Вейдле, «сама Россия при его посредничестве» делала выбор: какие элементы иностранной культуры ей следует принять, а какие – отбросить.

Стоит отметить, что в пушкинские времена Россия как раз вступила в период бурного формирования национального

самосознания. Сделавшись, как писал уже упомянутый А.С. Хомяков, «по милости Божией» самым обширным из современных ему государств, наша страна должна была теперь создать соответствующую ее политическому могуществу и географической протяженности самостоятельную систему мышления. В условиях данного исторического вызова беспрецедентная созидаящая роль принадлежала литературе и языку. В.А. Жуковский 26 декабря 1826 года в письме П.А. Вяземскому высказал замечательную мысль: «Нет ничего выше, как быть писателем в настоящем смысле. Особенно для России. У нас писатель с гением сделал бы более Петра Великого. Вот для чего я желал бы обратиться на минуту в вдохновительного гения для Пушкина, чтобы сказать ему: “Твой век принадлежит тебе! Ты можешь сделать более всех твоих предшественников!”» (Жуковский, 1960, с. 589). Иными словами, писатель может дополнить развитие материальной цивилизации развитием духовной культуры. Он, как творец, дает имена всем вещам окружающего мира и, тем самым, пересоздает этот мир. Ведь слово, имя – это первый шаг к самопознанию и саморазвитию.

Идея Жуковского о высоком предназначении писателя «особенно для России» и сравнение Пушкина с Петром Великим не случайны. После «революции» Петра необходимо было восстановить единство исторического процесса, а также единство народной и элитарной культур и, таким образом, вывести на новый уровень национальное самосознание, которое, сохраняя национальные черты, включило бы в себя и европейский опыт.

В знаменитой речи о Пушкине Ф.М. Достоевский рассуждает, в числе прочего, и на тему национального самосознания: «Пушкин как раз приходит в самом начале правильного самосознания нашего, едва лишь начавшегося и зародившегося в обществе нашем после целого столетия с петровской реформы, и появление его сильно способствует освещению темной дороги нашей новым направляющим светом» (Достоевский, 1992, с. 136).

Речи о Пушкине предшествовало «Объяснительное слово», в котором Достоевский, по выражению академика И.В. Кондакова, сформулировал своего рода доминанту русского национального самосознания: «Русская душа <...> гений народа русского, может быть, наиболее способны, из всех народов, вместить в себе идею всечеловеческого единения, братской любви, трезвого взгляда, прощающего враждебное, различающего и извиняющего несходное, снимающего противоречия» (Достоевский, 1992, с. 132). Писатель развивает свой тезис в самой «пушкинской речи»: «Да, назначение

русского человека есть бесспорно всевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только <...> стать братом всех людей, *всечеловеком*, если хотите» (Достоевский, 1992, с. 145).

Сопоставление обоих высказываний и анализ содержания понятия «всечеловек» по Достоевскому позволяет сделать вывод, что оно включает в себя несколько важных составляющих. Прежде всего это идея «всечеловеческого единения, братской любви», которая, в свою очередь, предполагает умение прощать «враждебное», различать и извинять «несходное» и, главное, – снимать противоречия. «Всечеловек» способен не просто выявить общие черты, характерные для многообразных культур народов, составляющих человечество, но и подняться на уровень предельных культурно-исторических обобщений.

Пушкин обладал наивысшей способностью к синтезу, к преодолению противоречий – культурных, социальных, исторических, идеологических, национальных и других. Поскольку русская культура полна таких бинарных оппозиций, ей необходим некий духовный «центр», который и воплотил в своем творчестве Пушкин. И.В. Кондаков пишет: «Пушкинская универсальность – нравственная и эстетическая, социально-политическая и этнонациональная, философская и религиозная – позволяла ему встать посередине мира и связать в себе несоединимое, наглядно представить интертекстуальное *всеединство* мира, столь же недостижимое практически, сколь и несомненное, жизненно необходимое, реальное» [Кондаков, 1999, с. 162-163].

Пушкин, создавая русский литературный язык, фактически освободил его от прямой связи с той или иной идеологией и дал ему способность становиться средством выражения любого идейного, научного, философского и политического содержания.

В.С. Соловьев высказал суждение о творчестве Пушкина, вполне совпадающее с интенциями его собственной «философии всеединства»: «Никакой предвзятой, сознательной и преднамеренной тенденции и никакой претензии мы у Пушкина не встретим, если только будем смотреть на него прямо, если только сами подойдем к нему свободные от предвзятой тенденции и несправедливого притязания непременно высмотреть у поэта то, что для нас самих особенно приятно <...> При сильном желании и с помощью вырванных из целого отдельных кусков и кусочков можно, конечно, приписать Пушкину всевозможные тенденции, даже прямо противоположные друг другу: крайне прогрессивные и крайне

ретроградные, религиозные и вольнодумные, западнические и славянофильские, аскетические и эпикурейские» [Соловьев, 1990, с. 45]. Фактически о том же в настоящее время пишет В.С. Непомнящий: обилие в литературе «моих Пушкиных» свидетельствует об узости подхода интерпретаторов, но, с другой стороны – о совершенно уникальной и непостижимой универсальности Пушкина, которая сродни «всемирности» самой русской культуры.

Почему же для поэта столь важным было объединение противоположностей, преодоление противоречий? Согласно наблюдениям литературоведа П.В. Палиевского, Пушкин, «нисколько не смущаясь и не считая нужным оговариваться», «обычно говорит об одном и том же нечто абсолютно противоположное» [Палиевский, 1979, с. 55]. В самом деле, достаточно вспомнить, например, известное описание Петра в поэме «Полтава»: «...Лик его ужасен. Движенья быстры. Он прекрасен». Палиевский констатирует: «Посредствующие расстояния у него (Пушкина – М.Ш.) отсутствуют и крайности сливаются в одно. И то и другое сообщается с одинаковой уверенностью правды и как бы теряет необходимость спора: сама эта проблема для него не существует...» [Палиевский, 1979, с. 55]. Исследователь считал, что великий поэт «разработал метод-стиль объединения противоположностей: не с помощью их логического решения, а, можно было бы сказать, утверждения их соотносительного места в растущем целом» [Палиевский, 1979, с. 58]. Сознывая свое особое положение в русской культуре и истории, поэт прилагал огромные усилия к тому, чтобы интегрировать национальную культуру в общечеловеческую и, в то же время, саму Россию представить другим странам и народам как огромный, единый и многообразный мир, в котором присутствует все человеческое и человеческое. «Чтобы принадлежать к человечеству, мне достаточно быть русским», – пишет современный философ Ф.И. Гиренок [Гиренок, 1998, с. 8]. Впоследствии именно такой взгляд на свою страну, несомненно, сформировавшийся в первую очередь благодаря Пушкину, позволит русским философам сделать Россию предметом отечественной философии. Тот же Гиренок продолжает: «Греки уходили из дома. Мы возвращаемся. Русская философия возникает в XIX веке. И возникает она как род литературы» [Гиренок, 1998, с. 10]. Автор удачно использует пушкинский «метод-стиль объединения противоположностей», утверждая: «В России идеи не развиваются и не превращаются друг в друга. Они размещаются друг около друга» [Гиренок, 1998, с. 12].



Выдающиеся представители русского «философского ренессанса» конца XIX – начала XX веков (В.С. Соловьев, Д.С. Мережковский, С.Л. Франк, Г.П. Федотов, В.В. Розанов, С.Н. Булгаков и др.), как правило, подчеркивали, что Пушкину удалось воплотить «ядро», суть русской культуры, то, что представляет в ней непреходящую ценность и для самой России, и для мира в целом. Ф.М. Достоевский, как уже было сказано, воспринимал Пушкина в качестве абсолютного выражения русского национального самосознания. Для этих и многих других авторов основными чертами творчества Пушкина оставались гениальные простота и всеобщность, природу которых невозможно в полной мере объяснить рационально. И все же стремление философски осмыслить наследие создателя русского литературного языка всегда было и остается свойственным нашей культуре.

Упомянутые выше простота и всеобщность вызвали к жизни утверждение о том, что Пушкину присущ реализм совершенно особого рода. Непомнящий использует понятие «онтологический реализм». Такой реализм сквозь неизбежные противоречивость и несовершенство действительности показывает совершенство мира и человека. В этом смысле Пушкина можно рассматривать как поистине европейского писателя, в творчестве которого европейская культура сумела преодолеть характерное для нее на протяжении всего периода Нового времени противоречие между «мрачной действительностью и светлым идеалом» [Непомнящий, Да ведают потомки православных..., URL].

Знаковыми являются слова Льва Шестова: «Пушкину нужно показать нам, что идеалы существуют на самом деле <...> Там, в Европе, лучшие, самые великие люди не умели отыскать в жизни тех элементов, которые бы примирили видимую неправду действительной жизни с невидимыми, но всем бесконечно дорогими идеалами, которые каждый, даже самый ничтожный человек вечно и неизменно хранит в своей душе. Мы с гордостью можем сказать, что этот вопрос поставила и разрешила русская литература, и с удивлением, с благоговением может теперь указать на Пушкина: он первый не ушел с дороги, увидев перед собой страшного сфинкса, пожравшего уже не одного великого борца за человечество. Сфинкс спросил его: как можно быть идеалистом, оставаясь вместе с тем и реалистом, как можно, глядя на жизнь, верить в правду и добро? Пушкин отвечал ему: да можно, и насмешливое и страшное чудовище ушло с дороги» [Шестов, 1990, с. 197].

Возвратимся к нашему первому тезису. Пушкину, как никому другому, удалось осуществить синтез противоположностей: идеала и

реальности, западничества и славянофильства, общечеловеческого и национального, России и Европы. Но представители европейской культуры крайне редко осознают духовное родство Пушкина с этой культурой из-за уже упомянутой его принципиальной непереводаемости. Причина же непереводаемости – универсальность, непередаваемая иными средствами, кроме уже использованных поэтом. В данном контексте показательны как раз суждения писателей русской эмиграции, которым проблема была видна изнутри. Вейдле задает риторический вопрос: «Как же европейцам было понять творения поэта, метко застреленного европейцем, но плохо переведенного на европейские языки?» [Вейдле, URL]. С другой стороны, будучи оторванными от России и плохо представляя себе развитие духовной жизни на их родине, деятели эмиграции опасались, что советская культура откажется от русской классики, опасались, что и Пушкина забудут, предадут.

Тревога за будущее классического литературного наследия в самой России звучит в еще одном высказывании Вейдле: «Европа восхищается воспринятой на азиатский лад, искусственно-экзотической Россией, но в Пушкине не узнает себя; если же узнает, то узнанного не ценит: ей хочется чего-нибудь поострее, поизломанней <...> А Россия, знает ли она еще, что Пушкин не только Пушкина ей дал, но и Данте, и Шекспира, и Гёте – а потому и Гоголя, и Толстого, и Достоевского, – что в его творчестве больше, чем во всех революциях и переворотах, совершилась судьба ее самой...» [Вейдле, URL]. Обеспокоенность русского литературного сообщества за рубежом тогда, в год столетия гибели Пушкина, к счастью, оказалась необоснованной. Но сегодня проблема роли классической литературы в формировании культуры и перспектив исторического развития России вновь становится актуальной.

## Литература

- Вейдле В.В. Пушкин и Европа. [Электронный ресурс]. URL: <https://predanie.ru/veydle-vladimir-vasilevich/book/85100-esse/#toc3>.
- Виноградов В.В. Язык Пушкина. М.-Л, 1935.
- Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка. М. 1982.
- Гиренок Ф.И. Пато-логия русского ума. Картография дословности. М., 1998.
- Измайлов Н.В. И.С. Тургенев – переводчик Пушкина на французский язык // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1974. Т. 7. Пушкин и мировая литература.
- Кондаков И.В. Пушкин как феномен русской культуры. // Общественные науки и современность. 1999. № 6.
- Непомнящий В.С. А имя России – все-таки Пушкин // Новая газета. 2009. № 13.

Непомнящий В.С. Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/da-vedayut-potomki-pravoslavnyx-pushkin-rossiya-my/>.

Непомнящий В.С. Пушкин. Избранные работы 1960-х – 1990-х гг. М., 2001. Т. 1. Поэзия и судьба.

Непомнящий В.С. Пушкин. Размышления в лицейский день. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section\\_id=143&id=181](http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=143&id=181).

Палиевский П.В. Литература и теория. М., 1979.

Соловьев В.С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. // Пушкин в русской философской критике: кон. XIX – пер. пол. XX в. М., 1990.

Хомяков А.С. О старом и новом. Статьи и очерки. М., 1988.

Шестов Л. А.С. Пушкин. // Пушкин в русской философской критике: кон. XIX – пер. пол. XX в. М., 1990.

### Список источников

Достоевский Ф.М. Записки о русской литературе. [Электронный ресурс]. URL: <http://croquis.ru/2365.html>.

Достоевский Ф.М. Объяснительное слово по поводу печатаемой ниже речи о Пушкине. Пушкин // Русская идея. М., 1992.

Жуковский В.А. Письмо Вяземскому П.А., 26 декабря 1826 г. // Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 4-х тт. М., Л., 1960. Т. 4

Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10-и тт. М., 1958. Т. 7.

### References

Vejdle V.V. *Pushkin i Evropa* [Pushkin and Europe]. URL: <https://predanie.ru/veydle-vladimir-vasilevich/book/85100-esse/#toc3> (accessed 05.07.2018).

Vinogradov V.V. *Yazyk Pushkina* [Language of Pushkin]. М., Л., 1935.

Vinogradov V.V. *Ocherki po istorii russkogo literaturnogo yazyka* [Essays on the History of the Russian Literary Language]. М., 1982.

Girenok F.I. *Pato-logiya russkogo uma. Kartografiya doslovnosti* [Pathology of the Russian Mind. Cartography of the Pre-verbality]. М., 1998.

Izmajlov N.V. *I.S. Turgenev – perevodchik Pushkina na francuzskij yazyk* [I.S. Turgenev – Pushkin's Translator in French]. *Pushkin: Issledovaniya i materialy. T. 7. Pushkin i mirovaya literatura* [Pushkin: Studies and materials. Vol. 7. Pushkin and World Literature]. L., 1974.

Kondakov I.V. *Pushkin kak fenomen russkoj kul'tury* [Pushkin as a Phenomenon of Russian Culture]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'* [Social Sciences and Modernity]. 1999. No. 6.

Nepomnyashchij V.S. *A imya Rossii – vsyo-taki Pushkin* [And the Name of Russia – after all Pushkin] *Novaya gazeta* [New Newspaper]. 2009. No. 13.

Nepomnyashchij V.S. *Da vedayut potomki pravoslavnyh. Pushkin. Rossiya. My* [Let the Descendants of the Orthodox Know. Pushkin. Russia. We]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/da-vedayut-potomki-pravoslavnyx-pushkin-rossiya-my/> (accessed 05.07.2018).

Nepomnyashchij V.S. *Pushkin. Izbrannye raboty 1960-h –1990-h gg.: v 2-h tt. T. 1: Poehziya i sud'ba* [Pushkin. Selected Works of the 1960s –1990-ies. : in 2 vols. Vol. 1: Poetry and Fate]. М., 2001.

Nepomnyashchiy V.S. *Pushkin. Razmyshleniya v licejskij den'* [Pushkin. Reflections on the Lyceum Day] URL: [http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section\\_id=143&id=181](http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=143&id=181) (accessed 05.07.2018).

Palievskij P.V. *Literatura i teoriya* [Literature and Theory]. М., 1979.

Solov'ev V.S. *Znachenie poezhii v stihotvorenijah Pushkina* [The Meaning of Poetry in the Poems of Pushkin]. *Pushkin v russkoj filosofskoj kritike: konec XIX – pervaya polovina XX v.* [Pushkin in Russian philosophical criticism: the end of the XIX – first half of the XX century]. М., 1990.

Khomyakov A.S. *O starom i novom. Stat'i i ocherki* [About the Old and the New. Articles and Essays] М., 1988.

Shestov L. A.S. *Pushkin*. [A.S. Pushkin]. *Pushkin v russkoj filosofskoj kritike: konec XIX – pervaya polovina XX v.* [Pushkin in Russian Philosophical Criticism: the end of the XIX – first half of the XX century]. М., 1990.

### List of sources

Dostoevsky F.M. *Zapiski o russkoj literature*. [Notes on Russian Literature]. URL: <http://croquis.ru/2365.html> (accessed 05.07.2018).

Dostoevsky F.M. *Ob"yasnitel'noe slovo po povodu pechataemoj nizhe rechi o Pushkine. Pushkin*. [Explanatory Word about the Speech about Pushkin below. Pushkin]. *Russkaya ideya* [The Russian Idea]. М., 1992.

Zhukovskij V.A. *Pis'mo Vyazemskomu P.A., 26 dekabrya 1826 g.* [Letter to Vyazemsky P.A., December 26, 1826]. *Sobranie sochinenij: V 4 t. T. 4.* [Collected Works: In 4 vols. V. 4.]. М., L., 1960.

Pushkin A.S. *Sobranie sochinenij: v 10-i tt. T. 7.* [Collected works: in 10 vols. Vol. 7]. М., 1958.

## СИМВОЛИКА ГРОЗЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С.ТУРГЕНЕВА

*М.А. Курбакова*

**Ключевые слова:** образ-символ, мимезис, философское содержание творчества, взаимосвязь художественно прекрасного и природы, символическая система.

**Keywords:** symbolic image, mimesis, philosophic content of works, connection between arts beauty and the Nature, symbolic system.

**DOI 10.14258/filichel(2018)4-03**

В русской литературе традиционно считается, что А. Островский, продолжая традицию Грибоедова, является первым писателем, использовавшим символы, в частности символику грозы, наделив

важным для героев смыслом это явление природы. Имеет ли эта символика в русской литературе некую предисторию, встречается ли она в произведениях до написания пьесы Островского «Гроза»? Это основной вопрос нашего исследования.

### О понятии символа

Литературный символ и полемика вокруг него имеют многовековую историю. Первые попытки определения понятия символа предпринимались в Древней Греции, в связи с появлением теории подражания (мимезиса), которая сохранила свою авторитетность вплоть до 17-18 веков. Эти попытки заключались тогда в связывании изображенного и его «прообраза» на основе внешнего сходства.

Позднее, в эпоху эллинизма, когда художественное творчество стало мыслиться как восхождение к неким универсальным смысловым сущностям, понятие символа стало определяющим в искусстве. Романтическая и символистская эстетики позволяют говорить о том, что в средние века и в новое время не только было велико значение символа, но даже все искусство понималось, по словам Фридриха Шлегеля, как «вечное символизирование». Тогда были выделены основные черты символа – значительность (всеобщность) смысла и связанные с нею определенность и многозначность. В этом заключается отличие символа, например, от аллегории, где чаще всего смысл можно однозначно предположить. Это разграничение – один из сложнейших моментов теории символа, потому что, как отмечал Шлегель, *«во всяком художественном изображении следует искать аллeгорию. Символичность и аллегоричность понимаются при этом таким образом, что в основании каждого художественного произведения и каждого мифологического образа лежит общая мысль, которая, самостоятельно выделенная в ее всеобщности, должна нам объяснить, что означает то или иное произведение и представление»*. [Антология мировой философии, 1970, т. 1, с. 22].

С другой стороны, литературный символ имеет свои отличия и от фольклорных символов. Их появление было подготовлено длительной песенной традицией, которая научила человека осознавать свою жизнь через открытую аналогию с жизнью природы. С течением времени фольклорный символ, благодаря частому повторению, становился привычным, закрепляясь за определенным явлением или лицом. Охарактеризовать же литературный символ, вследствие его многозначности, всегда было делом нелегким. Еще Гегель в своей «Эстетике» писал: *«Возникает сомнение, должны ли мы понимать такой образ в собственном смысле, или одновременно и в переносном*

смысле или же только в переносном». Однако, гегелевская теория дала, наконец, четкое, почти универсальное определение символа:

*«Символ представляет собой непосредственное наличное или данное для созерцания внешнее существование, которое берется таким каким оно должно пониматься в более широком смысле»* [Гегель, 1968, с. 14-16].

Структурно, пишет далее автор, символ состоит из смысла и его выражения, причем смысл не должен быть выделен особо и не ясен сам по себе. Немецкий философ Фишер Куно в своей «Истории новой философии» интерпретирует определение Гегеля следующим образом: *«Символ соединяет два элемента, которые на деле ничего общего не имеют, поэтому должны быть обособлены и затем соединены путем сравнения. <...> Настоящий символ есть загадка»* – подчеркивает он [Фишер, 1933, с. 76]. Двойственность и загадочность символа впоследствии привели к тому, что над русской поэзией тяготело наследие русской философской постромантической лирики 19 века, изживавшей «романтический дуализм» на основе религиозно-христианского монизма.

Помимо данного определения, Гегель подчеркивает соответствие символов трем основным формам искусства: классической, романтической и символической. Классическая форма искусства порождает, по его мнению, символы, в которых идея воплощается в образе адекватно (если взять пример из тургеневских произведений, таким символом является смерть, так как она может обозначать только смерть). Романтической форме искусства соответствуют символы, в которых *«различие и противоположность их идеи и ее реальности остаются неопределенными, но на высоком художественном уровне»* [Антология мировой философии, 1970, с. 84] (тургеневские символы – бездна, туман, сфинкс). Символы, сущность которых основывается на проявлениях человеческой жизни (например, все, что относится к символике любви: цветы, яблоки, звезды, кресты), кажутся более явственными, так как их идея имеет большее соотношение с самим образом, намек на него; подобные символы характерны для символической формы искусства. Для нас такое распределение ценно тем, что оно указывает на многообразие взаимоотношений между идеей и образом в символе, а следовательно, и на их разную масштабность, структуру и значение в произведении. Помимо этого, такая классификация символов хорошо вписывается в тургеневскую систему символики, позволяя ее классифицировать. Многие произведения писателя, включая роман «Отцы и дети», *«имеют некий символический оттенок»* [Толстой, 1927, с. 75].

В связи с этим применительно к тургеневской системе символов возможна следующая градация: образы-символы, имеющие более или менее самостоятельное значение в произведении; символы, связанные с сюжетом и героями, и излюбленные тургеневские детали, кочующие из произведения в произведение, которые приобретают символический оттенок: рука, гнездо, скамейка. Последний прием не есть нововведение Тургенева: он широко использовался Флобером и получил в литературоведении название сквозного момента. Предмет же рассмотрения нашей статьи – символ грозы – относится к символам первого типа и, как мы покажем далее, является одним из сквозных моментов творчества писателя.

### **Поэтический символ грозы в аспекте философского содержания творчества Тургенева**

Тургенев еще при жизни стремился показать, что он якобы чуждается всяческих систем. Его мнение об этом содержится в письме другу К. Аксакову (1853 год) (Тургенев, 1979, т. 11, с. 141)<sup>1</sup>. Однако, рассмотрев его тексты через призму гегелевского понимания истинно художественного произведения, легко убедиться в обратном: *«Сквозь человеческий глаз, лицо, мускулы, кожу, сквозь весь облик человека просвечивает дух, душа <...> Именно такая осмысленность должна быть присуща художественному произведению. Оно не должно казаться исчерпывающимся данными линиями, кривыми, поверхностями, впадинами, данными красками, звуками, словами <...> Но оно должно выявить внутреннюю жизнь, чувство, душу, содержание, дух. То есть все, что мы и называем смыслом художественного произведения»* [Гегель, 1968, с. 26]. Именно внутренняя жизнь, присущая живому организму – произведению, которая нарушается, если из нее что-либо насильственно исключить (таким же образом становится неполноценной или обрывается жизнь человека, у которого отняли жизненно важный орган); именно она указывает на некую системность и на то, что Тургенев был систематиком. Уже в 1840 году писатель выказал уважение к философии и философам как ученым, создающим философскую систему с затратой усилий, подобной усилиям при создании произведений искусства:

*«Философское убеждение каждого, – пишет он М. Бакунину, – есть его создание, и если в искусстве нельзя создать ничего без дисциплины, тем более в философии, где средство и цель нераздельны*

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на тексты из списка источников, приведенного в конце статьи.

*и движутся в духовном мире <...> Создать философское убеждение – значит создать величайшее творение искусства, и философы – величайшие мастера и художники. Собственно, здесь искусство перестает быть искусством – оно растворяется в философии»* (Тургенев, 1979, Т. 11, с. 20-21).

Философия влекла писателя с детства, а в юности он увлекся ею всерьез. В молодые годы Тургенев мечтал о карьере философа и написал магистерскую диссертацию о Платоне. Сильное влияние на писателя оказал Н. Станкевич, который с 1838 по 1840 годы помогал Тургеневу усваивать гегелевскую диалектику и передал своему «последнему товарищу» философскую эстафету 20-30 годов. Писатель вернулся в Россию, по его же словам, *«весь пропитанный философией Гегеля»*. Самой стройной системой считал диалектику Гегеля другой товарищ Тургенева Т. Грановский. В это время писатель был окружен людьми, особо почитающими этого философа<sup>1</sup>.

Необходимо подчеркнуть, что наиболее важная гегелевская идея о соотношении и взаимосвязи художественно прекрасного и природы во многих произведениях писателя была отражена несколько видоизмененно. По мнению Гегеля, *«художественно прекрасное выше природы. Ибо красота искусства является красотой, рожденной и возрожденной на почве духа, и насколько дух и произведения его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты <...> Какая-нибудь жалкая выдумка, пришедшая в голову человеку, выше любого создания природы, ибо во всякой фантазии присутствует все же нечто духовное, присутствует свобода. В этом смысле прекрасное в природе – только рефлекс красоты, принадлежащей духу. Здесь перед нами несовершенный неполный тип красоты, и с точки зрения его субстанции он сам содержится в духе»* [Гегель, 1968, с. 73]. Тургенев же оставался на протяжении всей своей творческой жизни верен природному несовершенству. Воздерживаясь от резкого разграничения художественно прекрасного и Природы, Тургенев, наоборот, гармонично соединяет их, на уже довольно зрелом творческом этапе считая, что *«только близость к природе и верность своим естественным природным чувствам делает человека духовно здоровым, жизнерадостным, способным на большое дело улучшения жизни»* (Тургенев, 1979, т. 11, с. 62). И прекрасное в жизни – это красота природы и тех человеческих отношений, которые близки миру

---

<sup>1</sup> Курбакова М.А. Проблемы семьи и образы детей в произведениях И.С. Тургенева. [Электронный ресурс]. URL: [http://elibrary.ru/download/elibrary\\_26876196\\_34293191.pdf](http://elibrary.ru/download/elibrary_26876196_34293191.pdf).



природы, это красота простого и безыскусственного человеческого счастья. Поэтому стройная структура символической системы писателя основана на поэтических образах, заимствованных из мира природы. Тургенев с уверенностью принимает этот подход и поощряет его в других. Так, в письме В. Боткину (1856) он высказывает свое восхищение Мерке:

*«Твое стремление, твое неуклонное направление состоит в том, чтобы придать действительному поэтический образ; другие же стремятся превратить так называемое поэтическое, воображаемое в действительное, но из этого ничего, кроме глупости, не получается»* (Тургенев, 1979, т. 11, с. 238).

Взаимоотношения искусства и природы очень сложны, потому вопрос о том, *«должно ли искусство стремиться к внешнему сходству с явлениями природы, или оно должно возвеличивать и преображать их»* [Антология мировой философии, 1970, с. 169], для каждого автора не может быть решен однозначно. Тургенев, очевидно, находит здесь золотую середину; так, он подробно разясняет «один из главных недостатков красоты животной жизни: отсутствие души, и то, что человеческое тело стоит в этом отношении на более высокой ступени» (Тургенев, 1979, т. 11, с. 68).

Однако прежде чем прийти к таким выводам, Тургенев долго размышлял, принимал то одну точку зрения, то другую, то восхищаясь природным началом, то ругая его. Сознвая, с одной стороны, что природа – мать всего живого на земле, он живо чувствует ее прелесть, веянье бога в ней, но, принимая во внимание ее значительность и невозмутимость в сравнении с человеком, он пытается возвеличить все-таки человеческую жизнь. Поэтому его взгляды на эту проблему в разные периоды творчества отличаются друг от друга. Так, например, в 1848 году, в один из переломных моментов своего литературного пути, в письме к Полине Виардо он пишет следующее:

*«Я не выношу неба, – но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее мимолетную красоту... Все это я обожаю. Я ведь прикован к земле».* Через год в письме к ней же Тургенев полностью «реабилитирует» природу во всех ее проявлениях, потому что она нуждается в оправдании, потому что она всегда права уже самим фактом своего бытия: *«Да, она такова: она равнодушна... Но это не мешает негодяйке природе быть восхитительно прекрасной; и соловей может доставлять нам чарующие восторги, в то время как какое-нибудь полураздавленное насекомое мучительно умирает у него в зобу»* (Тургенев, 1979, т. 11, с. 68).

Эти, по определению самого автора, «философско-пантеистические настроения ума» порой принимают различные направления. Но Тургенева же больше волнует место человека и его жизни по отношению к Природе. И судя по произведениям писателя, сразу вспоминается мнение Паскаля о том, что человек – это *«ничто в сравнении с бесконечным, все в сравнении с ничтожеством, середина между ничем и всем»* (Тургенев, 1978, т. 2, с. 303).

Именно необъятная обширность лона природы и ничтожность в ней человека позволяет писателю утверждать, что *«жизнь – это красноватая искорка в мрачном и немом океане Вечности, это единственное мгновение, которое нам принадлежит...»* (Тургенев, 1979, т. 11, с. 64), говорить о том, что природа царствует, а человек хлопочет о том, как бы ему не умереть; описать то странное впечатление, которое производит на человека природа, когда он один:

*«В глубине этого впечатления, – пишет Тургенев, – есть ощущение горечи, свежей, как благоухание полей, немного меланхолии, ясной, как в пених птиц. Я без волнения не могу видеть ветку, покрытую молодыми зеленеющими листьями, отчетливо вырисовывающуюся на голубом небе, – почему? По причине ли контраста между этой маленькой живой веточкой, колеблющейся от малейшего дуновения, которую я могу сломать, которая должна умереть, но которую какая-то щедрая сила оживляет и окрашивает, и эту вечную пустую беспредельность, этим небом, которое мне и лучезарно благодаря земле»* (Тургенев, 1979, т. 11, с. 67).

К этому имеет отношение и образ женщины-Природы, созданный в стихотворении «Природа», одинаково заботящейся о своих детях и одинаково равнодушно их истребляющей, дабы не нарушить равновесие нападения и отпора. Пытаясь разгадать загадку природы, писатель утверждает, что *«ни одно творенье не в силах знать о тайнах бытия»* (Тургенев, 1979, т. 10, с. 8).

Эта неопределенность и порождает чисто природные в своей основе образы-символы в творчестве Тургенева, образы-символы, о которых Гегель писал: *«Ближайшим раскрытием этой идеи, существующим для абсолютного, служат явления природы, в существовании которых человек смутно предчувствует абсолютное и поэтому делает его для себя наглядным в форме предметов»* [Гегель, 1968, т. 2, с. 84].

### **Символика грозы в произведениях И.С. Тургенева**

Этот поэтический элемент довольно часто используется автором, поэтому есть смысл говорить о его определенной смысловой и композиционной роли в произведениях писателя.

Сразу следует сказать, что определить функцию грозы можно лишь с оговорками, ведь значения символики неоднозначны, как неоднозначны отношения человека и природы, к тому же мировоззрение писателя, как и любого другого мыслящего человека, меняется с течением времени, и соответственно изменяется его взгляд на творчество. Например, в рассказе «Бирюк» из «Записок охотника» гроза – явление природы, но явление стихийное, которое задерживает рассказчика в доме Бирюка. В повести «Затишье», которая написана Тургеневым позже, роль грозы уже более сложная и интересна для более подробного истолкования. В экспозиции Михаил Николаевич Ипатов объявляет присутствующим гостям: *«Здесь у нас, осмелюсь так выразиться, не то чтобы захолустье, а затишье, право, затишье, уединенный уголок – вот что!»* (Тургенев, 1979, т. 4, с. 388). Тургеневское употребление слова «затишье» имеет более емкий смысл, чем обычное его понимание как «безветрия»; оно означает «закрытое от ветра место». Небольшое повествование отделяет слова Ипатова от описания сильной грозы. Автор создает картину ужасной стихии: широкая туча, лежащая свинцовой пеленой, душный воздух, потрясаемый приближающимся громом, угрюмый сумрак, красный огонь молнии – это будто предзнаменует бурю, бурю человеческих чувств и страстей, приближение непредвиденных обстоятельств и воли рока. Описание грозы является завязкой всей повести, отправной точкой всех ее сквозных моментов. После «грозы» сюжетная линия произведения выстраивается таким образом, чтобы как можно резче противопоставить слова Ипатова дальнейшему развитию событий, все содержание повести основывается на антитезе. В экспозиции повествование тянется интригующе медленно и спокойно. Изображение грозы вносит в повесть напряженность, здесь действие впервые движется очень быстро, автор будто входит в другой, убыстренный ритм. Действие, следующее за описанием грозы, полно драматизма и даже трагичности. Если определить начало грозы как первый момент сильной эмоциональной напряженности, предопределяющий все остальные, первую «ступень» к кульминации произведения – самоубийству Марии Павловны – то следующие «ступени» следуют одна за другой с нарастающим драматизмом.

Разговор Маши и Веретьева, объяснение Астахова с Надеждой Алексеевной на балу, столкновение Астахова со Стельчинским и неожиданное извинение Стельчинского – все эти события будто стремятся к своей кульминации, которая отягощена смертью Матрены Марковны, описанием загубленной жизни Веретьева и нелестной авторской характеристикой: *«...из Веретьевых никогда ничего не*

*выходит*» (Тургенев, 1979, т. 4, с. 450). Подобно тому, как сильно иногда грохочет гром, что даже и недюжинный человек может испугаться мощи этой стихии, выражается его своеобразное чувство любви, страсти или даже просто каприз: *«Я твой раб, я у ног твоих, ты мой владыка, моя богиня, моя волоокая Гера, моя Медя...»* (Тургенев, 1979, т. 4, с. 421).

Как порой среди ясного неба появляется огромная свинцовая туча, так же неожиданно сталкиваются Астахов со Стельчинским на балу; и как вдруг внезапно прекращается дождь, когда небо еще затянуто тяжелой пеленой, так Астахов узнает, что его дуэль уже не состоится. Тургенев будто проводит параллель между жизнью природы и жизнью человека, и делает это на том основании, что в его понимании (как уже говорилось выше) человек есть ее неотъемлемая частица, но его жизнь – лишь искорка в океане безмолвной Вечности. Человек мучается и страдает так или иначе на протяжении всей своей жизни, в то время как равнодушная Природа взирает на него с безмолвным безучастием.

Несколько в другом ракурсе раскрывается символика «грозы» в повести «Фауст». В начале произведения мы знакомимся с Верой Николаевной Ельцовой, которая вызывает изумление и любопытство. Перед читателем возникает портрет девушки, в которой с детства задушен интерес к литературе, как к занятию опасному, пошлому, могущему привести к гибели. Это существо «боится жизни», и неспроста, ведь ей неведомы страсти, сильные чувства, всепоглощающая любовь; она не знает, к чему они ведут, а значит, первый же неосторожный шаг способен ее погубить. Она никогда не страдала от безответной любви или сердечной привязанности, и поэтому неудивительно, что Павел Александрович Б. видит, что она почти не изменилась ни в лице, ни в стане: *«Когда она вышла мне навстречу, я чуть не ахнул: семнадцатилетняя девочка, да и полно!»* (Тургенев, 1979, т. 5, с. 101). Все чувства Веры до момента их встречи будто спят в глубине ее души.

И вот Павел Александрович решает прочитать Вере «Фауста». Но перед самым чтением разразилась гроза; она надвигается медленно, но неумолимо. «Закрывая собою заходившее солнце, вздымалась огромная темно-синяя туча; видом своим она представляла подобие огнедышащей горы, ее верх широким снопом раскидывается по небу; яркой каймой окружал ее зловещий багрянец и в одном месте, на самой середине, пробивал насквозь ее тяжелую громаду, как бы вырываясь из раскаленного жерла.

«*Быть грозе*» – предупреждает муж Веры, будто предупреждает о приближающихся непредвиденных событиях (Тургенев, 1979, т. 5, с. 105). Здесь эта фраза имеет двоякий смысл, она подчеркивает эмоциональное напряжение сцены. Далее следует вдохновенное чтение «Фауста». О том, что происходит в душе Веры, автор умалчивает – на протяжении всей повести Тургенев ни разу не говорит о потрясении, которое пришлось пережить Вере. Его глубина отражается в словах Приемкова: *«Вообразите, я пришел к ней наверх и застаю ее: она плачет. Этого с ней давно не случалось. Я вам могу сказать, когда она в последний раз плакала: когда Саша у нас скончалась. Вот что вы наделали с вашим «Фаустовым»* (Тургенев, 1979, с. 108). А тем временем разразилась гроза, и муж Веры опять повторяет: *«Я вам говорил, что будет гроза. А ты, Верочка, чего это так вздрагиваешь?»* (Тургенев, 1979, с. 108). Этой фразой автор будто нарочито подчеркивает неприродный характер «грозы». Приемков, безусловно, имеет в виду только природную стихию, и тем явственнее проступает в устах человека, который так ничего и не узнал о последующей любви Веры, тайный смысл этих слов. Но в этом эпизоде автор подчеркивает, что *«сверкнувшая молния отразилась на ее недвижном лице, пока еще «слабо и далеко»* (Тургенев, 1979, с. 109). Для развития чувства сильного, незабываемого нужно время. Тургенев подчеркивает: *«Предсказание Приемкова сбылось: гроза надвинулась и разразилась»* (Тургенев, 1979, с. 109).

Далее повествование становится несколько убыстренным, будто бы предостерегающим; и любовь, и смерть Веры поражают своей внезапностью, которая может быть сродни лишь вспышке молнии. Исходя из всего вышесказанного, очевидно, что «гроза» в этих произведениях является символом рождения чувства, любви, причем любви трагической, неразделенной или безответной. Другими словами, для такой любви всегда существуют препятствия, будь то смерть, замужество или воля судьбы.

Наиболее же эстетично «гроза» связывается с мотивом рождения любви в повести «Первая любовь». Тургеневу необычайно просто удалось передать красоту «воробьиной ночи» глазами Владимира, перед лицом которого проплывало лицо Зинаиды, с ее загадочно улыбающимися губами, вопросительными, задумчивыми и нежными глазами. А за окном в это время вспыхивают *«неяркие, длинные, словно разветвленные молнии. <...> Я глядел – и не мог оторваться; эти немые молнии, эти сдержанные блистания, казалось, отвечали тем немым и тайным порывам, которые вспыхивали также во мне <...> С приближением солнца все бледнели и сокращались молнии: они вздрагивали все реже и реже и исчезли наконец <...> И во мне исчезли мои молнии...»* (Тургенев,

1979, т. 6, с. 322-323). Здесь налицо прямое сопоставление двух жизней: Природы и человека. Аналогичное сравнение приводится автором и в конце повести: на миг возникший призрак первой любви связывается здесь с воспоминанием о быстро пролетевшей утренней весенней грозе.

Любовь может испепелять душу сама по себе, без нашего желания или нежелания, а может погубить ее по воле более сильного человека, который пытается внушать чувство. Так произошло с Саниным в «Вешних водах». Повесть интересна уже потому, что она представляет как бы два повествования, которые разделены на две части: «Санин и Джемма во Франкфурте» и «Санин и Марья Николаевна в Висбадене». В обеих этих частях есть момент, когда наступает гроза; но ее функции не совпадают, так как чувства Санина к Джемме и к Марье Николаевне нельзя уравнивать. В эпизоде встречи Санина и Джеммы гроза разразилась в тот момент, когда между ними уже наметилась незримая связь, но они пока не вполне осознают это. Поэтому здесь так незримо ощущается то, что нечто необыкновенно переменялось. *«Она не могла продолжать: нечто необыкновенное произошло в это самое мгновение. Внезапно, среди глубокой тишины, при совершенно безоблачном небе, налетел такой порыв ветра, что сама земля, казалось, затрепетала под ногами, тонкий звездный свет задрожал и заструился <...> “Что это было такое? Молния?” – спросила она. “Джемма!” – воскликнул Санин»* (Тургенев, 1979, т. 8, с. 297).

В этих строках передана чистота, свежесть, возвышенность его любви. Но его чувства к Марье Николаевне переданы по-другому: *«Все существо его полно одним... Одним помыслом, одним желанием»* (Тургенев, 1979, с. 376). Здесь «гроза» символизирует победу наглой, властной красоты, которая *«обезволивает, обессиливает, если не оподляет мужчину»* (Тургенев, 1979, с. 116]) В этом эпизоде «гроза» связана с мотивом грехопадения, грешной любви, означающей отказ Санина от Джеммы. Она будто перечеркивает его прежнюю жизнь и счастливую будущность, предлагая взамен порочащую связь с женщиной, разлагающую душу. Символическое значение «грозы» здесь иное; в этой, одной из последних повестей писателя обнаруживается многоликость его художественного мировосприятия; сыграло роль и то, что, очевидно, жизненный опыт, знание жизни взяло верх над восторженностью и умилением любовью. Не случайно Н.Н. Страхов в статье «Последние произведения И.С. Тургенева» отмечал, что в этот период на него *«нежданно-негаданно упал какой-то удар судьбы, <...> в его произведениях, нет прежней силы, нет прежней значительности...»* [Страхов, 1984, с. 130-161]. Им подчеркнута мысль о том, что в последних

произведениях писатель «будто ищет в нашей скудной и бледной жизни подобия образцов западного искусства» [Страхов, 1984, с. 130-161].

Исходя из анализа всех вышеперечисленных произведений, можно заключить, что функция «грозы» многозначна. Она может внести определенные смысловые оттенки, является важным, даже основным композиционным элементом в структуре, в эмоциональном отношении она отражает различные психологические состояния героя, его переживания; наконец, описание грозы само по себе элемент, приумножающий художественное богатство произведения. Рассмотрев образ-символ грозы, имеющий в произведениях писателя самостоятельное значение, можно сделать вывод, что философия, несомненно, играла огромную роль в творчестве И. Тургенева. Писатель с уважением относился к выдающимся философам своего времени, и, учитывая их опыт, выстраивал свою философию. Основным вопросом, которым задавался Тургенев на протяжении всего творческого пути, был вопрос примата природного и личного начал и непостижимой тайны природы. Практическим ответом на него явились созданные автором природные образы-символы, и, в частности, символ грозы, имеющий огромное эстетическое значение, изменявшийся в разные периоды творчества писателя в соответствии с изменением его творческого мировоззрения.

## Литература

- Анненский И.Ф. Книга отражений. Умиравший Тургенев. // Art, 1906.  
 Антология мировой философии. М., 1970. Т. 2.  
 Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М., 1968. Т. 2.  
 Курбакова М.А. Об универсальном плане «Отцов и детей» Ивана Тургенева. // Язык. Филология. Культура. 2015. № 1.  
 URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_23857288\\_48498513.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_23857288_48498513.pdf) (дата обращения 28.06.2018).  
 Страхов Н.Н. Критические статьи о Тургеневе. // Современник. М., 1984.  
 Толстой. 1850-1860. // Материалы, статьи под ред. В.И. Срезневского. Труды Толстовского музея Академии наук СССР. Л., 1927.  
 Фишер К. История новой философии. М.-Л., 1933. Т. 8.

## Список источников

- Тургенев И.С. Собрание сочинений: в 12-и тт. М., 1979.  
 Тургенев И.С. Статьи и воспоминания. По поводу «Отцов и детей». М., 1978.

## References

- Annenskij I.F. *Kniga otrazhenij. Umirajushhij Turgenev* [The Book of Reflections. Dying Turgenev]. Art, 1906.

- Antologija mirovoj filosofii*. [Anthology of World Philosophy]. M., 1970. Vol. 2.  
Gegel' G.V.F. *Jestetika*. [Esthetics]. M., 1968. Vol. 2.  
Kurbakova M.A. *Ob universal'nom plane «Otcov i detej» Ivana Turgeneva* [About the universal plan of Ivan Turgenev's *Fathers and Sons*]. *Yazyk. Filologiya. Kul'tura* [Language. Philology. Culture], 2015, № 1.  
URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_23857288\\_48498513.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_23857288_48498513.pdf) (access 28.06.2018).  
Strahov N.N. *Kriticheskie stat'i o Turgeneve* [Critical Articles about Turgenev]. *Covremennik* [Contemporary]. M., 1984.  
Tolstoj Leo. 1850-1860. *Materialy, stat'i pod red. V.I. Sreznevskogo*. [Materials and articles edited by V. Sreznevskiy]. *Trudy Tolstovskogo muzeja Akademii nauk SSSR*. [Proceedings of the Tolstoy Museum of the USSR Academy of Sciences]. L., 1927.  
Turgenev I.S. *Sobranie sochinenij v 12-i tt.* [Full collected works in 12 vols]. 1979.  
Turgenev I.S. *Stat'i i vospominanija. Po povodu «Otcov i detej»*. [Articles and memories. Referring to *Fathers and Sons*]. M., 1978.  
Fisher K. *Istorija novoj filosofii*. [The history of new philosophy]. Moscow-Leningrad, 1933. Vol. 8.

### List of sources

- Turgenev I.S. *Sobranie sochinenij v 12-i tt.* [Full collected works in 12 vols]. 1979.  
Turgenev I.S. *Stat'i i vospominanija. Po povodu «Otcov i detej»*. [Articles and memories. Referring to *Fathers and Sons*]. M., 1978.

## «ПОСЛЕДНЯЯ НАДЕЖДА ССЫЛЬНОГО ЕВСЕЯ БОРОВИКОВА» Д. КАИНЧИНА: СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА НА ПЕРЕЛОМАХ ИСТОРИИ

*У.Н. Теменова*

**Ключевые слова:** триптих, коллизия, пространство и время, сюжет, композиция, идея, тематика.

**Keywords:** triptych, collision, space and time, plot, composition, idea, themes.

**DOI 10.14258/filichel(2018)4-04**

На рубеже 1990–2000 годов под воздействием круто меняющейся реальной действительности у Дибаша Каинчина наблюдается творческий подъем. Именно в эти годы он завершает роман-диалогию «Ўстибисте Ўч-Сўмер» (1986, 2003) – «Над нами Белуха», создает



повесть «Јылдыстар-когы» (1994) – «Пепел звезд», рассказы «Баш ла болзын...» (1994) – «На перевале», «Аба јыштын балазы» (1994) – «Дочь тайги черновой» и другие. Публикует сразу ставший известным рассказ «Чеден» (1994) – «Изгородь». Ему, как и ранее, присуще острое чутье характера, непосредственность и правдивость. В его произведениях заметно расширилась идейно-тематическая направленность. Заявивший себя изначально как мастер изображения алтайской деревни, он продолжал рассказывать о самом родном и любимом: о деревне и ее людях. Но в последних произведениях вместе с усилением внутренней напряженности образов и афористичности стиля возрастает общее ощущение жизни, исполненной трагического предчувствия и горечи за судьбу малого народа. В переломные годы писатель еще раз обращается к теме гражданской войны, коллективизации, раскулачивания и репрессии, обнажает трагедию крестьян в 20-30-х годах прошлого столетия. Всегда скромный и немногословный, он и в этот период внутренне сосредоточенно много работает и его произведения дают представление о напряженности поисков, сомнениях и терзаниях. Д. Каинчин глубоко отразил переходные стадии общества, историческую судьбу жителей своей малой родины. Он с любовью говорит о деревне доколхозной, об укладе жизни сельских людей и с такой же великой болью пишет о коллективизации, совмещенной с ликвидацией наиболее инициативной и зажиточной части крестьянства. Для своих произведений писатель черпал материал как из жизни, так и из документальных источников. Заслуживает внимания и сам факт обращения к малым жанрам. Писатель всегда отличался тем, что в алтайской литературе он был непревзойденным мастером рассказа. В основе художественного мира Д. Каинчина лежит коллизия столкновения старого и нового. На смену одному укладу жизни приходят новые устои и порядки. Последние произведения малого жанра писателя отличаются несомненными новаторскими качествами. Привлекает еще и то, что в алтайской художественной литературе рассказы, составленные из документов – редкое явление. Среди них рассказ-коллаж «Любовь коммуниста Ивана Гомзина» (2003), который состоит из писем, справок, обращений 1930-х годов прошлого века, переписанных автором из материалов республиканского архива. Произведение «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» (2003) является завершающим в триптихе «ВЕРА. ЛЮБОВЬ. НАДЕЖДА» («Лунная соната», 2004). Рассказ тоже относится к художественно-документальной прозе, где автор делает акцент больше на художественной стороне. Правда жизни в ней воздействует на читателя во всей остроте неприкрытой жестокой реальности.

В данной статье нами делается попытка исследования жанрового, идейно-тематического и композиционного своеобразия рассказа, а также соотношения художественности и документальности в заключительном произведении триптиха. Анализ рассказа позволяет увидеть, как документальная литература показывает «связи жизни, не опосредованные фабульным вымыслом художника» [Гинзбург, 1971, с. 29]. Кроме идейного содержания интерес вызывает и «нелинейность» сюжета как один из ведущих приемов в построении данного рассказа. При выполнении исследования использованы культурно-исторический, сравнительный (сравнительно-типологический подход) и психологический методы.

Как известно, к художественно-документальной прозе принято относить произведения, материал которых собран и тематически объединен лично автором, свидетельства очевидцев значимых событий. Непосредственно материал (заметки, копии и т.д.) для своих рассказов Д. Каинчин собирал в различных архивах (районном, республиканском). О том, когда и при каких обстоятельствах ему довелось познакомиться с редкими документами, есть записи самого писателя. Мастерски сочетая документальность и художественность, автор в художественной форме описывает реальные события, называя имена всех действующих лиц, вводя в ткань повествования копию подлинного документа, *«ибо это документ и в нем дух, запахи, звуки, в нем коды и хромосомы тех переломных тридцатых»* (Каинчин, 2004, с. 69)<sup>1</sup>.

Нами делается акцент не на оригинальные документы, а лишь на записи, заметки с подачи самого автора. В исследуемом рассказе Д. Каинчин пытается удостоверить социальный абсурд 20-30-х годов XX века: во-первых, свидетельствами повествователя, документами из архива, а во-вторых, своеобразными «документальными репликами» со статистическими данными или цитатами из официальных источников, которые придают кажущемуся немислимым абсурду не просто фактическую достоверность, а весомость закономерного явления. Приведем примеры: в обращениях к прокурору, в сельсовет, в протоколе допроса, заявлениях, которые переписаны во время работы в республиканском архиве, автор указывает точные даты («осенью 1929 года», «весной 1931 года», от 12.05.1933 года», «в 1930 году ноября месяца 12 дня», «до 1934 года»; имена – Евсей Боровиков, Иван Третьяк, Ачар Акпашев, Казанцев Иван, Глушаев Иван Малофеевич,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на тексты из списка источников, приведенного в конце статьи.

Афон Кувакин и др.; названия мест (с. Усть-Кумир, Талицкий сельский совет, с. Усть-Кан, с. Абай, Уймон, с. Черный-Ануй и т.д.). Д. Каинчин, художественно перерабатывая данный материал, выражает свое отношение к главной идее произведения, мастерски определенными писательскими и литературными приемами жизненную реальность превращает в художественную. Как указывает сам автор, «самое характерное – крик души» – это объемное заявление Агафьи: *«Прокурору 2 уч. Село Усть-Кан. От батрачки пос. Усть-Кумир Талицкого сельсовета Боровиковой Агафьи Асафовны, 35 лет, вдова – на иждивении малые дети 3 душ. 18 октября 1933 года ...»* (Каинчин, 2004, с. 68). Именно этот документ привлек внимание писателя к папке с делом Боровиковых. Все свои впечатления и переживания от прочитанного заявления он использует в рассказе «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова». Автор выбирает наиболее характерное, усиливает его и одновременно воплощает его в художественном образе. Рассказ не выдуман, он как бы вырастает из этой жестокой реальной действительности, в эпицентре которой оказалась семья Боровиковых. Еще следует помнить, что «писатель никогда не воспроизводит действительность ради самого воспроизведения: уже сам выбор предмета отражения, сам импульс к творческому воспроизведению реальности рождается из личного, пристрастного, небезразличного взгляда на мир» [Есин, 1998, с. 6]. Но научное исследование художественного текста не может обойти вопрос о соотношении вымысла и реальности, а точнее о том, как именно реальность преломляется в художественном тексте. Каждое произведение – это неповторимый художественный мир, со своей системой отношений авторов и героев, своими законами времени и пространства. Главные герои исследуемого рассказа – ссыльный Евсей Боровиков и его жена Агафья (Алтынай), которые стремятся по-своему самостоятельно справиться со своей жизнью, навалившимися на них проблемами и пытаются, хотя и безуспешно, смирившись, подчинить ее (жизнь) себе.

Определить хронологическое время в рассказе позволяет авторская датировка заявлений, обращений, протоколов допроса и «документов-угроз»: с весны 1931 года по 1934 год. Действие начинается с разговора между мужем и женой, Евсеем Боровиковым и Агафьей *«в крошечной тьме избушечки на ихней заимке в верстах семи от села Усть-Кумир Талицкого сельского совета Усть-Канского района ранней весной 1931 года <...> Три месяца прошло, как Евсей прибежал домой из Нарымского края, что в Томской области, куда был сослан осенью 1929 года со всей семьей: с родителями, братьями,*

*сестрами ...»* (Каинчин, 2004, с. 59). Эта встреча пронизана мотивом тоски и отчаяния, которую не может заглушить даже пробудившаяся от долгой зимы природа.

Но и при такой четкой определенности хронологической рамки повествования внутреннее движение времени в рассказе неоднородно. В структуре повествования выделяются три основные пространственные точки зрения – автора, Евсея, Агафьи, прослеживается реальное время – начало XX века, и историческое время – 1930-е годы. Работа над третьим рассказом триптиха потребовала от писателя серьезного осмысления исторических реалий и беспощадной правды. Изображение внутренне насыщенного и пронзительного образа главных героев – еще одна особенность рассказа. Здесь Д. Каинчин выступает как мастер художественного слова, познавший глубину и трагедию бытия. Нужно отметить, что именно с его позиции ведется описание раскулачивания Боровиковых, возвращения (побега) Евсея домой, встреча с женой, уговоры мужа сдать его властям, чтобы как-то облегчить жизнь семьи, и т.д. Можно только догадываться, какие чувства испытывал писатель, изображая перипетии судьбы семьи Боровиковых.

Для Д. Каинчина характерен и художественный поиск. Идеино-тематическое содержание рассказа «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» (2003) перекликается с повестью «Облава» (1986) белорусского писателя Василия Быкова. В данных произведениях описываются события, происходившие в 30-е годы прошлого века: коллективизация, раскулачивание, изгнание, побег из ссылки, смерть. Пространство повести В. Быкова *«знакомое, тревожное, опасное пространство, которое нужно преодолеть, ускользающее, словно отнятое кем-то безжалостным время, сжимающее кольцо беспощадных обстоятельств... И одинокий человек – в том пространстве, в том кольце»* (Быков, 1991, с. 77). Главный герой повести – белорусский крестьянин Хведор Ровба, который восторженно принял революционные преобразования, был счастлив от того, что наконец-то у него есть своя земля. Он был тружеником, любил делать все основательно. Радовался успехам сына Миколки. Именно сын убедил его купить в кредит молотилку, которая и «сгубила» Хведора, его жену Ганулю и дочь Олю: «нетрудовые доходы» (крестьяне приходили молотить жито и платили за работу, так как нужно было рассчитывать за молотилку), «эксплуататор». По доносу завистников его сначала записали в «кулаки», затем выслали на север вместе с семьей. Миколка в это время был в армии. От тяжелой работы заболела и умерла жена, затем Хведор схоронил дочь. Но все

время он думал о сыне, который не писал родителям. Отец думал, что от предосторожности, как бы не узнали, что родители ссыльные, ведь Миколка выбился в начальники.

Хведор корнями врос в землю, и какая-то сила тянула его к тем местам, где он вырос, трудился, создал семью, построил дом, вырастил детей и был счастлив. Ровба совершает побег. После долгих мытарств, приближаясь к родным местам, *«усталый, голодный, с мокрыми ногами, он не мог одолеть в себе лихорадочного нетерпения и, не очень разбирая дороги, упрямо стремился вперед»* (Быков, 1991, с. 50). Единственное желание, которое придавало ему силы в пути *«хотел умереть дома»*, *«...дойти, хоть доползти, чтобы хоть одним глазом взглянуть и умереть»*. Он твердо знал, на что шел, что ему не дадут жить. В родном селе его, беглого, никто не ждал. И как тяжела отцовская боль, когда он узнает, что его сын от него отказался. Ему в душе хотелось верить, что так надо, что Миколку вынудили обстоятельства. Образ Миколки предстает перед читателем глазами любящего отца: *«Парень разумный, грамотный, не ровня батьке»*, *«думал о сыне-начальнике и его должности, тревожился и переживал»*, вспоминал слова Сталина, что *«сын за отца не отвечает»*. Но когда Ровба слышит от постороннего человека негативный отзыв о сыне: *«... Теперь же он партийный сакратар. Малады, а будто какой тивун! От батьки отказался... фамилию собирает поменять, чтоб, значит, ни духу...»* – земля под ногами *«закачалась ... и косо поплыло поле»*, ему казалось, что он *«медленно падал на землю, а та все плыла, уходила из-под ног»* (Быков, 1991, с. 70).

Облава, которую устроили земляки, районные чиновники и красноармейцы, напоминала облаву волков. Загнанный в болото, он даже в этой ситуации думает о сыне: *«Бедный Миколка... и ему лезть сюда»*, *«Бедный Миколка, что он переживает теперь»*, *«не по своей воле – заставили»*, *«может приказали»*, *«Если отрекся, то можно, видно, и ловить. Но если такое возможно, то как тогда жить? Для чего жить? Нет, жить на этом свете ему невозможно»* (Быков, 1991, с. 76). Еще ужаснее и тягостнее было услышать «начальственный» голос сына, отдающий приказы. Единственное облегчение, что Гануля этого не слышит. Ничего не оставлено для надежды, нет смысла противиться смерти. Он желал увидеть родину и умереть здесь, суждено было сбыться его мечте: *«Не дано было жить тихо, так хоть тихо умер»*. Он не дался властям, *«бездна бочажины»* взяла его к себе.

Сюжет рассказа «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» Д. Каинчина на первый взгляд тоже прост. Уже «три месяца прошло», как «ссыльный» Евсей Боровиков сбежал из ссыльных мест и вернулся, но с женой удалось увидеться всего два раза. Понимая безвыходность сложившейся ситуации, он уговаривает ее «заложить» его властям. О первой встрече только упоминается, а этот тяжелый разговор между супругами ведется в последнюю ночь на заимке Боровиковых весной 1931 года. Затем события происходят уже в 1933 году, где мы видим все мытарства Агафьи, ее обращение к прокурору и опять же безвыходность ситуации. Все остальные события вводятся в повествовательную ткань рассказа постепенно, все глубже и глубже уводя читателя. Перед нами встает реальная картина жизни алтайских крестьян в те переломные 20-30-е годы прошлого века.

В центре внимания рассказа – раскрытие идейно-нравственной сущности героев, связанной с душевными драмами, страданиями, трагизмом. Особенностью этой проблематики является борьба души и мысли, спор с самим собой и Евсея, и Агафьи перед выбором. Можно утверждать, что «у каждой личности есть судьба, которой она (с экзистенциальной точки зрения) избежать не может, но это сознание ломает человека лишь тогда, когда ввергает его в отчаяние, осознание неумолимости же, наоборот, возвышает человека» [Ефимов, 1998, с. 185-186]. Евсей приносит себя в жертву ради спасения своих детей. По крайней мере, так он думал. Так думала и Агафья: *«Дети батрачки – это племя Ленина и на это следовало-бы отозваться, дабы, сняв «отцовское» – твердое задание, они ели бы хлеб выращенный и обмолоченный их матерью-батрачкой»* (Каинчин, 2004, с. 69).

Общеизвестно, что при анализе тематики произведения различаются темы конкретно-исторические и вечные. «Конкретно-исторические темы – это характеры и обстоятельства, рожденные и обусловленные социально-исторической ситуацией в той или иной стране; они не повторяются за пределами данного времени, будучи более или менее локализованы. Вечные темы фиксируют повторяющиеся моменты в истории различных национальных обществ, они в разных модификациях повторяются в жизни разных поколений, в разные исторические эпохи. Однако в истории литературы нередки ситуации, когда единая тема органически объединяет в себе как конкретно-исторические, так и вечные аспекты. Равно важные для понимания произведения» [Сайфулина, 2006, с. 196].

Каждый писатель по-разному строит произведение, по-разному располагает картины событий, сцены и эпизоды, по-разному организует сюжет. В небольшом по объему рассказе Д. Каинчина

упоминаются драматические полосы в истории всей России: гражданская война, голод, годы выхода из разрухи и т.д. Наблюдается использование одного и того же эпизода в разных произведениях в переработанном виде. Это образ печальной «женщины-горемычки» в рассказах «Поездка домой Тита Тырышкина – красноармейца по имени “Горный Барс”» (1993) и «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» (2003). Автор называет одно и то же село Абай, указывает место встречи – «возле дороги» / «возле самой дороги», «клочок серой бумаги» / «серый клочок бумажки», «удостоверение» / «справка». В первом случае «женщину-горемычку» зовут Пермякова Анна Малофеевна. Она «замерзшими руками» протягивает бумажку, где записано: «... что у ей семья из семи членов-едоков, мал-мала меньше, что у них хлеба нет...» (Каинчин, 1993, с. 40). Во втором рассказе женщину зовут Красильниковой Фросей, «за подол ее держатся – кожа да кости – малыш и девочка» и в ее бумажке записано: «... у ее шестеро детей мал мала меньше и у ней исть нечего» (Каинчин, 2004, с. 66).

Через судьбу Евсея Боровикова читатель соприкасается с темой германской войны, трагедией гражданской войны, установления советской власти, коллективизации, раскулачивания с целью «изымать незаслуженно нажитое» у зажиточных крестьян, высылка «кулаков» и «середняков». Ссылка в Нарым в повествовании представлена отдельными эпизодами, показывающими читателям боль и трагедию семьи Боровиковых (отца, матери и братьев) и оставляющими тягостное впечатление. Классическая строгость композиции, лаконизм и напряженность фабулы сочетаются с эпикой и трагедийностью, ранее не свойственными малой прозе писателя. Впечатление усиливается взволнованностью автора и цельностью образа главного героя Евсея.

Время в исследуемом рассказе местами оборачивается пространством. «Эх, Нарым, Нарым, гиблый край, суровый край. Жжет, сожжет тебя дыханием своим ядовитым. Проклятый край, откуда, как от смерти, все одно нет возврата...» (Каинчин, 2004, с. 60). Д. Каинчин пишет о безвинных людях из села Усть-Кумир Горного Алтая, которые, чтобы выжить и продолжить свой род, помогают одному из сыновей бежать домой, чтобы поддержать своих детей. Евсей бежал из гиблого края (из Нарыма) по просьбе родителей – отца, восьмидесятилетнего старца: «Убегай, Евсеюша, хана нам всем тута... Может робятишек своих поддержишь...» и матери – «Беги ...к унукам моим <...> родненьким» (Каинчин, 2004, с. 60).

Писатель мастерски воспроизводит ситуации и атмосферу безысходности, морального тупика главных героев. Для Евсея «и на

*родине, оказалось, нет просвета. Стена глухая и никакой калитки* (выделено нами. – У.Т.). *Крепок аркан у соввласти, думай не думай, ничего не вырешешь*» (Каинчин, 2004, с. 60). Стена в данном случае является символом одиночества, отчуждения героя от близких людей, страха перед жизнью. Это невидимая преграда, стоящая на пути к счастью главных героев. В рассказе нет прямого упоминания о реальной стене, но сам мотив невидимой стены в повествовании присутствует. Это «стена» между Евсеем и его семьей, между ним и односельчанами, между ним и молодой советской властью. Но нет пока такой силы, которая разрушила бы эту враждебную стену, нет и «калитки», чтобы выйти из нее.

Ссылка мужа и всей его семьи отняла у Агафьи и ее детей все – связь с нормальной жизнью, образование: «контра», «им не дадут дорогу», «вражьими детьми будут считаться». В колхоз ее не принимают, потому что «в ссылке твой муж», ты для нас «классовый враг». *«Новую жизнь будем строить без тебя, чтобы руки твои не опоганили наше светлое будущее. И право голоса тебе не дадим, ибо голос ты можешь обратить противу соввласти. Без тебя – чище, прямее наша дорога в коммунизм»* (Каинчин, 2004, с. 66).

Но для художественного пространства рассказа «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» характерно то, что оно не «линейно», не плоскостно, а имеет особым образом организованную «глубину». Центральным ядром являются образы Евсея и Агафьи, их последний разговор и «последняя надежда». Постепенно расширяя художественное пространство произведения, автор мастерски уводит в глубину судьбы и характера Евсея. Круги одновременно расходятся все шире и шире: от Усть-Кумира до гиблого и сурового края Нарыма и возвращаются обратно.

Отчетливо просматривается так называемый активный фон, образующий различного рода параллели, аналогии и антитезы к судьбе и борьбе центрального героя. Это упоминания в эпизодах о родителях Евсея и Агафьи (Алтынай), о германской войне и о гражданской на Алтае, о красных партизанах и беляках, коллективизации и раскулачивании, о тайном крещении Алтынай-Агафьи, об их свадьбе с Евсеем («новая власть уравнила их, сватов» – староверов-кержаков и алтайцев), о побеге из Нарыма и о мотивах, побудивших Евсея уговорить жену сдать его властям и т.д. Таким образом, собственно сюжетных эпизодов и сцен, событий, действий и поступков в рассказе насчитывается много. По сути, их хватило бы и для большого эпического произведения.



Как уже отмечалось, рамки рассказа раздвигаются не только в ширину, но и в глубину времени: художественное пространство произведения становится, прежде всего, пространством смысла. Писатель очень хорошо знает историческое прошлое, быт и нравы своего народа, и чувствует всю глубину трагедии Евсея и Агафьи. Он не питает иллюзий в отношении судьбы главного героя и не внушает их читателю. Поляризация сил человечности и бесчеловечности раскрывается через все испытания, выпавшие на семью Боровиковых.

В рассказе выделяется доминирующая трагическая окрашенность мира. В описании обстановки, где проходил разговор супругов, встречаются такие слова и выражения, как *«сверкнув огоньком самокрутки в темноте избушечки», «в кромеиной тьме»,* которые представляются угрожающими. Такое же ощущение угрозы и надвигающейся смерти чувствуется и в описании ссыльных мест Нарымского края: *«гиблый край», «болото бесконечные, гнус, тайга беспросветная, небо низкое, давящее, солнце слепое, негреющее», «красный туман», «избушечки по самые крыши укутаны мхом»* и т.д. Евсей оказывается в эпицентре угрожающих его жизни ситуаций, как бы стремясь к своей смерти. Этот мир, который совсем недавно был для них с Агафьей открытым, ярким и счастливым, становится для него враждебным, он физически ощущает, что вокруг него пространство сжимается, и *«каково оно – всю жизнь в бегах. Но и такую жизнь не дадут прожить, поймут рано или поздно – посадят», «бумага о том, что он в бегах, давно в сельсовете», «партийные, комсомольцы, <...> так называемые активисты <...> ночами по очереди караулят его»* (Каинчин, 2004, с. 60).

В рассказе проявились характерные особенности творческой манеры Д. Каинчина – он воссоздает острую драматическую ситуацию, требующую от человека делать выбор и принимать решение: *«Агафья, ты... завтра иди в сельсовет... и заяви там <...> Было ясно, что слова эти он обдумывал давно и проговорил их про себя не менее тысячи раз»* (Каинчин, 2004, с.59).

*«Придется идти, ... Потому как, пойми, надо это. Ради детей наших... Из-за нас... Потому как сильная ты. Вырастешь ты их без меня. Верю я тебе. Как себе верю. А меня не жалею. Мне не дадут жить. Нет у меня жизни»* (Каинчин, 2004, с. 59). Если из Нарыма Евсей совершает побег по настоянию родителей, то уже здесь (дома) он сознательно приносит себя в жертву ради спасения семьи и уговаривает жену: *«Не согнет меня тюрьма. Сильный я. У меня*

*есть ты. Я вернусь к тебе. Много мне и не навешают. Я никого не обокрал, не убил, всего только убежал»* (Каинчин, 2004, с. 65). С особой болью в душе признается в том, что его убеждения по поводу справедливости советской власти ошибочны: *«Меня поноси... Поноси, ругай по-всяко... Власти – хвали, перехваливай. Ленина, Сталина там <...> Жизнь такова, Агафья, крепкой надо быть, трезво мыслить. Жизнь жестока стала. В нехорошее время живем»* (Каинчин, 2004, с. 65, 66).

Трудно было и Агафье, типичной женщине-алтайке, воспитанной в духе национальных ценностей своего народа, согласиться выдать мужа властям. Ее не поймут родственники и земляки. Она просила его, умоляла: *«Евсей, ты убеги. Там никто тебя не знает. Хоть жив будешь. Дети вырастут... Новую семью создашь... Сейчас везде одни бабы»* (Каинчин, 2004, с. 67).

При описании психологического состояния Евсея во время разговора с женой привлекает внимание импульсивность его поведения. После прихода советской власти его жизнь уже не была ровной, как прежде. Он столкнулся с массой различных препятствий. Обращается внимание на резкость и обрывистость его речи, которые проявляются в обилии многоточий в тексте. Так, в рассказе, изобилующем документами, «текстуально идентичными подлинными документами», есть целые абзацы, где почти каждая фраза главных героев прерывается многоточием [Белянин, 2006, с. 121].

Этот напряженный драматизм контрастирует с эпическим спокойствием и идиллической картиной счастливой семейной жизни семьи Боровиковых до прихода советской власти. Повествователь обстоятельно, с нескрываемой любовью пишет о первой встрече Евсея и Агафьи, как он однажды возвращался с охоты и догнал *«наездницу-красавицу тонкостанную, с движениями ловкими, сильными»*. Евсей, *«был неожиданно пронзен ее черными очами, сердце его само выскочило из груди и, беззащитное, подкатилось под копыта ее стригунка-недоучка»*; о детях *«И дети каки родились, особенно дочурка, прямо красавица писана»*; о совместной работе супругов и семейном достатке *«Ах, как они работали! Как жадны были до работы! Всегда тянули наравне, тянули во всю мочь, коренной, конечно, всегда Евсей, на то он и мужчина»* и *«в итоге той работы – радость тебе и веселье. Счастье приносит работа, богатство приносит. Все-все – от работы: и уважение, и утверждение в жизни. Это неправда,*

*что дуреют от работы, наоборот, только от нее и умнееешь. Обжигаетесь об нее и умнееешь»* (Каинчин, 2004, с. 62, 63, 64).

Таким образом, анализ идейно-тематического содержания рассказа «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» Д. Каинчина показал разнообразие тем, объединенных с помощью образа главного героя. Главной темой является судьба мирного человека, бежавшего из ссыльных мест. Тогда, по «установке сверху», был «жесткий» план. Местные власти придерживались принципа: *«Лучше перегнуть, чем недогнуть. За перегиб судить не будем, а вот за недогиб – держитесь!»* (Каинчин, 2004, с. 62). В рассказе также раскрываются вечные темы любви, преданности, предательства друзей, верности. Таким образом, мы можем вести речь о соединении в рассказе Дибаша Каинчина тем конкретно-исторических и вечных. Такие вечные земные ценности и есть главные нравственные обретения Евсея и Агафьи до коллективизации и раскулачивания. Ни политических, ни идеологических, ни расовых, ни религиозных ориентиров не было в большой и многонациональной семье Боровиковых. А вот извечные, общечеловеческие, общеродовые понятия (родители, жена, дети, дом, работа, родина), наполненные теплом сердечности, стали духовными опорами Евсея Боровикова во время ссылки и возвращения домой. Перед читателем вполне сложившийся, внутренне уравновешенный и самодостаточный мужчина средних лет, который отчетливо понимал безвыходность ситуации и стоял перед выбором – или сдать властям ради семьи, или жить вечно в бегах (Алтай схоронит, тайга большая, дичи много). Автор, художественно перерабатывая документальный материал, интерпретирует свое выражение и главную идею произведения, мастерски определенными писательскими и литературными приемами создает великолепное произведение, которое завершает исследованный триптих.

Пространственно-временная организация рассказа подчинена главной художественной задаче писателя – не описанию конкретного исторического события, а философскому обобщению эпохальных преобразований. Но, тем не менее, историческое время четко вырисовывается из документов, используемых в рассказе: *«Сижу я в уютной комнате республиканского архива и в руках моих пожелтевшие, ветхие страницы «Дела Боровиковых», – несколько листиков среди бесчисленного многотомья судеб»* (Каинчин, 2004, с. 67). Писатель создал монументальный и зловещий образ целого колхозного социума, сельского совета – со своим жестокими и

циничными хозяевами. В одного из них превратился Кувакин Афон, бывший друг Евсея, *«в одном полку воевали на германской, в одном отряде партизанили»*. Он в своем районе получил в руки почти неограниченную власть со своей системой подавления в людях человеческого достоинства и считался в «органах» «на хорошем счету».

Как уже отмечалось, с 1993 по 2003 годы создано несколько рассказов, обращенных к теме гражданской войны, временам коллективизации и раскулачивания, ссылки. В этом есть и своя логика. Именно в этот период писатели получили возможность работать в архивах, выражать свои мысли и взгляды на историческое прошлое. В центре внимания каждого произведения Д. Каинчина своя абсурдная коллизия: преступления красноармейца Тита Тырышкина во имя революции против мирных жителей оборачиваются самоубийством его жены после глумления над ней красноармейцев (*«Поездка домой Тита Тырышкина – красноармейца по имени «Горный Барс» (1993); любовь Ивана Гомзина к своей жене, которая бросила семью, приводит героя к мысли о несоответствии зваться коммунистом; отказ секретаря партиячейки подписать заявление о выходе его из партии как «нежелательный» пример для других; раскулачивание и ссылка рачительных хозяев староверов-кержаков Боровиковых («Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова») и отказ принять батрачку Агафью в колхоз даже за то, что она «заложила», «выдала» «соввласти» мужа и т.д. «Вот такая очередная бесплодная попытка-надежда Агафьи, бесполезная для нее, но не для нас – для потомков, ибо это документ и в нем дух, запахи, звуки, в нем коды и хромосомы тех переломных тридцатых»* (Каинчин, 2004, с. 69).

В финале рассказа акцент смещен в сторону созерцательности, констатации факта, есть только намек на события и предположения, подробности не раскрываются: *«А Евсея, связанного руками назад, конвоировал конный Афон Кувакин. Но Евсей не был доставлен в аймачную милицию в село Усть-Кан. А почему – сейчас нам не узнать. Не узнать, как оправдывался Кувакин, да и оправдывался ли? <...> Жизнь беглеца из ссылки, и так списанная давным-давно»* (Каинчин, 2004, с. 69). Смерть главного героя выглядит спасением от неизбежности, тупика, несправедливости, безысходности и тяжестей жизни. Евсей практически не мог сопротивляться обрушившимся на него бедам, потому что у него была семья, дети. Все случилось так, как оно прозвучало из уст главного героя в

начале рассказа: «<...> *Мне не дадут жить. Нет у меня жизни*». Он оказался загнанным в ловушку зверем.

В отличие от Евсея, Хведор Ровба («Облава» В. Быкова) решил не сдаваться. От кого прятался на родной земле Ровба? Почему «свои» же устроили на него облаву: «*О люди, люди! За что же вы так! Люди...*» У него отняли последний смысл присутствия здесь, на родной земле.

Таким образом, в таких произведениях, как «Поездка домой Тита Тырышкина – красноармейца по имени «Горный Барс», «Лунная соната», «Любовь коммуниста Ивана Гомзина» и «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» Д. Каинчин создал целую галерею художественных образов. В них сосредоточены психологические, духовные болезни и изломы, порожденные «советской властью», борьба между человечностью и всем, что враждебно «простым законам нравственности», несправедливостью и безысходностью.

Немаловажную роль в раскрытии темы играют заглавия произведений. В исследованных рассказах они являются одним из важнейших компонентов. Заглавие создает эффект ожидания и направляет внимание читателя, «предсказывает» возможное развитие сюжета. Как известно, заглавие художественного произведения реализует различные интенции. В исследуемом рассказе оно соотносит сам текст с его художественным миром: главными героями, временем действия, основными пространственными координатами – «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» (не просто обычного героя, а «ссыльного», ограниченного в своих поступках, движениях и т.д.). «Надежда» – вот ключевое слово рассказа. Надежда на способность переживать чужую боль как свою, чувствовать неразрывную связь с родными. Надежда на преодоление жизненных трудностей. Надежда найти выход: «*Много было вот таких – ложись и умирай – ситуаций у красного партизана Евсея Боровикова. Но тогда они, красные партизаны, были вместе...*» (Каинчин, 2004, с. 61). Надежда родителей, что сын вернется из Нарыма домой и поможет своей семье. И этот постоянный переход от безнадежности – к надежде...

Особенностью построения этих небольших по объему рассказов триптиха «ВЕРА. ЛЮБОВЬ. НАДЕЖДА» Д. Каинчина являются эпилоги: завершающие повествование описанием природы места, где происходит заключительное действие, придающие лирико-философскую приподнятость повествованию («Лунная

соната»), констатации фактов, («Любовь коммуниста Ивана Гомзина», «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова»).

### Литература

Белянин В.П. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя. М., 2006.

Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1971.

Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 1998.

Ефимов А. К Дону клонятся ковыли... // Молодая гвардия. 1998. № 5.

Сайфулина Ф.С. Формирование и развитие татарской литературы Тюменского региона. Тюмень, 2006.

### Список источников

Быков В.В. Облава. Роман-газета-16. М., 1991.

Каинчин Д.Б. Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова // Лунная соната. Горно-Алтайск, 2004.

Каинчин Д.Б. Поездка домой Тита Тырышкина – красноармейца по имени «Горный Барс» // Лунная соната. Горно-Алтайск, 2004.

### References

Belyanin V.P. *Psikhologicheskoe literaturovedenie. Tekst kak otrazhenie vnutrennikh mirov avtora i chitatelya* [Psychological Literary Criticism. The Text as a Reflection of the Inner World of the Author and Reader]. M., 2006

Ginzburg L.Ya. *O psikhologicheskoi proze* [About Psychological Prose]. L., 1971.

Esin A.B. *Printsipy i priyomy analiza literaturnogo proizvedeniya* [Principles and Methods of Analyzing a Literary Work]. M., 1998

Efimov D.B. *K Donu klonyatsya kovyli ...* [The Feather-grasses are Leaning to the Don]. *Molodaya gvardiya* [Young Guard]. 1998. № 5.

Saifullina F.S. *Formirovanie i razvitie tatarskoi literatury Tyumenskogo regiona* [Formation and Development of Tatar Literature of the Tyumen Region]. Tyumen, 2006

### List of sources

Bykov V.V. *Oblava* [Raid]. *Roman-gazeta-16*. M., 1991.

Kainchin D.B. *Poslednyaya nadezhda ssynogo Evseye Borovikova* [The Last Hope of the Exiled Evsey Borovikov]. *Lunnaya sonata* [Moonlight Sonata]. Gorno-Altai, 2004.

Kainchin D.B. *Poezdka domoi Tita Tyryshkina – krasnoarmeitsa po imeni «Gornyi Bars»* [A Trip to Home of Tit Tyryshkin – Red Army Called *Mountain Leopard*]. *Lunnaya sonata* [Moonlight Sonata]. Gorno-Altai, 2004.

**ГРАММАТИКА СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ:  
СУБЪЕКТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА,  
ПРЕДИКАТИВНЫЕ КАТЕГОРИИ, МОДУСНЫЕ РАМКИ  
(ЧАСТЬ 2)**

*М.Ю. Сидорова<sup>1</sup>, А.А. Лунгарт*

**Ключевые слова:** грамматика поэзии, предикативные категории, субъект, модальность, время, русская поэзия.

**Keywords:** grammar of poetry, predicative categories, subject, modality, tense, Russian poetry

**DOI 10.14258/filichel(2018)4-05**

Предикативная категория **модальности**, так же как и предикативная категория лица, характеризуется в русском языке богатством плана выражения и плана содержания, выходящим в синтаксисе далеко за пределы морфологических форм и их значений, и это делает модальные средства столь же эффективным инструментом поэзии, как и средства организации субъектной перспективы. Особое место здесь, безусловно, принадлежит инфинитиву, обслуживающему обе категории. Об инфинитивной поэзии написано немало ([Гинзбург, 1974] [Ковтунова, 1986] [Панченко, 1993] [Жолковский, 1995, 2007] [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004, с. 509-512]), в том числе отмечается постепенность ее развития от Пушкина, у которого разрастающийся ряд однородных инфинитивов начинает постепенно отделяться от оценочного слова в структуре двусоставного предложения и приобретать самостоятельность, до наших дней (хронологию этого развития см. в [Николина, 2008]). Такая востребованность инфинитива обуславливается его системно-языковыми свойствами, прежде всего способностью выражать значительную гамму модальных оттенков: «Ф. Тютчев и последующие поэты увидели в инфинитивных предложениях способ создания фрагментов текста и даже целых текстов с особой композиционно-смысловой функцией: это было не выражение реакции, а новое сообщение о действии или состоянии лирического героя, но не прикрепленном к конкретному времени, а взвешиваемом мысленно как постоянная, повторяющаяся возможность или вынужденность, на

---

<sup>1</sup> Работа выполнена М.Ю. Сидоровой при поддержке РФНФ (проект 16-24-10001 «Параллельные процессы в языке современной русской и китайской поэзии»).

зыблющейся грани между мечтой и реальностью, между страстной надеждой и страхом неисполнимости, между смирением перед неизбежным и отчаянием от его невыносимости...» [Золотова, Онипенко, Сидорова, 2004, с. 511]. Наибольшее внимание традиционно привлекали стихотворения, полностью или почти полностью «написанные инфинитивами», несущими общий положительный или отрицательный модально-оценочный смысл и представляющими либо внутренние переживания лирического героя, либо «характеристику 3-го лица, определенного социально-нравственного типа» [Золотова, Онипенко, Сидорова, 2004, с. 512] (ср., например, «Просыпаться на рассвете» А. Ахматовой и «Красногвардеец» М. Волошина).

В современной поэзии инфинитивы все более становятся средствами внешней и внутренней диалогизации, усложнения субъектной перспективы и активно взаимодействуют с изофункциональными лексическими и грамматическими средствами в русле общей стратегии автора, как это происходит в стихотворении Д. Быкова «Памяти И.К.», «Набросках ностальгических» Ю. Скородумовой и многих других.

(12) **Заглянуть** бы туда, чтоб **успеть заглянуть** сюда

И **сказать**: о да,

Все действительно так, как надеется большинство,

И лучше того.

Не какой-нибудь вынимаемый из мешка

Золотой орех,

Не одна исполненная мечта –

Превышенье всех.

Нету гурий, фурий, солнечных городов,

Золотых садов, молодых годов,

Но зато есть то, для чего и названья нет, –

И отсюда бред,

Бормотанье о музыке, о сияющем сквозняке

На неведомом языке.

И еще я вижу пространство большой тоски –

Вероятно, ад, –

И поэтому **надо вести** себя по-людски,

По-людски, тебе говорят.

То есть **не врать, не жадничать** свьше меры,

Не **убивать** и прочая бла-бла-бла.

Если же **погибать**, то ради химеры,

А не бабла.



...**Заглянуть** на тот свет, чтоб **вернуться** на этот свет

**И сказать**: о нет.

Все действительно так, как думает меньшинство:

Ничего, совсем ничего.

Нет ни гурий, ни фурий, ни солнечных городов –

Никаких следов:

Пустота пустот до скончания лет,

И отсюда бред,

Безнадежный отчет ниоткуда и ни о ком

Костенеющим языком.

Опадают последние отблески, лепестки,

Исчезает видеоряд.

И поэтому **надо вести** себя по-людски,

По-людски, тебе говорят.

То есть **терпеть**, как приличествует мужчине,

**Перемигиваться, подшучивать** над каргой,

Все как обычно, но не по той причине,

А по другой.

Стихотворение очевидно делится на две композиционные части, вводимые инфинитивными конструкциями с одним и тем же глаголом в разных модальностях: оптативной (*Заглянуть бы туда, чтоб успеть заглянуть сюда И сказать...*) и рефлексивной (*...Заглянуть на тот свет, чтоб вернуться на этот свет И сказать...*). Но контраст между этими частями не единственный, в котором участвуют инфинитивы. Внутренняя напряженность содержится уже в самих этих инфинитивных конструкциях, противопоставляющих две субъектные позиции. В первой – «более определенная» оптативная модальность сочетается с менее определенным дейксисом (*туда... сюда*) и возвращение *сюда* обозначается тем же глаголом, маркирующим временность (*заглянуть*), что и желаемый, но невозможный «визит» *туда*. Во второй – более расплывчатая рефлексивная модальность совмещается с более определенным дейксисом (*тот свет... этот свет*) и перфективным глаголом *вернуться*. В то же время ирреальная модальность наблюдения за потенциальным раем (или его отсутствием) в обеих частях стихотворения противопоставлена реальной, в которой видится «ад»: *И еще я вижу пространство большой тоски – Вероятно, ад*. Вывод из обеих альтернатив начинается с долженствовательной конструкции с инфинитивом и

модальным словом *надо*, которая маркируется как внешняя точка зрения (*И поэтому надо вести себя по-людски, По-людски, тебе говорят*). Но в следующей строфе, отделенной и стиховым членением, и синтаксическим (в парцеллях, начинающийся с *то есть*), внешнее, «навязываемое» долженствование трансформируется в другую модальность инфинитивов – рефлексивную: лирический герой как бы переводит выдвигаемое извне требование «вести себя по-людски» в систему своих понятий, демонстрируя готовность принять и ту, и другую точку зрения, ежели возникнут аргументы. Рефлексивные инфинитивы, сигнализируя возможность индивидуального выбора, оценки альтернатив, противопоставляются внешнему безапелляционному *надо*. Эта оппозиция поддерживается контрастом между однозначно определяющим логический вывод союзным комплексом *И поэтому* в предложении с модальностью долженствования и вариативностью «причин» в конструкции с рефлексивными инфинитивами. Таким образом, инфинитивные конструкции, обеспечивая переключение точек зрения и «игру» модальностями, с грамматической стороны поддерживают общую стратегию автора (ее можно было бы назвать диалогически-рефлексивной), которая тщательно выстраивается им с начала до конца стихотворения и последовательно маркируется лексическими средствами (*о да – о нет, действительно, большинство – меньшинство* и т.п.).

Для гипотетической реконструкции собственной позиции автора можно воспользоваться принципом повышенной значимости последовательности (сукцессивности) в поэтическом тексте, реализованной, в частности» М.И. Шапиром при интерпретации стихотворения Н. Карамзина «Кладбище», написанного «на два голоса»: «Картину замогильного сна первый голос рисует исключительно в мрачных тонах, второй – исключительно в светлых <...> Совершенно симметричные реплики чередуются через одну, занимая по три строки каждая. Кажется бы, полярные точки зрения на «жизнь после жизни» представлены в стихотворении поровну – предпочтение не отдается ни одной. Однако «мрачный голос» в этом дуэте начинает, а «светлый» – заканчивает, и потому стихотворения воспринимается как гимн вечному покою. <...> Авторская позиция заявлена лишь с помощью композиционных форм» [Шапир 1999, с. 511-512]. Такой подход работает в общем случае, даже там, где автор усложняет его применением особыми техниками построения текста, усиливающими амбивалентность – см., например, [Сидорова, Чжон Хюн, 2012] о

стихотворении Д. Самойлова «Фотограф-любитель». Очевидно, и относительно стихотворении Д. Быкова можно полагать, что заявленная «с помощью композиционных форм» авторская позиция отдает приоритет «второму голосу».

Не менее сложны переплетения модальностей в стихотворении Б. Кенжеева «Век золотой — пастушки, пастухи...». В нем автор, характеризуя себя как *дитя времен, раздробленных, разъятых*, сетует, что *рад бы сочинить добротный том понятной, честной прозы без вывертов, ...ан руки коротки*. «Добротный том» не состоится, тем не менее основная часть стихотворения посвящена изложению его гипотетического замысла:

(13) Вот замысел: соединить в одном романе или повести фрагменты из жизни, ну, **допустим**, сто отрывков из «Коммерсанта-Дейли», из «Устава мотострелковых войск», из «Комсомолки» десятилетней давности, из «Русской эротики», из ругани журнальной, из «Тибетской книги мертвых», или телепрограммы «Мир науки», где недавно полнеющая дама средних лет с улыбкой поясняла, почему бессмертье невозможно: клетки, **дескать**, умеют лишь полсотни раз делиться, а дальше – умирают.

Эта книга не худо **б отразила** *fin du siècle*, с его записками по электронной почте, междугородными звонками, и молчаньем по телефону, яростным закатом над молчаливою Невой, безумным нищим с потертой кепочкой, с расстроенной гармонью в подземном переходе.

Иногда мне **кажется**, что я – зажился, **что ли** на белом свете.

А все-таки Набоков **оценил бы** идею эту, и не он один.

Я тоже полагаю жизнь изнанкой  
великолепного ковра, который  
двуногому без перьев в этом мире  
увидеть не дано,  
а **может**, не дано и после смерти.  
Но **вдруг и вправду** вся ее тщета,  
(немытая посуда, рюмка водки  
на шатком столике – винты бы подкрутить,  
да руки не доходят – и сирень  
засохшая в пластмассовой бутылке) –  
каким-то дивным промыслом единым  
охвачена?

Каждая строфа текста и каждая новая тема инкрустированы показателями гипотетической модальности (сослагательное наклонение глагола), неуверенности восприятия и оценки, недостоверности. Эти *бы, может, кажется, что ли, вдруг и вправду* контрастируют с детальностью каталога источников для «прозы без вывертов», впечатляющим живописной конкретностью списком признаков «конца века» и предметной вещественностью «тщеты» жизни, наводя на мысль о том, что, хотя автор стихотворения наглядно демонстрирует нам способность к *добротной, честной, понятной прозе*, для него она идеологически и эстетически невозможна. Возможно, не случайно в этом стихотворении возникает *fin du siècle*, аккуратно отсылая нас к «Развивая Платона» И. Бродского, целиком написанному формами сослагательного (оптативного) наклонения, ирреальная модальность которых также контрастирует с предметной и событийной конкретностью.

Субъективность, «бессобытийность» и фрагментарность лирической поэзии, обуславливающие **приоритет модусного плана текста над диктумным** [Сидорова, 2001], влекут за собой активизацию **модусных рамок**, как инкорпорированных в структуру предложения, так и выделенных:

(14) ...И если даже, – **я допускаю**, –  
Отправить меня на Северный полюс,  
И не одного, а с целым гаремом,  
И не во времянку, а во дворец;  
И если даже – **вполне возможно** –  
Отправить тебя на самый экватор,  
Но в окружении принцев крови,  
Неотразимых, как сто чертей;

И если даже – **ну, предположим** –  
 Я буду в гареме пить ркацители,  
 А ты в окружении принцев крови  
 Шампанским брызгать на ананас;

И если даже – **я допускаю**,  
 И если даже – **вполне возможно**,  
 И если даже – **ну, предположим**, –  
 Осуществится этот расклад,  
 То все равно в какой-то прекрасный  
 Момент – о, как он будет прекрасен! –  
 Я расплуюсь со своим гаремом,  
 А ты разругаешься со своим,  
 И я побегу к тебе на экватор,  
 А ты ко мне – на Северный полюс,  
 И раз мы стартуем одновременно  
 И с равной скоростью побежим,  
 То, исходя из законов движенья  
 И не сворачивая с дороги,  
 Мы встретимся ровно посередине...  
 А это как раз и будет Москва! (Д. Быков)

«Это Дмитрий Быков. “Вдвоем” – ключевое для него слово не только в любовном, но и в общественном контексте. Один Быков не бывает. В самый момент стихосложения читатель с ним рядом» [Новиков, 2011, с. 174]. Но аналогичные модусные средства оказываются востребованы в автодиалоге и диалоге с «отсутствующим третьим», в том числе у поэтов подчеркнута эгоцентричных:

(15)...Истлевает белая сигаретка  
 в уголках асимметричных губ  
 самоубийцы Пьеро – с лицом  
 будущей кинозвезды. Как и Марат,  
 он лежит в ванной, но – читает.  
 Нечто о Веласкесе, **возможно**, Фуко,  
 описывающего в “Слова и вещах” “Менины”  
 (на ум приходят плоскости Пикассо). Повторю:

насилия и не ждали. Годар  
 тогда еще был влюблен в красный автомобиль,  
 в скорость, в Анну Карину. И знал,  
 тогда уже знал, что человек

никогда не совпадает

ни с собственной  
смертью, ни, **собственно**, с бытием (А. Скидан).

Чем больше подобных модусных средств возникает во всех трех типах диалога, тем дальше поэтический текст отходит от «неравноправия» первого, второго и третьего лица, заложенного, по мысли О. Розенштока-Хюсси, в самой языковой системе [Розеншток-Хюсси, 1994]. Высказывание о «Я» становится таким же обязывающим и потенциально конфликтным, как высказывание о «Ты» или «Он», но при этом «Ты» и «Он» воспринимаются как субъекты коммуникации с такими же понятными для «Я» интенциями, как он сам (ведь эти интенции «собеседников» лирическим «Я» и создаются). Человек категорически «не совпадает» со своими границами – ни с темпоральными, ни с субъектными: *ни с собственной смертью, ни, собственно, с бытием.*

В модусную «игру» вовлекаются как ментальные, так и перцептивные модусные рамки:

(16) Как – **вид сверху** – автобус в снегах, как бесхозный дефис,  
Безнадёжно сшивающий два ненаписанных слова,  
Как – **зеркально** – и сам самолетик, составленный из  
Ватной нитки в полнеба, иголки и смутного зова  
Над горами-долами, гостиницей, млечным каре  
Седоватых берез – на стволах световые разводы –  
Сколько ночи? – Дефис на глазах вырастает в тире –  
Приближается утро – залогом внезапного хода,  
Выражая, как пишет Д.Э. Розенталь, неожиданность. Даль,  
Не "толковый" Владимир Иванович, а просто – в игрушки  
Превращает огромные вещи, включая печаль,  
Ту, что больше, но меньше ресницы на белой подушке

(Д. Веденяпин).

«Точка наблюдения» *автобуса в снегах* появляется только в третьей строке, и только на миг – в коротком *сам*, предвещающем для внимательного читателя уменьшительное *самолетик*, задающее совсем иной ракурс – взгляд с земли, при котором уже сам самолетик, с которого автобус виден как *дефис*, превращается в *иголку* (полагаем, что тавтологичные *который* здесь оправданы, ибо так задумано автором). Такие перемещения уже очень далеки от классической поэзии с ее стремлением раз заданную пространственно-временную позицию досконально отработать и исчерпать (как таковую или в

противопоставлении другой позиции, связанной с другим субъектом, как это сделано в «Осеннем крике ястреба» И. Бродского). Система зеркал, устанавливаемая Д. Веденяпиным, впечатляет: за несколько строк мы успеваем разглядеть и *автобус в снегах как бесхозный дефис (с самолетка)*, и *сам самолетка – в виде ватной нитки в полнеба, иголки и смутного зова*, и все это в контрасте скоростей – как бы застывшего на земле автобуса и оставляющего за собой след в небе, непрерывно движущегося самолета, и в то же время – в параллелизме образов, соединяющих перцептивный модус с ментальным, зрительный – со слуховым (*сшивающий – иголки, ненаписанные слова – смутный зов*).

При этом границы между перцептивным и ментальным модусом становятся все более проницаемы. Автобус в снегах сопоставляется не просто с дефисом – предметом вполне материальным и легко представимым, но с дефисом, не окруженным словами, что абсолютно вне пределов визуального восприятия: горизонтальная палочка на белой бумаге, не *сшивающая* написанные слова, «с логической точки зрения» дефисом не является. Написанное с большой буквы слово *Даль* может обозначать «*толкового*» *Владимира Ивановича* или *просто* пространство большой протяженности, *печаль* – это *огромная вещь*, сопоставимая по размеру с *ресницей на белой подушке* и т.п. Взаимодействие перцептивного и модального модусов, заложенное в системе языка (ср., например, способность предикатов *видеть*, *чувствовать*, *помнить* участвовать как в перцептивной, так и в модальной модусной рамке), в поэзии становится востребованным инструментом миропостроения, позволяющим соединить внутренний мир автора и внешнюю действительность, ее чувственные и умопостигаемые формы<sup>1</sup>.

Это подтверждается и случаями синтаксической омонимии уровня предложения, дающими возможность отнести высказывание в сферу диктума или модуса. Так, предложение с повторяющимися союзами *то...то...* из стихотворения О. Николаевой «Судьба иностранца в России» *Он вечно — то гость, то захватчик, то друг он, то враг, то истец, а то и умелый строитель, а то и с товаром купец* разрешает как диктумную трактовку (субъект – иностранец – таким попеременно **является**), так и модусную (субъект таким попеременно **представляется** русским). Подобная множественность толкований

<sup>1</sup> Об связанных со смещением темпоральных, а не пространственных планов операций с субъектной перспективой, в стихотворениях Д. Быкова «Курсистка» и «Августовская баллада» см. [Сидорова, 1999].

может быть «мигающей» (возникающей или исчезающей в зависимости от того, в каком месте линейной последовательности текста находится читатель) или постоянной (сохраняющейся на протяжении всего текста). В приведенном примере первый вариант трактовки поддерживается концовкой предложения (после первого союза «а»), второй вариант – использованием наречия *вечно* в субъективно-оценочном смысле («постоянно» + негативная оценка).

Приоритет модуса приводит также к востребованности синтаксических конструкций, потенциально способных обслуживать и модусную, и диктумную сферу, что обнаруживается, в частности, в эксплуатации смысловых оттенков и синтаксической омонимии **отрицательных конструкций**, прежде всего экзистенциальных.

Ранее рассмотренное стихотворение Б. Кенжеева (13) начинается с утверждения и одновременно отрицания существования «золотого века» (в котором ахронистически и парадоксально объединяются Леонардо да Винчи и Достоевский):

(17) Век золотой – пастушки, пастухи,  
мадонна Литта, «Троица», «Метель»  
и «Братья Карамазовы». **Конечно,**  
**его и не было**, и все-таки мы дети  
иных времен, раздробленных, разъятых  
и сами мы растерянны, и я –  
не исключение...

Утверждение того, что *века золотого* со всем его только что перечисленным наполнением *не было*, единственное в данном стихотворении сопровождается модусным показателем уверенности. Но тут же это отрицание существования включается в логическую цепочку с противопоставительной частицей *все-таки*: нынешние времена характеризуются как *иные* по сравнению с *веком золотым*, которого *не было*. Понятно, что все эти сомнения, все эти метания между было / не было – атрибут «растерянности», «разъятости» в сознании автора.

В стихотворении В. Павловой «Они влюблены и счастливы» *тебя нет* в первой строфе = тебя нет рядом со мной; *тебя нет* – в последней = ты умер, при этом первое *тебя нет* локализуется в диктумном плане (как «реальное» положение дел, которое затем подвергается субъективной интерпретации), второе – в модусном, как субъективная интерпретация положения дел:

(18) Он:  
– **Когда тебя нет,**



мне кажется –  
 ты просто вышла  
 в соседнюю комнату.  
 Она:  
 – Когда ты выходишь  
 в соседнюю комнату,  
 мне кажется –  
**тебя больше нет.**

Если у В. Павловой диалог двух «персонажей», центром которого являются омонимичные отрицательные конструкции, представлен эксплицитно, то в следующем стихотворении Б. Панкина «второй голос» возникает именно за счет диалогичности, заложенной в одном из смысловых вариантов отрицательной конструкции с *никакой*:

(19) **нет никакого нео, никакой ложки.**  
 нет капитана немо и черной кошки  
 в комнате без окон, где погашен свет,  
 нет. кстати, комнаты тоже, как видишь, нет.

нет никакого поля, никакой жизни.  
 все, выходи из боя, пока ты лишний.  
 время сменить пространство, судьбу, планету,  
 двигаться к свету, переиграть все это.  
 <...>

В первой строчке отрицательное местоимение *никакой* определяет индивидуально-референтные прецедентные имена (*Нео* – герой фильма «Матрица», *ложка* – та самая ложка, которую персонажи заставляли согнуться, делая первый шаг по управлению матрицей). Соответственно оно не выражает диктумное значение «один из возможных» (*Какое из этих колец тебе нравится? – Никакое*), а служит модусным усилителем в реплике подразумеваемого диалога со значением «и подумать не смей!» (*Ни к какой Маше ты не пойдешь!*). Таким образом, первая строчка осмысливается не как стартовое утверждение автора, а как продолжение диалога, к которому читатель подключается как бы в процессе.

Можно предположить, что активизация подобных модусных игр с экзистенциальностью у современных поэтов (в отличие от «двоемирия» В. Набокова, Г. Иванова и других поэтов русского зарубежья, балансировавших между отрицанием «миражной» эмигрантской действительности и психологической реальностью

прежней, утерянной России [Левин, 1998; Сидорова, 2001]) порождена сомнениями в существовании той трансцендентности, которая традиционно связывается с верой в Бога, бессмертие души и т.п., или же открытым отрицанием этой трансцендентности и *дорогой сердцу шкалы человеческих ценностей* (В. Строчков). «В постмодернистской модели мира нет категории Истины, как и категории Идеала: всякий из локальных проектов имеет локальный же, ситуативный, контекстуальный идеал и контекстуальную истину, всегда текучую, изменчивую, не фиксированную. Нет трансценденции, нет метапозиции» [Курицын, 2000]. Упразднив Бога, постмодернизм получил в свое распоряжение богатый материал для таких сомнений, который он успешно и эксплуатирует. Бытие и небытие в таком случае выступают не как диктумные категории, а как модусные, то есть сообщения о них являются сообщениями не о факте, а о способе его познания и интерпретации:

(20) Все кончается раньше, чем вникнешь, чем скажешь “нет”.  
Глаз в течение зренья стремительно выцветает.  
И ползя, наносит стеклянистый слизистый след  
взгляд на вещи, происходящие там, где мы обитаем  
и куда способны пролить слезу, но отнюдь не свет.  
Восходя над тикающим Китаем,  
время где-то у нас за спиной тикает в глухую дыру.  
Что ты хотел сказать? “Нет, я весь не умру!”?

Хорошо. Загляни в перспективу, рискуя застрять в углу,  
там, где взглядов твоих широта стремительно сводится в точку  
одинокого зренья на безоткатную мглу,  
где тебе предстоит не спеша умереть в одиночку,  
и под этим углом оценив дорогую сердцу шкалу  
человеческих ценностей, мочку  
от стыда набрякшего уха теребя, содрогнись на ветру  
из угла свистящего времени и признай: “Да, я весь умру!”

Не сказать, чтобы это приятно, поскольку такой  
взгляд на вещи равняет владельца с вещами,  
но поскольку на выход поведут без вещей, рукой,  
от вещей, равно как от иллюзий, свободной, можно взмахнуть на  
прощанье.

Этот жест, исходящий от вещи, обретающей вечный покой,  
будет, в сущности, завещаньем

тем вещам, что еще остаются. И жест этот тем хорош,  
 что один и останется, когда ты,  
 вещь,  
 умрешь (В. Строчков).

Соответственно, возникает идея устранения, нивелирования субъектности, уравнивания «владельца с вещами», которая, казалось бы, противоречит сказанному выше о приоритете субъектности и роли выражающих ее грамматических категорий в современной поэзии. Однако, несмотря на безапелляционность данного «манифеста» В. Строчкова, все поэтические тексты, проанализированные нами ранее, не говорят, а скорее кричат об обратном. «Взгляд на вещи, равняющий владельца с вещами», позволяющий поставить слово *вещь* в позицию приложения при *ты*, воспринимается в контексте современной поэзии только как прокламация (возможно, провокативная). Можно, конечно, пытаться уговорить себя в том, что ты вещь, или в том, что вещи интереснее, чем субъектность. Можно, но не получается. Вся современная поэзия – независимо от того, на какие тексты ее авторов мы будем ориентироваться: на сами стихи или критические статьи, предисловия к сборникам и интервью и т.п. – «заточена» под размышления о субъекте, модусах его существования, восприятия им окружающего мира и переживания им того, что происходит в его мире внутреннем. С этой точки зрения, более органичен и честен оказывается Н. Сафонов – его поэзия, казалось бы, лишенная дейктически локализованного предметного ряда, позволяющего нащупать некоторый «отрезок действительности», «положение дел», относительно которого возникает лирическое переживание, демонстрирует все возможные способы формирования мира из модусных смыслов – памяти, наблюдения, внимания, высказывания и др.:

(21) есть ли вне проема в окне и трещины в кирпиче длительное  
 (см. память),

вне всего, причисленного к воспоминанию. «Вне» – как на  
 отметке границы

то есть пока некто причастен, он расположен здесь – среди  
 обломков внимания

к вещи: тонкая струя воды, выплывающая из-под ног по асфальту  
 внимание – продолжение вещи, когда я движется к вещи  
 может ли сократиться время без травмы (есть ли оно)  
 пока последнее из сказанного не оставит его (время)

Сопоставление текстов (20) и (21), при всех многочисленных общих чертах их планов выражения и содержания (вопросание о существовании *длительного*, мотив текучести, попытка обнаружить в дейктическом треугольнике место для «вещи» и т.п.), обнаруживает и существенное различие в степени категоричности поэтического высказывания.

В мире, художественно конструируемом в (20), устранено не только различие между человеком и вещью, но и классическое противоречие между двумя взглядами на движение времени, существующими в человеческих культурах («Время проходит? Время стоит – проходите вы!»): с одной стороны, *время тикает в глухую дыру*, время свистит, как ветер, но с другой – *на выход поведут тебя*. Сосуществование обеих версий в диктумном плане уничтожает возможность двух мнений в модусном. Альтернативной точке зрения, иному сознанию в этом мире нет места. При всем кажущемся изобилии углов (*Загляни в перспективу, рискуя застрять в углу... содрогнись на ветру из угла свистящего времени...*), в которые «загоняются» здесь и человек, и время, **угол зрения** возможен только один. Автору недостаточно просто парировать «*Нет, я весь не умру!*»<sup>1</sup> воображаемого собеседника своим «*Нет, ты весь умрешь*». Необходимо, чтобы это признание прозвучало от «оппонента» как его собственная точка зрения, означая капитуляцию не просто перед неизбежностью постулируемого мироустройства (диктумный план), но перед невозможностью иного взгляда на него (модусный план). Императив охватывает не только желаемый речевой акт (*признай: «Да, я весь умру!»*) – автор диктует и содержание восприятия-чувства, должствующее привести к этому выводу: предписываются не только *угол, точка, мгла, одиночество*, но даже физиологические реакции (*от стыда набрякшее ухо, содрогнись на ветру*). Образуется авторитарный, герметичный мир, творец которого на самом деле вовсе не уговаривает собеседника «стать вещью», а ставит в известность об имеющем место «объективном» положении дел. И это мир, построенный ретроспективно – с позиции того, кто уже испытал на себе, как *взглядов твоих широта стремительно сводится в точку одинокого зрения на безоткатную мглу*. Поэт словно предлагает нам свой опыт как готовое решение. Отрицание трансцендентности

<sup>1</sup> Это утверждение автор тоже «переигрывает», отрывая его от пушкинского предтекста, в котором бессмертие гарантируется тем, что «душа в заветной лире мой прах переживет» (то есть речь идет о бессмертии творческом, уделе избранных), и распространяя его на всех как утверждение бессмертия души.

превращается в данном конкретном стихотворении в метапозицию (в целом в лирике В. Строчкова это не так).

В (21), как и во всем цикле «без названия: возможные», в который входит это стихотворение, Н. Сафонов обозначает, напротив, начальную точку пути – *пока масса между событием и прошедшим собирается, явленная не языком*. Характеристики подобного типа поэтического высказывания, разбросанные по всему циклу, говорят об одном и том же: это книга с оставленными пустыми полями, *пламя на другом конце нити*. Это не просто *запись, сделанная среди ночи*, для того чтобы зафиксировать текущее состояние – важное, но еще не додуманное, не дооформленное – в какой-то момент его развития. Это запись, которая изменяется тут же – на протяжении трех строчек:

(22) Запись, сделанная среди ночи

Запись о расстоянии, сделанная среди ночи

(добавлены: 5 узоров на выгоревшей бумаге, 2 неотесанных камня)

Если рассматривать эту последовательность в диктумном времени, она выглядит парадоксально: сначала делается запись, потом у нее возникает содержание, затем к ней добавляются новые «носители смысла», один из которых как бы уже не существует (узоры – *на выгоревшей бумаге*), второй – еще только в перспективе (камни не отесаны). Но парадокс разрешается, если представить, что изменяется не некий объект (запись), о котором поэт желает нам сообщить, а взгляд поэта на этот объект, представление поэта о том, что в этом объекте является значимым – достойным дискурса, и соответственно детализируются видение и осмысление. Создается эффект постоянного перечитывания и рефлексирования поэтом самого себя. Сообщить о содержании записи (*о расстоянии*) кажется важным, после того как строчка *Запись, сделанная среди ночи* перечитана и «не удовлетворила» или перечитана и была «лучше понята», следовательно потребовала дополнения. В таком типе поэтического высказывания нет и не может быть безапелляционности – поэт готов постоянно уточнять самого себя, не отказывая при этом в значимости фиксации промежуточных состояний (взглядов на мир).

Указанное различие имеет не метафизический характер, а непосредственно связано со способом использования языка в двух рассмотренных типах поэтического дискурса. У В. Строчкова язык – это способ говорить о наличествующем мире (можно сказать «да» или «нет», но референт высказывания уже существует), у Н. Сафонова – мир возникает «после написанного», из «преобразований», являющихся результатом поэтического использования языка, о чем

поэт говорит в одном из своих интервью: «...Сажусь перед белой страницей, которая воспринимается как пространство. В нем происходят разные преобразования языка. Меняется пластика, ритмика, смысловые движения, язык принимает почти скульптурные формы. Наверное, это можно назвать конструированием среды. Больше всего меня интересует момент, когда привычная связь с языком нарушается. Когда перечитываешь записанное, оказываешься в этом пространстве, где все происходит по неизвестным тебе правилам, и понимаешь, что язык имеет много обратных сторон, о которых ты раньше не подозревал. Можно назвать это изменением смысловой гравитации» [Интервью..., URL].

Таким образом, грамматика современной поэзии, если понимать грамматику как набор правил оперирования языковыми единицами и категориями для порождения и интерпретации высказываний, смыкается с поэтической «метафизикой», что делает возможным объяснение особенностей субъективности поэтического дискурса нашего времени на основе лингвистического анализа, а не абстрактных рассуждений и индивидуальных «пониманий». Результаты лингвистического анализа подтверждаются саморефлексией авторов, четырехступенчатая модель анализа текста, предложенная Г.А. Золотовой [Золотова, Онипенко, Сидорова, 2004], оказывается реализуема от уровня допредикативного до уровня гипотетической реконструкции стратегии (замысла, интенции) автора. Грамматическая предикативность ярко проявляет себя, как и предполагал в 1912 году Д.Н. Овсяннико-Куликовский, как основа акта предикирования – «умственного процесса, выходящего за пределы грамматического мышления» и свойственного двум формам «высшего человеческого мышления, возвышающегося над языком» – научно-философскому и художественному [Овсяннико-Куликовский 1912, с. 29].

## Литература

- Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987.
- Жолковский А.К. Инфинитивное письмо и анализ текста: «Ленкрос» Бродского // Избранные статьи по русской поэзии. М., 1995.
- Жолковский А.К. Из записок об инфинитивной поэзии // Язык как материя смысла. М., 2007.
- Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 2004.
- Интервью с Н. Сафоновым. [Электронный ресурс]. URL: <http://avangard.rosbalt.ru/texts>
- Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
- Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.

Новиков В.И. Будетлянка и архаист. Две поэзии двадцать первого века // Новый мир. 2011. № 11.

Овсяннико-Куликовский Д.Н. Синтаксис русского языка. СПб., 1912.

Панченко О.Н. Номинативные и инфинитивные ряды в строе стихотворения // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993.

Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность, М., 1994.

Сидорова М.Ю. Исследовательское первочтение: открытие смыслов // Слово. Грамматика. Речь. М., 1999.

Сидорова М.Ю. Грамматика художественного текста. М., 2001.

Сидорова М.Ю., О Чжон Хюн. Субъектная перспектива в лирической поэзии // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2012. № 2.

Шапир М.И. Поэтический язык // Введение в литературоведение. М., 1999.

## References

Ginzburg L.Ya. *Literatura v poiskakh real'nosti* [Literature in Search of Reality]. L., 1987.

Zholkovskiy A.K. *Infinitivnoye pis'mo i analiz teksta: «Lenklos» Brodskogo* [Infinitive Writing and Text Analysis: Brodsky's *Lenklos*]. *Izbrannyye stat'i po russkoy poezii*. [Selected Articles on Russian Poetry]. M., 1995.

Zholkovskiy A.K. *Iz zapisok ob infinitivnoy poezii* [From Notes on Infinitive Poetry]. *Yazyk kak materiya smysla* [Language as the Matter of Meaning]. M., 2007.

Zolotova G.A., Onipenko N.K., Sidorova M.Yu. *Kommunikativnaya grammatika russkogo yazyka* [Communicative Grammar of the Russian Language]. M., 2004.

Kovtunova I.I. *Poeticheskij sintaksis* [Poetic Syntax]. M., 1986.

Levin Yu.I. *Izbrannyye trudy. Poetika. Semiotika* [Selected Works. Poetics. Semiotics]. M., 1998.

Novikov V.I. *Budetlyanka i archaist. Dve poezii dvadtsat' pervogo veka*. [Outwoman and Archaist. Two of the Poetry of the Twenty-first Century]. *Novyy mir* [New World], 2011. No. 11.

Ovsyaniko-Kulikovskiy D.N. *Sintaksis russkogo yazyka* [Syntax of the Russian Language]. SPb., 1912.

Panchenko O.N. *Nominativnyye i infinitivnyye ryady v stroye stikhotvoreniya* [Nominal and Infinite Rows in the Structure of the Poem]. *Ocherki istorii yazyka russkoy poezii XX veka. Grammaticheskiye kategorii. Sintaksis teksta* [Essays on the History of the Language of Russian Poetry of the 20th Century. Grammatical Categories. Syntax of the Text]. M., 1993.

Rozenshtok-Khyussi O. *Rech' i deystvitel'nost'* [Speech and Reality] M., 1994.

Sidorova M.Yu. *Issledovatel'skoye pervochteniyе: otkrytiye smyslov* [Research First-Reading: the Discovery of Meanings]. *Slovo. Grammatika. Rech'* [Word. Grammar. Speech]. M., 1999.

Sidorova M.Yu. *Grammatika khudozhestvennogo teksta* [Grammar of Artistic Text]. M., 2001.

Sidorova M., Oh Jeong Hyun. *Subyekt'naya perspektiva v liricheskoy poezii* [Subject Perspective in Lyrical Poetry]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya* [Bulletin of Moscow University. Series 9: Philology] 2012. No. 2.

Shapir M.I. *Poeticheskij yazyk* [Poetic Language]. *Vvedeniye v literaturovedeniye* [Introduction to Literary Criticism] M., 1999

## ПЕРСПЕКТИВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ГНЕЗДОВОГО ПРИНЦИПА СИСТЕМАТИЗАЦИИ ПРИ ИССЛЕДОВАНИИ ТЕКСТА

*Т.Н. Малиновская*

**Ключевые слова:** текстодериватология, гнездовой принцип систематизации лингвистических объектов, гнездо родственных текстов, текстовая совокупность.

**Keywords:** derivatology of texts, nest principle of classification of linguistic phenomena, text family, set of texts.

**DOI 10.14258/filichel(2018)4-06**

В статье рассматриваются основания и перспективы применения гнездового принципа систематизации, используемого при описании словообразовательного, лексического и синтаксического уровней языка, при исследовании текстовых объединений.

Традиционно гнездовой принцип в языкознании реализуется в словообразовании, лексикологии, лексикографии, синтаксисе.

Гнездовой подход в рамках словообразовательной системы языка исследовали Ш. Балли, И.В. Альтман, Е.Л. Гинзбург, Е.А. Земская, А.Н. Тихонов и др. Гнездовой принцип в словообразовании применяется для систематизации лексики на уровне словообразовательной системы, а также для исследования словообразовательных связей и отношений между родственными словами с точки зрения формы и содержания. Основными критериями объединения слов в словообразовательное гнездо могут считаться общность структуры и общность значения. Давая определение словообразовательного гнезда, исследователи отмечают тесную взаимосвязь (и даже некоторую предопределенность) плана выражения (структуры словообразовательного гнезда) и плана содержания (выражаемого посредством данной структуры значения). При этом одни полагают, что словообразовательная структура представляет собой формулу, в соответствии с которой выстраивается семантическая структура словообразовательного гнезда; по мнению других, структурная организация гнезда предопределена семантикой компонентов, его составляющих.

Гнездовой подход в лексикологии представляет собой, с одной стороны, один из способов систематизации родственных лексических единиц в рамках лексической системы (синонимические,



антонимические, этимологические гнезда); с другой – изучение связи и отношений, складывающихся между компонентами гнезда. Большинство лингвистов основное внимание отводится семантическим отношениям, признающим основным критерием для объединения лексем в одно гнездо. При этом в отличие от исследований словообразовательных гнезд, где предметом изучения выступает общность словообразовательной семантики (семантика корня и аффиксов), в исследованиях лексических гнезд речь идет о семантике лексической (семантике отдельной лексемы). Так, основным критерием объединения слов в синонимическое гнездо является общность семантики отдельных лексем [Ахманова, 1969]. По мнению ряда исследователей, правомерно выделять в лексической системе антонимические гнезда, в основе которых два гнезда со словами-антонимами [Пардаев, 2004]. Для исследования причин возникновения, движения и исчезновения отдельных лексем, динамики системных отношений между лексемами в аспекте диахронии используется понятие этимологического гнезда. Анализ этимологического гнезда позволяет наблюдать различные семантические процессы в лексике [Рябова, 1981].

Гнездовой принцип в лексикографии используется главным образом для классификации лексических единиц. В лексикографии гнездо является самостоятельной единицей словаря (например, «Словообразовательный словарь русского языка» А.Н. Тихонова) или компонентом, входящим в структуру словарной статьи (например, «Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля). Деривационный подход к систематизации лексических единиц позволит дать детальное описание места данной лексемы в языковой системе, способствовать созданию полномасштабного «лексикографического портрета» языковой единицы и, с этой точки зрения, рубрика «гнездо», входящая в структуру словарной статьи, играет значительную роль в современной лексикографии [Апресян, 1995].

Гнездовой принцип в синтаксисе используется для классификации и описания закономерностей функционирования словосочетания и предложения в аспекте деривации, предполагающей и обуславливающей изменение их смыслового и формального статуса. Основанием для объединения словосочетаний или предложений в некую единую совокупность («деривационная парадигма предложений» [Белешапкова, Шмелева, 1981]; «гнездо предложений» [Храковский, 1973]), подобно словообразовательным и лексическим гнездам, служит общность семантики компонентов. В исследовании

деривации синтаксических конструкций на первый план выдвигается не семантика отдельных лексических единиц, составляющих словосочетание или предложение, а семантика синтаксической структуры. По мнению некоторых лингвистов [Мурзин, 1974; Шишенков, 1986], более сложно организованные единицы языка, такие как словосочетание и предложение, следует исследовать в рамках интегрирующего и динамического подходов, позволяющих «установить общие принципы порождения тех или иных единиц, то есть <...> тех условий, при которых два или больше количество слов оказываются связанными в пределах одной единицы» [Шишенков, 1986, с. 128]. Исследуя предложения в деривационном аспекте, необходимо учитывать экстралингвистическую ситуацию, актуальное членение и связный текст, на фоне которых и рассматривается деривация предложения [Мурзин, 1974].

Попытаемся выявить общие положения в толковании понятия гнезда в разных разделах лингвистики. Прослеживается очевидная изоморфность структуры гнезда на разных уровнях языковой системы. Отношения парадигматики и синтагматики могут быть выявлены между языковыми единицами на разных уровнях: словообразовательном, лексическом, синтаксическом. При этом следует отметить усложнение парадигматических и синтагматических структур от низших уровней языковой системы к высшим. Наблюдается также сходность механизмов формирования гнезда, построенного по деривационному принципу, в соответствии с которым обязательно наличие производящей единицы (основы, слова, словосочетания, предложения), оператора деривации (смыслового и / или формального) и производной единицы. Отметим также тесную взаимосвязь и взаимообусловленность плана выражения и плана содержания исходной и производной единиц в рамках гнезда практически на всех уровнях языковой системы. В зависимости от рассматриваемого уровня языковой системы и аспекта исследования роль формальной и семантической составляющих может варьироваться.

Обзор словообразовательных, лексикологических, лексикографических и синтаксических исследований позволяет сделать вывод о том, что гнездовой принцип систематизации языковых объектов широко и разнообразно представлен в современной лингвистике. Разнородность языкового материала не препятствует выявлению определенной изоморфности и аналогий в использовании гнездового подхода на различных уровнях языковой системы. К достоинствам гнездового подхода относятся отражение корреляции

содержания и формы, синтагматической и парадигматической структур, синхронного и диахронного аспектов изучаемого объекта. Указанный способ позволит исследовать языковые объекты как динамические образования, более полно изучить принципы и закономерности их развития и функционирования.

Признание современной лингвистической наукой коммуникативной сущности текста предполагает в числе прочих задач исследование взаимодействия (коммуникации) текста с другими текстами, в частности в рамках текстовых совокупностей. В лингвистике понятие текстовой совокупности на данный момент определено недостаточно четко. Текстовые совокупности исследуются в общесемиотическом и лингвистическом аспектах. В общесемиотическом аспекте в качестве совокупности текстов выступает вся культура в различных ее проявлениях, а также отдельный элемент, фрагмент культуры. В собственно лингвистическом аспекте текстовые совокупности исследуются с позиции первичности/вторичности (исходный текст – производный текст, текст оригинала – текст перевода и т.п.), с точки зрения уровневых отношений (текстовые синтагмы и текстовые парадигмы по [Мурзину, Штерн, 1991], порождения (текст-продукт и тексты, участвующие в его порождении), понимания (текст-продукт и тексты, участвующие в процессе его понимания) и функционирования (текстовые синтагматика и парадигматика, исходный текст и тексты, указываемые отсылками (ссылками) исходного). Одним из возможных способов систематизации текстов в некую совокупность может стать гнездовой принцип [Чувакин, 1998, 1999, 2007]. Сущностной характеристикой гнездового подхода к исследованию и систематизации материала является более полное, в сравнении с поэлементным анализом, отражение динамичного взаимодействия и взаимозависимости содержания и формы, синтагматической и парадигматической сторон, синхронного и диахронного аспектов изучаемого объекта. Помимо этого целесообразность использования гнездового принципа для систематизации и исследования закономерностей существования и функционирования на текстовом уровне объясняется так называемым «выравниванием понятийного аппарата» разных разделов лингвистики, которое заключается в том, что «в понятии, выработанном при изучении какого-либо одного уровня языка, начинают усматривать объяснительную силу по отношению к явлениям другого уровня: в результате этого выявляются новые свойства объекта и уточняются представления о нем» [Белошапкина, Шмелева, 1981, с. 43]. Возможно, именно построение

модели гнезда на материале исследуемых текстов позволит обозначить лингвистические основания для объединения определенных текстов в одну текстовую совокупность. Существующие в современной лингвистике подходы к систематизации текстов не решают в полной мере задач изучения взаимодействия текстов как динамических образований, так как в большинстве своем они призваны описывать и классифицировать тексты как продукты, конечные результаты той или иной деятельности или процесса. Таким образом, актуальной остается проблема поиска принципа, при помощи которого отношения между текстами в рамках текстовых совокупностей могут быть описаны более полно. Таким принципом может стать гнездовой принцип систематизации, задача которого заключается в установлении степени динамического взаимодействия текстов как на уровне содержания, так и на уровне формы. В нашем исследовании на материале оригинального текста новеллы Г. Де Мопассана «Le port», двух ее переводов на русский язык (переводы Ю. Корнеева и М. Салье) и одного текста по мотивам новеллы («рассказ по Мопассану» Л.Н. Толстого) мы пытаемся установить лингвистические и коммуникативные основания для объединения исследуемых текстов в одну совокупность, а также вскрыть гнездовой характер данной текстовой совокупности. Например, отношения между исходным и производным словами в рамках словообразовательного гнезда на уровне текстовой совокупности, в рамках деривационного подхода, соответствуют отношениям исходного и производного текстов (в данном случае это позволяет увидеть в качестве исходного текста текст оригинала, тексты переводов рассматриваются соответственно как производные). Так, структура синтагматического и парадигматического уровней текстовой совокупности оказывается в значительной степени аналогичной структуре словообразовательных цепочек и словообразовательных парадигм (в нашем исследовании это позволяет увидеть под синтагматическими отношениями в рамках совокупности родственных текстов отношения между текстом оригинала и каждым из текстов переводов, парадигматический уровень включает в себя отношения, существующие между текстами переводов).

Нам представляется, что исследования подобного рода лежат в границах деривационной текстологии, сравнительно новой области исследования, формирующейся в современной лингвистике [Чувакин, Бровкина, Волкова, Никонова, 2000; Голев, Сайкова, 2000, Вагнер, Кукуева, 2011, Мельник, 2012; Трубникова, 2012, 2014, Разина, 2016 и др.], одной из задач которой является изучение деривационных

отношений между текстами в рамках проблемы текстообразования. Н.Д. Голев, высказывая предположение о построении общей концепции порождения вторичных текстов, полагает, что «оно (порождение) всегда содержит деривационный момент, поскольку этот процесс есть образование одного текста на базе другого, преобразование (по определенным механизмам) исходного текста, сохраняющего свою мотивирующую роль в деривационной структуре вторичного текста. Вторичный же текст в таком понимании есть продолжение, развитие, функция исходного текста». В силу инвариантного характера деривационных механизмов, лежащих в основе преобразования текстов, данная концепция, по мнению исследователя, применима к вторичным текстам разного типа, предполагающим, например, пересказы, изложения, сочинения, рефераты, киносценарии, переводы и т.д. [Голев, Сайкова (Мельник), 2000, с. 20-27]. Следовательно, деривационный принцип, применяемый при исследовании языковых единиц всех уровней, при изучении процессов образования и бытования текстов подтверждает свою универсальность и высокий объяснительный потенциал. «Единый непрерывный деривационно-мотивационный процесс, в который включаются единицы всех уровней, вовлекает в себя и текст, обладающий потенциалом своего деривационного развития, протекающего на всех уровнях и во всех планах» [Мельник, 2011].

Согласимся с А.А. Чувакиным, отметившим, что «из многочисленных дериватологических понятий, обозначающих объединения объектов, применительно к текстам адекватно понятие гнезда – гнезда родственных текстов, которое создается исходным текстом и его производными» [Чувакин, 2007]. Именно гнездовой принцип систематизации текстов позволяет установить и зафиксировать коммуникативные особенности текстов, находящие свое выражение, в частности, в парадигматических и синтагматических уровнях гнездовой совокупности. На синтагматическом уровне текстовой совокупности, состоящем из текста оригинала и трех его переводов, можно выделить отношения, складывающиеся между текстом оригинала и каждым из переводных текстов. Текст оригинала и тексты переводов могут быть объединены в цепочку, подобную словообразовательной, поскольку оригинальный текст является «непосредственно производящим» для текстов переводов. Парадигматический уровень включает в себя тексты переводов и отношения, существующие между ними. Исследуемые тексты переводов объединяются нами в единую парадигму, поскольку имеют одну и ту же «производящую основу» (оригинальный текст новеллы) и

находятся на одной ступени деривации с функциональной точки зрения (являются переводами текста оригинала). Построение синтагматического и парадигматического уровней в границах одного гнезда, состоящего из исследуемой совокупности текстов, предполагает выявление доминирующих процессов текстообразования деривационного характера, рассматриваемых последовательно на семантическом и формальном уровнях, организующих исследуемые тексты в одно гнездо [Василенко, 2008].

Таким образом, изоморфность структуры, определенная общность способов формирования гнезда на разных уровнях языковой системы, а также ставшая привычной и оправданной унификация лингвистического понятийного аппарата позволяет заявить о целесообразности использования гнездового принципа систематизации на текстовом материале. Перспектива применения гнездового принципа систематизации на текстовом материале, в частности на материале текста оригинала и его переводов, заключается в реконструкции коммуникативных отношений, складывающихся в текстовой совокупности.

## Литература

Апресян Ю.Д. Избранные труды. М., 1995. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография.

Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М., 1969.

Белашапкина В.А., Шмелева Т.В. Деривационная парадигма предложения // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1981. № 2.

Вагнер И.А., Кукуева Г.В. Подчинение как тип отношений между первичным и вторичным текстом на материале современных рассказов-анекдотов // Филология и человек. 2011. № 3.

Василенко Т.Н. Гнездовой принцип систематизации текстов (на материале оригинального художественного текста и его переводов): дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2008.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 2-х тт. М., 2002.

Голев Н.Д., Сайкова (Мельник) Н.В. Изложение, пародия, перевод <...> К основаниям деривационной интерпретации вторичных текстов // Языковое бытие человека и этноса: психолингвистический и когнитивный аспекты. Барнаул, 2000. [Электронный ресурс]. URL: <http://lingvo.asu.ru/golev/articles/z89.html>.

Мельник Н.В. Деривационное функционирование русского текста: лингвоцентрический и персонотрический аспекты: автореф. дис. ... док. филол. наук. 2011. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/derivatsionnoe-funktsionirovanie-russkogo-teksta-lingvotsentricheskiy-i-personotsentricheskiy-aspekty#ixzz5GrDe5St2><http://cheloveknauka.com/derivatsionnoe-funktsionirovanie-russkogo-teksta-lingvotsentricheskiy-i-personotsentricheskiy-aspekty#ixzz5GrDWYeI3>.

Мельник Н.В. Дериватологическая интерпретация вторичных текстов разных типов // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 13 (267). Филология. Искусствоведение. Вып. 65.

- Мурзин Л.Н. Синтаксическая деривация. Пермь, 1974.
- Мурзин Л.Н., Штерн А.С. Текст и его восприятие. Свердловск, 1991.
- Пардаев А.С. Соотношение словообразовательных и антонимических гнезд (семантический аспект). [Электронный ресурс]. URL: <http://konesh.ru/sekciya-xii-slovoobrazovanie-russkogo-yazika-slovoobrazova.html>.
- Разина И.Г. Деривационная теория текста во внутриязыковом и межъязыковом аспекте // Научные исследования: от теории к практике. 2016. № 1 (7).
- Рябова Н.Ф. Этимологическое гнездо как микромодель развития лексической системы (на материале слова «золото» и его производных в истории английского языка) // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1981. № 2.
- Тихонов А.Н. Словообразовательный словарь русского языка в 2-х тт. М, 1985. Т. 1. Словообразовательные гнезда.
- Трубникова Ю.В. Лексико-деривационная концепция текста (на материале современного русского языка): дис. ... док. филол. наук. Барнаул, 2012.
- Трубникова Ю.В. Лексико-деривационная структура и семантика поэтического текста // Филология и человек. 2014. № 1.
- Храковский В.С. Трансформация и деривация // Проблемы структурной лингвистики. М., 1973.
- Чувакин А.А. Деривационные отношения как тип межтекстовых отношений (к предмету текстодериватологии) // Актуальные проблемы дериватологии, мотивологии, лексикографии. Томск, 1998.
- Чувакин А.А. Гнездо родственных текстов: интерпретационный уровень // Текст: варианты интерпретации. Вып. 4. Бийск, 1999.
- Чувакин А.А. К исследованию «жизни» текста // Русский язык: исторические судьбы и современность. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.asu.ru/files/documents/00001832.pdf>.
- Чувакин А.А., Бровкина Ю.Ю., Волкова Н.А., Никонова Т.Н. К проблеме деривационной текстологии // Человек – коммуникация – текст. Барнаул, 2000. Вып. 4.
- Шищенко П.Л. Словосочетание в аспекте деривации // Деривация и семантика: слово – предложение – текст. Пермь, 1986.

## References

- Apresyan Yu.D. *Izbrannyye trudy* [Selected Works]. Vol. 2. *Integral'noye opisaniye yazyka i sistemnaya leksikografiya* [Integral Description of Language and System Lexicography]. М., 1995.
- Akhmanova O.S. *Slovar' lingvisticheskikh terminov* [Dictionary of Linguistic Terms]. М., 1969.
- Beloshapkova V.A., Shmeleva T.V. *Derivatsionnaya paradigma predlozheniya* [Sentence Derivational Paradigm]. *Vestnik MGU. Ser. 9. Filologiya* [Bulletin of Moscow State University. Series 9. Philology]. 1981. No. 2.
- Vagner I.A., Kukueva G.V. *Podchinenie kak tip otoshenij mezhdru pervichnym i vtorignym tekstom na materiale sovremennykh rasskazov-anekdotov* [Subordination as a Type of Relationship between Primary and Secondary Text on the Material of Modern Stories-Anecdotes]. *Filologiya i chelovek* [Philology and Man]. 2011. № 3.
- Vasilenko T.N. *Gnezhdovyy printsip sistematizatsii tekstov (na materiale original'nogo khudozhestvennogo teksta i ego perevodov)* [Nest Principle of Systemization of Texts (Case Study of an Authentic Text and its Translations)]. Cand. of Philol. Diss. Barnaul, 2008.
- Dal' V.I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Live Great Russian Language]. In 2 vols. М., 2002.

Golev N.D., Saykova (Mel'nik) N.V. *Izlozheniye, parodiya, perevod <...> K osnovaniyam derivatsionnoy interpretatsii vtorichnykh tekstov* [Summary, Parody, Translation <...> On Basis of derivational Interpretation of Derivative Texts]. *Yazykovoye bytiye cheloveka i etnosa: psikholingvisticheskiy i kognitivnyy aspekt* [Language Existence of a Man and Ethnos: Psycholinguistics and Cognitive Aspects]. Barnaul, 2000. URL: <http://lingvo.asu.ru/golev/articles/z89.html> (accessed: 04.06.2018).

Mel'nik N.V. *Derivatsionnoye funktsionirovaniye russkogo teksta: lingvotsentricheskii i personotsentricheskii aspekt* [Derivational Functioning of a Russian Text: Lingvocentric and Personcentric Aspects]. Abstract of Philol. Doc. Diss. 2011. URL: <http://cheloveknauka.com/derivatsionnoe-funktsionirovanie-russkogo-teksta-lingvotsentricheskii-i-personotsentricheskii-aspekty#ixzz5GrDe5St2h><http://cheloveknauka.com/derivatsionnoe-funktsionirovanie-russkogo-teksta-lingvotsentricheskii-i-personotsentricheskii-aspekty#ixzz5GrDWYeI3> (accessed: 04.06.2018).

Mel'nik N.V. *Derivatologicheskaya interpretatsiya vtorichnykh tekstov raznykh tipov* [Derivatological Interpretation of Derivative Texts of Different Types]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University]. 2012. No. 13 (267). *Filologiya. Iskusstvovedeniye* [Philology. Study of Art]. Iss. 65.

Murzin L.N. *Sintaksicheskaya derivatsiya* [Syntax Derivation]. Perm', 1974.

Murzin L.N., Shtern A.S. *Tekst i ego vospriyatiye* [Text and its Perception]. Sverdlovsk, 1991.

Pardayev A.S. *Sootnosheniye slovoobrazovatel'nykh i antonimicheskikh gnezd (semanticheskii aspekt)* [Correlation of Word-Formative and Antonymic Families of Words (Semantic Aspect)]. Moscow, 2004 URL: <http://konesh.ru/sekcija-xii-slovoobrazovanie-russkogo-yazika-slovoobrazova.html> (accessed: 04.06.2018).

Razina I.G. *Derivatsionnaya teoriya teksta vo vnutriyazykovom i mezh'yazykovom aspekte* [Derivational Theory of Text in the Intra-Language and Inter-Language Aspects]. *Nauchnye issledovaniya: ot teorii k praktike* [Research: from Theory to Practice]. 2016. № 1 (7).

Ryabova N.F. *Etimologicheskoye gnezdo kak mikromodel' razvitiya leksicheskoy sistemy (na materiale slova «zoloto» i ego proizvodnykh v istorii angliyskogo yazyka)* [Etymologic Nest as a Micromodel of Evolution of Lexical System (Case Study of the Word "Gold" and its Derivates)]. *Vestnik MGU. Ser. 9. Filologiya* [Bulletin of Moscow State University. Series 9. Philology]. 1981. No. 2.

Tikhonov A.N. *Slovoobrazovatel'nyy slovar' russkogo yazyka v 2-h tt. T. 1. Slovoobrazovatel'nyye gnezda* [Word-Formative Dictionary of the Russian Language in 2 vols. Vol. 1. Families of Words]. M., 1985.

Trubnikova Yu.V. *Leksiko-derivatsionnaya kontseptsiya teksta (na materiale sovremennogo russkogo yazyka)* [Lexicoderivational Conception of Text (Case Study of the Russian Language)]. Philol. Doc. Diss. Barnaul, 2012.

Trubnikova Yu.V. *Leksiko-derivatsionnaya struktura i semantika poehticheskogo teksta* [Lexical-derivational structure and semantics of poetic text]. *Filologiya i chelovek* [Philology and Man]. 2014. № 1.

Khrakovskiy V.S. *Transformatsiya i derivatsiya* [Transformation and Derivation]. *Problemy strukturnoy lingvistiki* [Issues of Structural Linguistics]. Moscow, 1973.

Chuvakin A.A. *Derivatsionnyye otosheniya kak tip mezhtekstovyykh otosheniy (k predmetu tekstoderivatologii)* [Derivational Relations as a Type of Intertextual Relations (on the Topic of Text Derivatology)]. *Aktual'nyye problemy derivatologii, motivologii, leksikografii* [Topical Issues of Derivatology, Motivation, Lexicography]. Tomsk, 1998.



Chuvakin A.A. *Gnezdo rodstvennykh tekstov: interpretatsionnyy uroven'* [Family of Affined Texts: Interpretative Level of Study]. *Tekst: varianty interpretatsii* [Text: Variants of Interpretation]. Iss. 4. Biysk, 1999.

Chuvakin A.A. *K issledovaniyu «zhizni» teksta* [On Studying the “Life” of Text]. *Russkiy yazyk: istoricheskiye sud'by i sovremennost'* [Russian Language: Historical Destinies and Modernity]. M., 2007. URL: <http://www.asu.ru/files/documents/00001832.pdf> (accessed: 04.06.2018).

Chuvakin A.A., Brovkina Yu.Yu., Volkova N.A., Nikonova T.N. *K probleme derivatsionnoy tekstologii* [On the Problem of Derivational Textology]. *Chelovek – kommunikatsiya – tekst* [Man – Communication – Text]. Barnaul, 2000. Iss. 4.

Shishenkov P.L. *Slovosochetaniye v aspekte derivatsii* [Word Group in Terms of Derivation]. *Derivatsiya i semantika: slovo – predlozheniye – tekst* [Derivation and Semantics: Word – Sentence – Text]. Perm', 1986.

## ДИСКУРСИВНЫЕ ПРАКТИКИ В. ШУКШИНА: К ВОПРОСУ О ПРИНЦИПАХ МОДЕЛИРОВАНИЯ ВТОРИЧНОГО ТЕКСТА

*И.Ю. Качесова*

**Ключевые слова:** дискурс, эпический текст, киносценарный текст, моделирование.

**Keywords:** discourse, epical text, screenplay text, modeling.

**DOI 10.14258/filichel(2018)4-07**

Данная статья предлагает посмотреть на внутритекстовые преобразования с точки зрения бытования текста в определенной дискурсивной среде. Сопряжение структурных и функциональных подходов вполне актуально. В последнее время современная лингвистика все более стремится уйти от узкоспециального описания к описанию интегральному, в котором сопрягаются самые разные исследовательские принципы. Такого рода погружение в межпарадигмальную сферу связано, прежде всего, с изменением фокуса лингвистического анализа. Антропологическая парадигма, пришедшая на смену системоцентрическому описанию, стремится дать объективированное описание речевой деятельности в самом широком смысле. Дискурсивность как порождение антропоцентризма диктует формирование новых интегральных механизмов описания всех филологических объектов. Такого рода метаморфозы нашли свое воплощение в филологической теории коммуникации (см. например,

определение Цуриковой Л.В.: «дискурс – это ограниченный вполне определенными временными и общими хронологическими рамками процесс использования языка (речевая деятельность), обусловленный и детерминированный особыми типами социальной активности людей, преследующих конкретные цели и задачи и протекающий в достаточно фиксированных условиях не только с точки зрения общих социально-культурных, но и конкретных индивидуальных параметров его реализации и инстанциации» [Цурикова, 2009, с. 76]; или концепцию А.А. Чувакина о коммуникативной сущности текста: «текст – это коммуникативно направленный и прагматически значимый сложный знак лингвистической природы, репрезентирующий участников коммуникативного акта в текстовой личности Homo Loquens, обладающий признаками эвокативности и ситуативности, механизм существования которого базируется на возможностях его коммуникативной трансформации» [Чувакин, 2010, с. 38]). Антропоцентрический подход к изучению текста предполагает рассмотрение человека говорящего в качестве творческого начала, формирующего и организующего коммуникативный процесс. В современной лингвистике коммуникативная теория текста включается в филологическую теорию коммуникации и формируется на основе теории речевой деятельности с учетом сопряжения системно-структурных, функциональных, когнитивных и дискурсивных подходов.

В данной статье исследуются дискурсивные практики В. Шукшина с точки зрения анализа его творчества в самом широком смысле: В. Шукшин – писатель, режиссер, актер (см., например, работы Г.В. Кукуевой, А.Н. Куляпина, и др.). В качестве исследуемого материала в статье используются киносценарные тексты В. Шукшина в сопоставлении с его же эпическими текстами. В качестве дискурсивных практик в статье понимаются способы преобразования В. Шукшиным эпического текста в киносценарный. В. Шукшин писал тексты своих киноповестей на основе текстов рассказов. При этом происходила авторская адаптация эпического текста в киносценарный. Данная адаптация касалась трансформации синтаксической композиции эпического текста в синтаксическую композицию кинотекста. Инструментами трансформации выступают введение или опущение фрагментов синтаксической композиции (появление новой абзацной структуры, ввод или опущение в структуре абзацного членения каких-либо компонентов и т.д.). Синтаксическая композиция становится динамической структурой (см., например, работы Н.В. Панченко: «Принцип динамичности способствует представлению

текста в движении, а не в статике, то есть данный принцип реализует состояние перманентного движения текста, ход его развития и изменения в процессе порождения и восприятия» [Панченко, 2009, с. 51]).

Киносценарная проза – новый род литературы XX века, сопрягающий черты эпической литературы и драматической (сценарной) литературы. Киносценарий характеризуется установкой на звуко-зрительное экранное воплощение текста. В киносценарной литературе воспроизведение предмета изображения происходит в словесной, линейно-цветовой и объемной фактуре: иными словами, взаимодействуют две письменные формы (речевые партии героев, которые должны быть услышаны, и словесное обозначение того, что должно быть увидено). В связи с этим правомерно выделить следующее основание для описания киносценариев в качестве нового литературного рода – способ речевого выражения мысли (обоснование выделения четвертого литературного рода, наряду с традиционно рассматриваемыми эпосом, лирикой и драмой, подробнее см.: [Мартьянова, 1994]). Важнейшими качествами, характеризующими литературный род, исследователи отмечают, во-первых, «принцип **ведения** художественной речи, точнее, акцентирование ее сообщающих (дескриптивных) или действенно-коммуникативных, или же собственно экспрессивных начал» [Хализев, 1986; с. 53], во-вторых, **воспроизведение** речи. В кинолитературе синтезируются прямое воспроизведение (изображение человеческой речи) и опосредованное воспроизведение (внесловесная, зрелищная изобразительность). Функционирование внесловесной изобразительности и речевой изобразительности в киносценарии равнозначно. Это объясняется тем, что киносценарий, равно как и драматическое произведение, не является антитезой эпосу. Киносценарий – результат «редуцирования одних свойств эпических (повествовательных) произведений и усиления, доведения до максимального предела других» [Хализев, 1986; с. 44]. Словесный текст, помимо того, что ему придается «интонационно-голосовая осязаемость» [Хализев, 1986; с. 230], в киносценарии сопрягается с пластическими рисунками исполняемых ролей, декорационной живописью, режиссерскими мизансценами.

Промежуточное положение киносценария (на стыке эпической литературы, драматургии и киноискусства) является причиной существования в кинолитературе определенной оппозиции между сущностью средств изображения видимой реальности, которыми владеет киносценарист, и восприятием читателя, ощущающего себя зрителем. Наличие подобной оппозиции обуславливается оппозицией

слова (речевая сущность средств изображения) и зрительного образа, возникающего у читателя в процессе зрительского восприятия.

Положение киносценария «на стыке» родов литературы, принципиально задаваемая оппозиция между словом как предметом изображения (речевыми партиями персонажей) и словом – средством изображения, требование экранного воплощения текста – все это позволяет определить материал, анализируемый в данном исследовании, как специфический и оправдать обращение в настоящей работе, помимо лингвистических категорий, к категориям теории литературы (теория родов), теории киноискусства, филологической теории коммуникации.

Межродовой трансформации подверглись следующие тексты В. Шукшина:

1) тексты киносценариев (вторичные тексты): «Живет такой парень» (первая публикация «Живет такой парень», М., 1964); «Ваш сын и брат» (первым изданием является сборник «Киноповести». М., 1988); «Странные люди» (первым изданием является сборник «Киноповести». М., 1988); «Позови меня в даль светлую» (первая публикация – в журнале «Звезда», 1975, № 6); «Брат мой» (впервые в журнале «Искусство кино», 1974, № 7);

2) тексты рассказов (первичные тексты), описание которых ведется с позиций текста-основы по отношению к киносценариям (текстам, написанным на основе рассказов).

Текст киносценария «**Живет такой парень**» соотносится с текстами рассказов «Гринька Малюгин» и «Классный водитель». Данные рассказы впервые были опубликованы в журнале «Новый мир», 1963, № 2. При жизни В. Шукшина не переиздавались.

Киносценарий «**Ваш сын и брат**» включает тексты рассказов «Степка», «Змеиный яд», «Игнаха приехал». Рассказ «Степка» впервые был опубликован в журнале «Новый мир», 1964, № 11, включался автором в сборники «Там, вдали...» (1968), «Земляки» (1970). Рассказ «Змеиный яд» впервые издан в журнале «Новый мир», 1964, № 11, включен автором в сборник «Там, вдали...» (1968). Первое издание рассказа «Игнаха приехал» осуществлено в журнале «Новый мир», 1963, № 2.

Киносценарий «**Странные люди**» включает рассказы «Чудик», «Миль пардон, мадам», «Думы», «Степан Разин». Рассказ «Чудик» впервые опубликован в журнале «Новый мир», 1967, № 9. Вошел в авторские сборники «Там, вдали...» (1968), «Земляки» (1970), «Беседы при ясной луне» (1974). Первое издание рассказа «Миль пардон, мадам» было в журнале «Новый мир», 1968, № 11, автором включен в

сборники «Земляки» (1970), «Беседы при ясной луне» (1974). Рассказ «Думы»: впервые в журнале «Новый мир», 1967, № 9. Вошел в авторские сборники «Там, вдали...» (1968), «Земляки» (1970). Первая публикация рассказа «Степан Разин» осуществилась в журнале «Москва», 1962, № 4.

Киносценарий **«Позови меня в даль светлую»** написан на основе рассказов «Племянник главбуха», «Вянет, пропадает», «Космос, нервная система и шмат сала», «Владимир Семенович из мягкой секции». Рассказ «Племянник главбуха» впервые опубликован в журнале «Москва», 1962, № 4. При жизни В.Шукшина не переиздавался. Первая публикация рассказа «Вянет, пропадает» осуществлена в журнале «Новый мир», 1967, № 1. Рассказ включался В. Шукшиным в сборники «Там, вдали...» (1968), «Земляки» (1970), «Беседы при ясной луне» (1974). Рассказ «Космос, нервная система и шмат сала» впервые был опубликован в газете «Литературная Россия», 1966, 29 июля, включен в авторские сборники «Там, вдали...» (1968), «Земляки» (1970). Первая публикация рассказа «Владимир Семенович из мягкой секции» осуществилась в газете «Литературная Россия», 1973, 30 марта, прижизненных изданий нет.

Киносценарий **«Брат мой»** включает рассказы «Коленчатые валы», «Степкина любовь». Рассказ «Коленчатые валы» впервые был опубликован в журнале «Октябрь», 1962, № 1. С этим рассказом связана первая попытка перевода В.Шукшиным текста эпического рассказа в иное функциональное состояние: мотивы рассказа были использованы автором в дипломной работе 1960-го года «Из Лебяжьего сообщают». Первое издание рассказа «Степкина любовь» относится к 1961 году (журнал «Октябрь», № 3). Рассказ переиздавался в сборнике «Знакомьтесь, Сибирь!», М., 1965.

«Основным признаком, характеризующим язык прозы Шукшина, исследователи считают кинематографичность (ср.: «проза В.Шукшина кинематографична по своей природе» [Мартьянова, 1992; с. 166]). Особенностью порождения текстов киносценариев В. Шукшина (вторичных текстов) является их создание на основе его же рассказов (первичных текстов). Отличительной чертой кинолитературы В. Шукшина выступает ее синтаксическая аутоцентричность. Кинопроза возникает как вторичный текст, своеобразная авторская самоинтерпретация первичных эпических текстов. Кинолитература – это особый, четвертый род литературы, формирующийся функционально-прагматическими языковыми признаками. Следовательно:

1. При анализе кинопрозы В. Шукшина необходимо определить отличие кинематографических свойств рассказов В. Шукшина от кинематографических свойств киносценария – рода литературы, соединяющего свойства киноискусства и литературы. Возможность такого определения следует из особенностей трансформации текста одной родовой принадлежности в текст другой родовой принадлежности.

2. Рассмотрение языка киносценариев В. Шукшина необходимо проводить с позиций сопряжения системно-деятельностного и коммуникативного подходов.

Процесс образования киносценарных текстов на основе рассказов можно описать как фрагмент речевой деятельности автора (В. Шукшина) с точки зрения системности (установления универсальных законов образования киносценарных текстов) и речевой реализации установленных законов текстообразования в произведениях В. Шукшина.

При рассмотрении языка киносценариев В. Шукшина с позиций системно-деятельностного подхода главным качеством описания нами выделяется «коммуникативность – интегральное совокупное качество текста, выводимое из системного взаимодействия текста с другими подсистемами акта речевой коммуникации» [Сидоров, 1987; с. 66].

Коммуникативная деятельность понимается как деятельность по «обмену информацией, осуществляемая не только языковыми средствами; речевая деятельность – как деятельность, осуществляемая только языковыми средствами» [Чувакин, 1995, с. 11]. Соответственно, художественный текст рассматривается как «эстетическое средство опосредованной коммуникации, цель которой есть образительно-выразительное раскрытие темы, представленное в единстве формы и содержания и состоящее из речевых единиц, выполняющих коммуникативную функцию» [Чернухина, 1993; с. 4; цит. по Качесова, 2017, с. 192].

Субъект деятельности имеет двуплановую характеристику: во-первых, субъект, которому принадлежит авторство первичных текстов (В. Шукшин – автор рассказов), во-вторых, субъект, интерпретирующий эпические тексты как тексты киносценарные (В. Шукшин – автор киносценарных текстов). Самоинтерпретация нами рассматривается как субъект-субъектная деятельность, вектор движения в которой направлен от субъекта – автора рассказов (С1) к субъекту – автору киносценариев (С2). Процесс самоинтерпретации как перевода ранее имевшихся смыслов на новый язык в настоящей работе заявляется в качестве движения информации (смыслов) от С1 к

С2. Тем самым субъект-субъектная деятельность вводится в «особый вид общения – коммуникацию субъектов» [Чувакин, 1995, с. 18].

Речевое действие нами рассматривается (вслед за Г.А. Чупиной) как действие комплексное, с взаимопроникновением в него речемыслительного и коммуникативного компонентов. «Такое единство носит не субстанциональный, но функциональный характер <...> в одних случаях ведущим оказывается речемыслительный компонент (например, для целей познания), в других – коммуникативный (для целей межличностного общения)» [Чупина, 1987; с. 114].

Определение функции речевой деятельности как передачи мыслей (по терминологии О. Есперсена [Есперсен, 1958]) позволяет рассмотреть данную деятельность в качестве коммуникативной. Рассмотрение автора эпических и киносценарных текстов как субъекта, передающего мысль (Говорящего), и читателя эпических и киносценарных текстов как субъекта, воспринимающего мысль (Слушающего); значительное отличие Говорящего и Слушающего в эпике и кинолитературе; разные условия проявления Говорящего в эпическом и киносценарном родах литературы – все это позволяет говорить о существовании двух форм коммуникативной деятельности: эпической и киносценарной коммуникации.

Необходимо уточнить, что онтологические черты данных форм коммуникативной деятельности являются основными для разграничения первичных и вторичных текстов. Описание жанровых различий (например, соотношение рассказа и повести, рассказа и киноновеллы, повести и киноповести) не так существенно, потому что «в отличие от родов литературы, жанры осуществляют, прежде всего, содержательную дифференциацию словесно-художественной деятельности и используют возможности литературы в конкретных, локальных идейно-познавательных целях» [Хализев, 1986; с. 38]. Поэтому понятие «киносценарный» употребляется как родовое понятие для всех жанров кинолитературы, а различие между рассказом и киносценарием выводится не из их жанровой отнесенности, а из различий в родовом функционировании.

Киносценарная коммуникация, рассматриваемая в ее соотношении с эпической, характеризуется следующим. Во-первых, в киносценарной коммуникации происходит изменение коммуникативного акта (КА) по сравнению с коммуникативным актом в эпической коммуникации. Изменение происходит и в условиях функционирования КА, и в компонентом составе КА. Так, КА киносценарной коммуникации протекает в условиях усложнения

коммуникативной ситуации. Говорящий аккумулирует черты автора эпических рассказов и зрителя, происходит замещение позиции Говорящего эпической коммуникации позицией Киноговорящего киносценарной коммуникации. Позиция Слушающего в киносценарной коммуникации замещается позицией Воспроизводящего. В текстах киносценарной коммуникации, главным образом, воспроизводятся те фрагменты организации эпического повествования, присутствие которых актуализирует кинематографический потенциал киносценарных текстов В. Шукшина. Такие фрагменты эпического текста удовлетворяют требованию звуко-зрительной формы будущего экранного воплощения.

Во-вторых, разное содержательное наполнение категории кинематографичности в эпических и киносценарных текстах В. Шукшина. Н. Аносова выделяет следующие принципы кинематографичности, присущие эпическим текстам: принцип изобразительной пластической достоверности, принцип «неполноты изображения», принцип введения нового вида объективности. Данные принципы интерпретируются следующим образом: под принципом изобразительной пластической достоверности понимается необходимость передачи видеоизображения (картинки) речевыми средствами. Принцип «неполноты изображения» связывается с требованием экономии экранного времени. Реализация категории кинематографичности имеет два следствия: лаконизм речевого представления кинематографических характеристик и необходимость ограниченного объема повествования (текста). Принцип введения нового вида объективности определяет объективность самой художественной формы как эстетическо-коммуникативную категорию: данный принцип предполагает усложнение КА, «взгляд» Говорящего передоверяется «взгляду» героя, герой имеет собственный голос в КА, является его полноправным участником.

В-третьих, специфика киносценарной коммуникации обуславливается доминирующей в данной форме коммуникативной деятельности категориями. Это категория экспрессивности, трактуемая, с одной стороны, как усиление кинематографических характеристик вторичного текста при воспроизведении его из первичного текста. Соответственно, область действия трансформационных отношений, возникающих при воспроизведении синтаксической композиции эпического текста в синтаксической композиции киносценарного текста, можно описать как поле проявления экспрессивной функции.

В результате преобразований единицы синтаксической композиции первичного текста изменяют собственный статус, из



единиц, составляющих синтаксическую композицию эпического текста, преобразуются в единицы синтаксической композиции киносценарного текста. В результате преобразований данные единицы становятся функционально-стилистически маркированными средствами киносценарной коммуникации.

С другой стороны, экспрессивность (в русле идеи Н.А. Лукьяновой о комплексном характере семантической категории экспрессивности) определяется как комплексная категория, включающая различные составляющие: эмотивность, оценочность, образность, поэтичность, символичность. В результате анализа установлено, что, во-первых, один и тот же компонент синтаксической композиции может выполнять разные функции, во-вторых, что разные композиционно-синтаксические средства могут выполнять одну и ту же функцию. Приведем пример выполнения абзацем при трансформации разных функций:

Первичный текст	Вторичный текст
<p>Настя отошла от окна. Пашка включил фонарик. Настя подошла к окну. Пашка выключил фонарик.</p> <p>– Не узнала. Иначе не разгуливала бы в одной рубахе. («Классный водитель»)</p>	<p>Настя отошла от окна. Пашка снова включил фонарик. Настя направилась к двери, прикрыла ее плотнее и вернулась к окну. Пашка включил фонарик.</p> <p>(«Живет такой парень»)</p>
<p>Пашка услышал запах ее волос. В голову ударил горячий туман. Он отстранил ее и полез в окно.</p> <p>– Додумался? – сказала Настя несколько потеплевшим голосом. <i>«Додумался, додумался, – думал Пашка. – Сейчас будет цирк».</i></p> <p>– Ноги-то вытри, – сказала Настя, когда Пашка влез в горницу и очутился рядом с ней. («Классный водитель»)</p>	<p>Настя склонилась над подоконником. Он отстранил ее и полез в горницу.</p> <p>– Додумался? – сказала Настя несколько потеплевшим голосом. – Ноги-то хоть вытри, Геннадий Николаевич.</p> <p>(«Живет такой парень»)</p>

В данном примере один из компонентов синтаксической композиции (абзац) при переразложении композиционно-синтаксической структуры выполняет разные функции: эмотивную функцию (выражение эмоции киносубъекта), оценочную функцию

(требование определенной лексики: «Цирк будет»), поэтическую функцию (сочетание лексем: «в голову ударил горячий туман» – словосочетание-штамп; или поэтический образ, создаваемый словосочетанием «услышать запах ее волос»), функцию характеристики (опущение компонентов абзацной структуры, выражающих внутреннюю речь героя).

Если кинематографичность – это категория, актуализирующая кинематографические характеристики в художественном тексте, то главным средством, обеспечивающим ее связь с категорией экспрессивности, выступает раскадровка (термин, введенный С. Эйзенштейном), то есть пок кадровый способ передачи информации во вторичном тексте. В категории раскадровки выражается сущность различий кинематографичности эпической литературы и кинематографичности кинолитературы. Категория кинематографичности служит основанием для выделения способов образования синтаксической композиции киносценарного текста. Степень приближенности композиционно-синтаксической структуры вторичного текста к композиционно-синтаксической структуре первичного определяет, в какой степени мизанкадр (соединение свойств мизансцены и кадра) в киносценарии соответствует единицам синтаксической композиции эпического текста. Это позволяет выделить три способа образования композиции вторичного текста: новеллистическое образование, мотивное образование и оригинальные киносценарии.

Все изменения в синтаксической композиции, происходящие в ходе преобразований, составляют три группы трансформаций. Основой выделения данных групп является характер структурных изменений компонентов синтаксической композиции и связанное с данными изменениями усиление кинематографического потенциала компонента СК первичного текста:

1. Трансформации, содержанием которых является ввод новых компонентов в синтаксическую композицию вторичного текста. Такими компонентами являются часть абзаца, целый абзац, часть диалогического единства (далее ДЕ), часть сложного синтаксического целого (далее ДЕ).

2. Трансформации, связанные с внутрикомпонентными структурными изменениями (как ввод, так и опущение какой-либо части фрагмента синтаксической композиции). Такие преобразования вызываются вводом или опущением части абзаца, сложного синтаксического целого или ДЕ.

3. Трансформации, имеющие межкомпонентный характер. Вводятся целые абзацы, ДЕ. Структура абзаца или ДЕ преобразуется в несколько абзацев и т.д.

В первом типе трансформаций раскадровки не происходит, так как в процессе преобразований не образуется мизанкадр. Трансформации актуализируют фрагмент СК первичного текста для организации единого сюжетного повествования. Например, введение в текст киносценария «Ваш сын и брат» реплик: «Пишут ребята», «Ребята-то как?», «Да редко пишут. Ничего вроде. Игнат хвалится. А Максим – на стройке» – уточняет количество героев, организует тексты рассказов, обладающие изолированными сюжетными линиями, в текст киносценария с одним сюжетом. Реплики появляются во вторичном тексте, их не было в текстах рассказов. Данные реплики не несут идею кинематографичности, но они нужны, чтобы из нескольких рассказов выстроить единый сюжет киноповести. Данный тип трансформаций, опосредованно связанный с кинематографичностью, в исследовании определяется как актуализационный.

Вторая группа трансформаций включает внутриконтентные преобразования синтаксической композиции и связана с необходимостью усилить, выделить какой-либо жест, позу, интонацию героя. Назовем данный тип трансформаций эмфатическими (от англ. *emphatic* – усиление, выражение) трансформациями. Данный тип связан с введением режиссерской правки, с необходимостью расстановки героев в мизанкадре. Например, введение в текст киносценария «Ваш сын и брат» эмфатического «А мне – хоть бы хны!» актуализирует эмоциональный настрой сцены, усиливает сему волнения.

Третья группа трансформаций – межкомпонентные трансформации, они связаны с требованием поккадровой передачи информации. Преобразования происходят вследствие необходимости будущего экранного воплощения текста. Имея в виду будущее звуко-зрительное, экранное воплощение текста, автор членит текст не на фрагменты текста, а на кадры, которые организует в мизанкадры – с расстановкой героев, выверенностью их жестов, поз. Возникает необходимость «изобразить картинку». Изменения в композиционно-синтаксической организации – это, прежде всего, те изменения, при помощи которых либо свертывается ненужный, излишний, «некинематографический» (то есть не работающий на изображение и звучание) компонент структуры текста, либо текст развертывается за счет ввода

кинематографических компонентов. Функция данной группы трансформацией – быть своеобразным «руководством к действию» для режиссера. Например, В. Шукшин вводит в текст киносценария «Странные люди» прямое режиссерское указание: «Домой Чудик пришел часу в шестом. Шел и ясно себе представил, как он сейчас весело расскажет, как он чуть было не стал киноартистом. Как все будут от души смеяться (немое изображение: Чудик рассказывает брату, его жене, детям, показывает, как они репетировали с режиссером; все покатываются со смеху, даже маленький в разрисованной колясочке)».

При описании функционального аспекта образования вторичного текста необходимо рассмотреть глубинный уровень коммуникативного акта, где происходит усиление кинематографичности компонентов синтаксической композиции первичного текста. Наличие глубинного уровня коммуникации связывается с категорией раскадровки, которая становится средством усиления. Таким образом происходит усиление визуальной составляющей первичного текста и формируется кинематографический дискурс существования вторичного текста.

Итак, сущностью дискурсивных практик В. Шукшина является наличие связи категории кинематографичности с категорией экспрессивности, что проявляется в делении синтаксической композиции первичного текста на мизанкадры и появлении синтаксической композиции вторичного текста.

## Литература

- Есперсен О. Философия грамматики. М., 1958.  
Чачесова И.Ю. Особенности синтаксиса кинопрозы В. Шукшина // Алтайский текст. Барнаул, 2017. № 7.  
Кукуева Г.В. Процесс ассимиляции в текстах рассказов-очерков В.М. Шукшина // Филология и человек. Барнаул, 2009. № 2.  
Куляпин А.И. Oral history: идейная структура рассказа // Филология и человек. Барнаул, 2009. № 2.  
Лукьянова Н.А. Экспрессивность в системе, словаре и речи // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. М., 1991.  
Мартьянова И.А. Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария: дис. ... док. филол. наук. СПб, 1994.  
Панченко Н.В. Принцип динамичности композиционного построения текста // Филология и человек. Барнаул, 2009. № 4.  
Сидоров Е.В. Проблемы речевой системности. М., 1987.  
Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.

Цурикова Л.В. Когнитивно-искурсивная парадигма как новое направление описания и анализа речемыслительной деятельности // Горизонты современной лингвистики: традиции и новаторство. М., 2009.

Чернухина И.Я. Речевое мышление и текст. Воронеж, 1993.

Чувакин А.А. а) Смешанная коммуникация в художественном тексте. Основы эвокационного исследования. Барнаул, 1995.

Чувакин А.А. б) Текст как объект и предмет лингвистики // Теория текста. М., 2010.

Чупина Г.А. Принцип деятельности и язык. Красноярск, 1987.

## References

Espersen O. *Filosofiya grammatiki* [Philosophy of Grammar]. М., 1958.

Kachesova I.Yu. *Osobennosti sintaksisa kinoprozy V. Shukshina* [Peculiarities of the Syntax of the Film Prose by V. Shukshin]. *Altayskiy tekst* [Altai Text]. Barnaul, 2017. No. 7.

Kukueva G.V. *Protsess assimilyatsii v tekstakh rasskazov-ocherkov V.M. Shukshina* [The Process of Assimilation in the Texts of Stories-Essays by V.M. Shukshin]. *Filologiya i chelovek* [Philology and Man] Barnaul, 2009. No. 2.

Kulyapin A.I. *Oral history: ideynaya struktura rasskaza* [Oral History: the Ideological Structure of the Story]. *Filologiya i chelovek* [Philology and Man]. Barnaul, 2009. No. 2

Luk'yanova N.A. *Ekspressivnost' v sisteme, slovare i rechi* [Expressivity in the System, Vocabulary and Speech]. *Chelovecheskiy faktor v yazyke. Yazykovye mekhanizmy ekspressivnosti* [The Human Factor in the Language. Language Mechanisms of Expressiveness]. М., 1991.

Mart'yanova I.A. *Kompozitsionno-sintaksicheskaya organizatsiya teksta kinostsenariya* [Compositional-Syntactic Organization of the Text of the Script]. Philol. Doc. Diss. SPb, 1994.

Panchenko N.V. *Printsip dinamichnosti kompozitsionnogo postroeniya teksta* [Principle of Dynamism of Compositional Text Construction]. *Filologiya i chelovek*. [Philology and Man]. Barnaul, 2009. No. 4.

Sidorov E.V. *Problemy rechevoy sistemnosti* [Problems of Speech System]. М., 1987.

Khalizev V.E. *Drama kak rod literatury* [Drama as a Kind of Literature]. М., 1986.

Tsurikova L.V. *Kognitivno-iskursivnaya paradihma kak novoe napravlenie opisaniya i analiza rechemyitel'noy deyatel'nosti* [Cognitive-Iskursivnaya Paradigm as a New Direction of Description and Analysis of Speech-Recitative Activity]. *Gorizonty sovremennoy lingvistiki: traditsii i novatorstvo* [Horizons of Modern Linguistics: Traditions and Innovation]. М., 2009.

Chernukhina I.Ya. *Rechevoe myshlenie i tekst* [Speech Thinking and Text.]. Voronezh, 1993.

Чувакин А.А. а) *Smeshannaya kommunikatsiya v khudozhestvennom tekste. Osnovy evokatsionnogo issledovaniya* [Mixed Communication in the Artistic Text. Fundamentals of the Evolutionary Study]. Barnaul, 1995.

Чувакин А.А. б) *Tekst kak ob"ekt i predmet lingvistiki* [The Text as an Object and Subject of Linguistics]. *Teoriya teksta* [The Theory of Text]. М., 2010.

Чупина Г.А. *Printsip deyatel'nosti i yazyk* [Principle of Operation and Language]. Красноярск, 1987.

## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЕРВИЧНЫХ И ВТОРИЧНЫХ ТЕКСТОВ СТРАШИЛОК

*О.В. Марьина, Т.П. Сухотерина*

**Ключевые слова:** жанр, страшилка, первичные и вторичные тексты, жанровые характеристики.

**Keywords:** genre, horror story, initial and derived texts, genre characteristics.

**DOI 10.14258/filichel(2018)4-08**

Объектом исследования в настоящей статье является жанр страшилки. Под страшилками понимается жанр современного детского фольклора (термин предложен М.В. Осориной в 1960-е годы), характеризующийся определенной эмоциональной обстановкой, позволяющей слушателям пережить страх. Содержанием страшилок являются драматические происшествия в семье, таинственные случаи, предзнаменования, влекущие беду, наказания за нарушение запретов, встречи с мертвецами, непонятными существами, похищения и т.д. [Осорина, 2008; Гречина, Осорина, 1981; Школьный быт и фольклор, 1992; Лойтер, Неелов, 1995]. М.Н. Мельников так определяет анализируемый жанр: «Это детские устные рассказы условно-реалистической или фантастической направленности, имеющие, как правило, установку на достоверность» [Мельников, 1987, с. 76].

По мнению Т.М. Колядич, страшилки как жанровое образование (другое название – страшные истории) формируются постепенно и окончательно оформляются, когда из активного репертуара взрослых выпадают былички и легенды и постепенно исчезает вера в достоверность мифологических существ [Колядич, URL]. Детские страшные истории – это своеобразные рассказы «о страшном и ужасном, которое происходит по воле существ, предметов и явлений, наделенных сверхъестественными свойствами и возведенными в ранг демонологических персонажей» [Колядич, URL].

Задачей нашей статьи является рассмотрение жанровых признаков первичных и вторичных текстов страшилок. Обращение к первичности / вторичности текста страшилок является актуальным не только потому, что страшные истории, ужастики и «пугалки» будоражат воображение каждого подрастающего поколения, но и потому, что на рубеже XX – XXI веков стали появляться тексты страшилок, созданные / обработанные / интерпретированные авторами. Таким

образом, возникает необходимость сравнения исходных (первичных) и авторских (вторичных) текстов с целью выявления их жанрового своеобразия. В качестве материала исследования мы будем использовать «Фольклорный архив кафедры классической русской литературы ННГУ» (г. Дзержинск, г. Горький (Нижний Новгород) (Фольклорный архив..., URL)<sup>1</sup>; истории, находящиеся в «Библиотеке русского фольклора. Т. 13. Детский фольклор», и страшилки, включенные в сборник Э. Успенского «Красная рука, Черная простыня, Зеленые глаза» (Успенский, URL). На наш взгляд, о чистоте результатов исследования можно говорить только в том случае, если мы, во-первых, рассмотрим одни и те же истории, имеющиеся в разных источниках, созданные в разные годы; во-вторых, если соотнесем страшилки на предмет наличия / отсутствия тех или иных жанровых критериев.

Существует несколько подходов к определению первичных и вторичных текстов. Так, Л.В. Мурзин разделяет первичные тексты и вторичные тексты в зависимости от объектов, которые они описывают: соответственно, первые «описывают непосредственно наблюдаемые объекты действительности как таковой, вторые – абстрактные объекты, содержащиеся в том или ином тексте» [Нестерова, 2005, с. 103]. По мнению М.М. Бахтина, вторичные тексты характеризуются двойкой направленностью – и «на предмет речи, как обычное слово, и на другое слово, на чужую речь» [Бахтин, URL].

В науке наблюдается расширение границ понятия «вторичный текст», что привело, в свою очередь, к появлению типологической классификации данного вида текстов. Так, М.В. Вербичкая рассматривает пять параметров, по которым различаются вторичные тексты: предмет, объект изображения, на который направлена авторская идейно-эмоциональная оценка; характер этой идейно-эмоциональной оценки; отношение к используемой образно-стилистической системе, к протослову; творческий замысел автора вторичного текста, причины использования «чужого стиля»; просодия [Вербичкая, 2000, с. 9]. На их основе она выделяет три основные разновидности вторичных текстов: *пародию*, *перифразу* и *стилизацию* [Вербичкая, 2000, с. 20].

В.И. Карасик, анализируя понятие «вторичный текст», к числу признаков, которые определяют его типологию, относит объем, оценку, сложность, код.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на тексты из списка источников, приведенного в конце статьи.

По признаку объема исходный текст может подвергнуться трем видам трансформации: *сокращению*, простой *перефразировке* и *расширению*.

По признаку оценки можно выделить *рецензии* и *пародии* как вторичные тексты.

По признаку сложности исходному тексту противостоят его *перефразированные варианты* с той или иной степенью адаптации. Адаптации подлежат как форма, так и содержание текста.

По признаку кода можно противопоставить исходный текст и его *переводы* либо на другой язык, либо на другую форму литературного языка [Карасик, 1997, с. 69].

В настоящей работе первичными текстами (ПТ) мы будем считать тексты, составляющие «Фольклорный архив кафедры классической русской литературы ННГУ», «Библиотеку русского фольклора. Т. 13. Детский фольклор», а вторичные тексты (ВТ) входят в состав сборника Э. Успенского «Красная рука, Черная простыня, Зеленые глаза». В качестве материала анализа мы взяли несколько текстов, имеющих одинаковые названия: «Красное печенье» (2 текста), «Зеленые Глаза» (4 текста), «Гроб на колесиках» (4 текста), «Костюм Черного Тюльпана» (2 текста).

Далее представим сопоставительную характеристику ПТ и ВТ по следующим жанровым критериям страшилок:

**1. Тип повествования.** На наш взгляд, можно рассматривать тип повествования как жанровый показатель, так как изложение от 3-го лица позволяет говорящему «отстраниться» от истории, косвенно указать на то, что он не имеет к ней никакого отношения, что это происходило не с ним, он это услышал, это было, причем, было когда-то – время повествования преимущественно прошедшее, хотя встречается в текстах и настоящее время.

Так, из 8 анализируемых ПТ в 5-и из них прошедшее время чередуется с настоящим, а из 4-х ВТ в 2-х наблюдается взаимодействие прошедшего и настоящего времен. Повествование в настоящем времени вторично, оно «вплетается» в канву прошедшего времени. То, что в текстах страшилок появляется настоящее время, обусловлено несколькими причинами. Одна из них – популярность историй среди слушателей / читателей соответствующей возрастной категории (школьники младших и средних классов), ее существование вне времени, это истории, которые знает почти каждый. Вторая причина: настоящее время оказывает более сильное эмоциональное воздействие на слушателя / читателя, когда время повествования совпадает со временем слушания / чтения, действие происходит сейчас. Третья причина: в



отличие от других текстов страшилок, кошмар и ужас, который должен произойти, приближается в историях постепенно, о скорой трагедии герой узнает от случая к случаю, от этого становится все страшнее и страшнее не только ему, но и слушателям / читателям: *Мечется по квартире... Девочка пугается страшно, все замки запирает... Дрожит («Гроб на колесиках» (ВТ).*

2. **Сюжет.** Согласно О.Н. Гречиной и М.В. Осориной, среди детских страшилок можно обнаружить сюжеты и мотивы, свойственные архаическому фольклору (в том числе демонологические персонажи, характерные для быличек) [Гречина, Осорина. 1981, с. 105]. Однако преобладающей является группа сюжетов, в которых демоническими существами оказываются предметы и вещи окружающего мира [Мамонтова, 1981, с. 55-62]. Страшилки, как правило, имеют четкую и однотипную структуру сюжета, характеризуются последовательностью развития событий, индивидуальностью, определяющей рассказчиком. С.М. Лойтер определяет схему развития сюжета следующим образом: предупреждение / запрет – нарушение – воздаяние. Она «регламентирует последовательность мотивов», которые в детских страшных рассказах создают свой устойчивый «сюжетно-композиционный ритм» [Лойтер, Неелов, 1995, с. 10].

Отмечаемая исследователями однотипная последовательность развития действия характеризуется наличием в страшилках «общих мест» и повторов, что приводит к наличию клише в анализируемом жанре. Действие, как правило, «разворачивается за короткий промежуток времени от трех дней (ночей) до одного (тогда описывается разовый случай или даже мгновение)» [Колядич, URL].

В ПТ и ВТ отсутствуют авторские отступления. В центре повествования одно событие – смерть, близкая смерть, избежание смерти героя / героев. То, что сообщается до этого единственного основного момента, – информация о том, с кем происходят трагические обстоятельства и где они происходят (*Одна девочка стала убираться в доме («Гроб на колесиках» (ПТ)*, хотя место действия может быть приблизительным, неточным или читатель сам может догадываться о месте действия (*Жили дети: мальчик и девочка. У них умерла мама («Зеленые Глаза» (ПТ)*). Некоторые тексты страшилок включают в свой состав слова, которые не позволяют читателю / слушателю установить, где происходят события: *Один мужчина женился на женщине. У них родился сын. Однажды эта женщина вдруг убила своего мужа...* («Красное печенье» (ПТ). В то же время использование слов «размытой»

семантики является жанровой чертой страшилок: если не понятно где, то, значит, может быть везде.

Сюжетная организация некоторых ПТ и ВТ схожа со строением сказок, «цепь мотивов «запрет – нарушение запрета – наказание» способствует динамичному развитию сказочного или эпического сюжета, придает повествованию приключенческо-авантюрный характер, усиливает интерес и пробуждает любопытство у слушателей, которые сопереживают судьбе героя» [Хуббитдинова, 2017, с. 67].

Так, в ПТ «Зеленые глаза» девочка *три раза* включает пластину, во ВТ «Зеленые глаза» девочка *три раза* включает старую зеленую пластинку; в ПТ и ВТ «Гроб на колесиках» девочке *три раза* сообщается о приближении Гроба на колесиках.

Герои страшилок, как и герои сказок, нарушают какой-то запрет, после чего с ними начинают происходить трагические события. В страшилке «Костюм Черного Тюльпана» (ПТ) девочка не послушалась маму и купила себе костюм Черного Тюльпана: *...руки Черного Тюльпана все вытягивались и вытягивались. Наконец он поймал девочку, втащил ее в комнату и задушил.* Во ВТ «Зеленые глаза» девочка тоже не послушалась бабушку и маму, которые говорили: – *Смотри, не включай зеленую пластинку.* История завершается смертью девочки: *Девочка все же открыла дверь, прямо перед ней стояли огромные от пола до потолка Зеленые Глаза. Они сказали: – Ты не послушала мать и погибнешь сама. И Глаза задушили девочку.* Смысл таких страшилок – не столько напугать, сколько предостеречь, иносказательно донести до читателя / слушателя необходимость прислушиваться к советам, профессам (иногда настоятельным) старших родственников.

На связь со сказками указывает и начало некоторых историй. Так из 8-и ПТ 2 начинаются со слов «*Жили-были...*» («Зеленые Глаза»), «*Жила-была...*» («Костюм Черного Тюльпана»). Еще одна история («Зеленые Глаза») также имеет инверсивное начало: «*Жили дети...*». Из ВТ только один текст начинается словами «*Жила-была девочка у мамы*» («Гроб на колесиках»).

**3. Объем** текста страшилок, как правило, небольшой. Данный критерий тесным образом связан с сюжетом. Одна сюжетная линия предопределяет объем произведения.

С точки зрения данного параметра, все анализируемые тексты можно распределить по двум группам. Первую составляют такие, которые композиционно можно разделить на две части: первая – сообщение о действующих лицах, предупреждение о возможной опасности (вступление), вторая – трагическое событие. Сюда относятся «Красное печенье» (ПТ, ВТ), «Зеленые Глаза» (ПТ). Вторую составляют

такие, в которых первая часть выполняет такую же функцию, что и в предыдущей группе, а вторая – включает три этапа, предупредительные и трагический (*Ночью, когда все легли спать, Черный Тюльпан открыл дверь шкафа, протянул свои руки и задушил бабушку. На следующую ночь он задушил папу. Пришла третья ночь...*). К текстам, имеющим данную структуру, относятся «Зеленые Глаза» (ПТ, ВТ), «Гроб на колесиках» (ПТ, ВТ), «Костюм Черного Тюльпана» (ПТ, ВТ). Следовательно, тексты, составляющие вторую группу, имеют больший объем, по сравнению с текстами первой группы.

**4. Герои.** Главными героями страшилок являются дети, с которыми происходят загадочные и необъяснимые события. В текстах мы не находим описаний внешности героев и обстановки, не сообщается и о возрасте героев, они не имеют имен. Исключение составляет один из ПТ «Зеленые Глаза»: на пластинке была песня, в которой девочек называли по именам: *Бегут, бегут пластинки, Зеленые Глаза! Хотят они Аленку зарезать навсегда!* В следующий раз пластинка пропела: *Бегут, бегут пластинки, Зеленые Глаза! Хотят они Маринку зарезать навсегда!* Все герои делятся по гендерным признакам (мужчина / женщина; дочь / сын; девочка / мальчик): *У одних девочек была мама, а папы не было* («Красное печенье» (ВТ)). *Один мужчина женился на женщине. У них родился сын* («Красное печенье» (ПТ)). Герои ПТ и ВТ, как правило, одни и те же, однако есть и отличия. Так, в ПТ «Красное печенье» герой-мальчик, мать которого «травила» красным печеньем, а во ВТ уже не один герой, а несколько («*У одних девочек была мама, а папы не было*»). В одном из ПТ «Зеленые Глаза» герои – дети «мальчик и девочка», во ВТ – девочка («*В одном городе жила девочка*»). Указанная разница в количестве героев, в том, мальчик это или девочка, не влияет на сюжетную организацию текстов страшилок, тогда как «окружение» главного героя вносит варианты в развитие сюжета, «усложняет» сюжет. Например, в ПТ «Зеленые Глаза» «*один старик, умирая, решил оставить после себя память. Взял он и выколол себе глаза, а глаза у него были зеленые. Повесил старик эти глаза на стену и умер*», и именно от этих зеленых глаз исходила опасность. Во ВТ «Зеленые глаза» бабушка перед смертью наказывала не включать старую зеленую пластинку. Таким образом, в ПТ появляется герой, который не имеет никакого отношения к семье, в которой происходят трагические события: *Повесил старик эти глаза на стену и умер. Через год вселилась в дом семья с маленьким ребенком.* А во ВТ, несмотря на то, что наказ бабушки был первым («усложнение» сюжета), о нем в дальнейшем не вспоминали: действие разворачиваются вокруг матери и дочери.

Примечательно, что герои остаются один на один с кем-то / чем-то, кто / что несет опасность, – это своеобразная проверка героев, из которой они выходят либо победителями (*Она бросила костюм на пол и подождала. Он весь сразу вспыхнул черным пламенем с синим уклоном, кто-то страшно закричал, и девочка потеряла сознание. Когда она пришла в себя, на месте костюма ничего не было. И Черный Тюльпан больше не приходил* («Костюм Черного Тюльпана» (ВТ)), либо побежденными (*Она выскочила на балкон, хотела прыгнуть, но руки Черного Тюльпана все вытягивались и вытягивались. Наконец, он поймал девочку, втащил ее в комнату и задушил* («Костюм Черного Тюльпана» (ПТ))).

5. **Цвет.** Цвет – обязательное составляющее жанра страшилок. Т.В. Зуева и другие исследователи указывают на сигнификативное значение цвета (за которым стоит идентификация признака, предупреждающего об опасности), а также на выполнение цветом функции семантического знака. По мнению Т.В. Григорьевой, А.Р. Григорьевой, в семантической структуре цветоимен важное место занимает оценочная сема. В русском языке ее содержат такие цветочные прилагательные, как *белый, черный, красный, зеленый, желтый, синий, серый* [Григорьева, Григорьева, 2018, с. 76]. Действие страшилок происходит в основном ночью, когда человек оказывается беззащитным перед неизвестной, демонической силой. «В страшилках ночью вылезают черные руки, черные перчатки (сапоги, пятно, пианино), они душат детей (рубят на части), черная голова убивает людей. В разных вариантах встречается эпитет *черный* (черный-черный, черный-пречерный), иногда он заменяется похожим: в темном-темном» [Зуева, 1985, с. 131-149].

Названия цветов (цветоимена) при метафоризации становятся «вещными» сущностями – словами, обозначающими «единицы вещного мира и их свойства – в их несобственно вторичных знаковых функциях» [Баранов, Добровольский, 2008, с. 213].

Слова с цветовой семантикой встречаются в каждом из анализируемых текстов. Цвет настолько значим, что упоминается уже в названии: из 12 анализируемых ПТ и ВТ в 8 из них имеется прямое упоминание цвета: «*Красное печенье* (ПТ, ВТ), «*Зеленые Глаза*» (ПТ, ВТ), «*Костюм Черного Тюльпана*» (ПТ, ВТ). В истории «*Гроб на колесиках*» имеется косвенная отсылка к цвету: гроб – земля (черный цвет), гроб – обивка (красный и черный цвет).

Именно три цвета: красный, черный, зеленый – фигурируют в названии сборника Э. Успенского «*Красная рука, Черная простыня, Зеленые пальцы*», из которого взяты ВТ.

Упоминание цвета, намеки / указания на цвет есть и в самих текстах страшилок. Например, *«Они с мамой веселились всю ночь и уходили...»*. В приведенном примере *ночь* – это мрак, тьма, чернь.

Во ВТ «Зеленые Глаза» упоминается *зеленая* пластинка, во ВТ «Красное печенье» – пианино *красного* цвета, в ПТ «Гроб на колесиках» мама запретила девочке красить ногти *красным* лаком, во ВТ «Костюм Черного Тюльпана» девочка подожгла костюм Черного Тюльпана, и он *«вспыхнул черным пламенем с синим уклоном...»*.

**6. Отношение к смерти.** Большинство сюжетов страшилок связаны с мотивом смерти. С.М. Лойтер иногда называет страшилки «рассказами о смерти» [Лойтер, 1995, с. 63]. Переход человека в иной мир в страшилках происходит быстро, без мучений: 1. *На следующий день мать уходит и потом пришла без ног и задушила дочку* («Зеленые Глаза» (ПТ)). 2. *Мальчик испугался и умер* («Зеленые Глаза» (ПТ)). 3. *Глаза сверкнули и убили жену током* («Зеленые Глаза» (ПТ)). 4. *И Глаза задушили девочку* («Зеленые Глаза» (ВТ)). И хотя сообщение о скорой смерти пугает героев (несколько раз повторяется о приближении Гроба на колесиках и Костюма Черного Тюльпана как в ПТ, так и во ВТ), как и должно быть в страшилках, но сам момент «умирания» показывается как заключительное звено жизни.

Легкость смерти как жанровая черта проявляется и в том, как герои воспринимают уход из жизни близких – без слез и страданий: *У одной девочки умерла мама и сказала...* («Гроб на колесиках» (ПТ)); *Она закрыла глаза и умерла, и ее похоронили* («Зеленые Глаза» (ВТ)). Причем в одной истории может быть показан ряд смертей родственников (*Ночью, когда все легли спать, Черный Тюльпан открыл дверь шкафа, протянул свои руки и задушил бабушку. На следующую ночь он задушил папу* («Костюм Черного Тюльпана» (ВТ) – и даже этот факт не вызывает рефлексии героя / героев. Не размышления «о бренности бытия», о том, что остался без родных, являясь определяющими для данного жанра – а страх, который должны испытывать и герои, и слушатели / читатели, поэтому ничего не должно отвлекать их от «боязни».

**7. Зло.** Опасность в текстах страшилок, как и в сказках, может исходить от чего-то необъяснимого, малопонятного, загадочного, ирреального, фантастического. Так, во ВТ «Зеленые Глаза» *Глаза задушили* девочку. В ПТ «Зеленые Глаза» *«Глаза сверкнули и убили жену током»*. В ПТ «Костюм Черного Тюльпана» *«Черный Тюльпан сошел с троллейбуса...»*, а во ВТ *«Черный Тюльпан перегнулся через подоконник, вытянул руки, и они у него начали расти»*.

В ПТ и ВТ «Гроб на колесиках» нагнетание страха происходит постепенно, опасность описана по принципу градации (сначала «гробик на

колесиках» нашел город героини, затем – улицу и дом, и вот, наконец-то, добрался до этажа и квартиры). Героям становится все страшнее-страшнее еще и потому, что в одних случаях начинает звонить телефон и сообщать о приближении Гроба на колесиках (ПТ), в других – о том, что Гроб на колесиках выехал с кладбища, сообщается по радио (ВТ).

Зло, убийства могут совершать и близкие главных героев (*Однажды эта женщина вдруг убила своего мужа, затащила его на чердак и сделала из него красное печенье* («Красное печенье» (ПТ). Причем, что побудило героев поступить так, в ПТ и ВТ страшилок не сообщается – и это тоже можно рассматривать как жанровую черту.

В истории про «Зеленые Глаза» воплощение зла разное. В одном из ПТ мать убила свою дочь, до этого момента женщина приходила с работы сначала без одной руки, потом без второй, потом «приходит без ног» – момент «обезручивания» и «обезноживания», похоже, ни у кого не вызывает никакого удивления, а является жанровым показателем, не позволяющим отвлекаться от основного действия. В другом ПТ умершая мать с одним глазом позвонила в дверь мальчику – он испугался и умер. Во ВТ Зеленые Глаза, *«огромные от пола до потолка»*, убили непослушную девочку.

Только в 3 историях из 12 зло оказывается наказанным. В ПТ и ВТ «Красное печенье» разобраться в преступлении помогла милиция: *Дети позвали милицию, и она всех арестовала* (ВТ). *Милиция узнала об этом, и эту женщину посадили в тюрьму* (ПТ). Во ВТ «Костюм Черного Тюльпана» девочка самостоятельно справилась с Костюмом – сожгла его.

Итак, мы рассмотрели 12 текстов страшилок (ПТ – 8 и ВТ – 4) и выявили их жанровое своеобразие.

Во всех анализируемых текстах повествование ведется от 3-го лица, преимущественно в прошедшем времени, хотя как в ПТ, так и во ВТ появляется время настоящее – это объясняется текстообразующими факторами: возрастной категорией аудитории, которой предназначены страшилки, и прагматической установкой обобщенного автора (ПТ) и автора ВТ (Э. Успенского).

События в ПТ и ВТ развиваются последовательно, в центре повествования одно событие, сюжетная организация страшилок схожа со строением сказок. Все тексты не большие по объему, по структуре их можно разделить на две группы: 1) подготовка к трагическому событию (вступление) – трагическое событие; 2) подготовка к трагическому событию (вступление) – трагическое событие, включающее три этапа.

Герои страшилок – дети, читатель / слушатель не знает их имен, возраста – и это является одним из жанровых показателей. Появление в текстах страшилок второстепенных героев вносит варианты в развитие

сюжета, «усложняет» его. Обязательным жанровым показателем является упоминание в страшилках цвета, который либо называется прямо, либо «понимается» читателем / слушателем на уровне ассоциаций. Во всех анализируемых текстах отношение к смерти легкое, без переживаний и слез, и это при том, что герой остается без своих близких и родных.

Зло как обязательное составляющее данного жанра может исходить как от чего-то неизвестного / неизведанного, так и от близкого человека, может быть наказано или остается без наказания.

### Литература

- Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Аспекты теории фразеологии. М., 2008.
- Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vehi.net/dostoevsky/bahtin/>.
- Вербицкая М.В. Теория вторичных текстов: на материале современного английского языка: автореф. дис. ...докт. филол. наук. М., 2000.
- Гречина О.Н., Осорина М.В. Современная фольклорная проза детей // Русский фольклор. Л., 1981. Вып. 20.
- Григорьева Т.В., Григорьева А.Р. Оценочно-символический потенциал лексемы *белый* // Филология и человек. 2018. № 2.
- Зуева Т.В. Категория чудесного в современном повествовательном фольклоре детей // Проблемы интерпретации художественных произведений. М., 1985.
- Карасик В.И. Типы вторичных текстов // Языковая личность: проблемы обозначения и понимания. Волгоград, 1997.
- Колядич Т.М. Страшные истории (страшилки) // Русский детский фольклор. [Электронный ресурс]. URL: <https://culture.wikireading.ru/63959>.
- Лойтер С.М., Неелов Е.М. Современный школьный фольклор. Петрозаводск, 1995.
- Мамонтова Г.И. Культурно-историческая и психологическая основа жанра страшилок // Сибирский фольклор. Новосибирск, 1981.
- Мельников М.Н. Русский детский фольклор. М., 1987.
- Нестерова Н.М. Вторичность как онтологическое свойство. Пермь, 2005.
- Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. СПб., 2008.
- Хубитдинова Н.А. Репрезентация аллюзий фольклорных традиций в средневековой литературе Урало-Поволжья // Филология и человек. 2017. № 2.
- Школьный быт и фольклор: сост. А.Ф. Белоусов. Таллин, 1992. Т. 1-2.

### Список источников

- Успенский Э. Красная рука, Черная простыня, Зеленые глаза. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00493941256128060347>.
- Фольклорный архив кафедры классической русской литературы ННГУ (г. Дзержинск, г. Горький (Нижний Новгород)). [Электронный ресурс]. URL: <http://scarykids.ru/?dir=pioneer>.

## References

- Baranov A.N., Dobrovolskij D.O. *Aspekty teorii frazeologii* [Aspects of the Theory of Phraseology]. M., 2008.
- Bahtin M.M. *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Creativity] URL: <http://www.vehi.net/dostoevsky/bahtin/>.
- Verbickaya M.V. *Teoriya vtorichnyh tekstov: na materiale sovremennogo anglijskogo yazyka* [Theory of secondary texts: on the material of modern English]: avtoref. dis. ...doct. filol. sciences. M., 2000.
- Grechina O.N., Osorina M.V. *Sovremennaya fol'klornaya proza detej* [Modern Folklore Prose of Children] *Russkij fol'klor* [Russian Folklore] L., 1981. Iss. 20.
- Grigor'eva T.V., Grigor'eva A.R. *Očenočno-simvoličeskij potencial leksemy «belyj»* [Appraisal and Symbolic Potential of the Lexeme *White*]. *Filologiya i čelovek* [Philology and Man]. 2018. № 2.
- Zueva T.V. *Kategoriya čudesnogo v sovremennom povestvovatel'nom fol'klоре detej* [Category of Wonderful in Modern Narrative Folklore of Children]. *Problemy interpretacii hudožestvennyh proizvedenij* [Problems of Interpretation of Artistic Products]. M., 1985.
- Karasik V.I. *Tipy vtorichnyh tekstov* [Types of Secondary Texts]. *Jazykovaya ličnost': problemy označeniya i ponimaniya* [Language Personality: the Problems of Designation and Understanding]. Volgograd, 1997.
- Kolyadich T.M. *Strashnye istorii (strashilki)* [Scary Stories (Horror Stories)]. *Russkij detskij fol'klor* [Russian Children's Folklore]. URL: <https://culture.wikireading.ru/63959>.
- Lojter S.M., Neelov E.M. *Sovremennij škol'nyj fol'klor* [Modern School Folklore]. Petrozavodsk, 1995.
- Mamontova G.I. *Kul'turno-istoričeskaya i psihologičeskaya osnova žanra strashilok* [Cultural-Historical and Psychological Basis of the Horror Genre]. *Sibirskij fol'klor* [Siberian Folklore]. Novosibirsk, 1981.
- Mel'nikov M.N. *Russkij detskij fol'klor* [Russian Children's Folklore]. M., 1987.
- Nesterova N.M. *Vtoričnost' kak ontologičeskoe svojstvo* [Secondary as an Ontological Property]. Perm', 2005.
- Osorina M.V. *Sekretnyj mir detej v prostranstve mira vzroslyh* [Secret World of Children in the World of Adults]. SPb., 2008.
- Hubbitdinova N.A. *Reprezentacija allyuzij fol'klornyh tradicij v srednevekovoj literature Uralo-Povolž'ja* [Representation of Allusions of Folklore Traditions in Medieval Literature of the Ural-Volga Region]. *Filologiya i čelovek* [Philology and Man]. 2017. № 2.
- Škol'nyj byt i fol'klor* [School Life and Folklore]. Tallinn, 1992. T. 1-2.

## List of sources

- Uspenskij E. *Krasnaya ruka, Černaya prostynya, Zelenye glaza* [Red Hand, Black Sheet, Green Eyes]. URL: <http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00493941256128060347>.
- Fol'klornyj arhiv kafedry klassičeskoj russkoj literatury NNGU* [Folklore Archive of the Department of Classical Russian Literature of the UNN]. (Dzerzhinsk, Gor'kij (Nizhnij Novgorod)). URL: <http://scarykids.ru/?dir=/pioneer>.



**АКСИОЛОГИЯ РЕЛИГИИ И ТРАУРНЫЙ ЭТИКЕТ:  
АСПЕКТ ОЦЕНКИ В ТЕКСТЕ НЕКРОЛОГА  
(НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА)**

*Е.В. Милетова*

**Ключевые слова:** аксиология, религия, траурный этикет, некролог, оценка, английский язык.

**Keywords:** axiology, religion, mourning etiquette, obituary, evaluation, English.

**DOI 10.14258/filichel(2018)4-09**

Лингвистика последних десятилетий насчитывает множество работ, посвященных анализу различных видов профессиональной коммуникации, типов дискурса, определению роли и места человека в реализации той или иной формы общения, а также изучению языковой репрезентации процессов, бытующих в ментальном пространстве индивида.

На сегодняшний день сфера религии, специфика религиозной коммуникации выступает одной из наиболее злободневных тем обсуждения в трудах как отечественных, так и зарубежных ученых [см. в частности: Бобырева, 2007; Мечковская, 1998; Stiver, 1996; Taves, 2009 и др.]. Повышенный интерес специалистов к указанной области знания вполне оправдан, поскольку именно религия оказывает колоссальное влияние на все сферы деятельности человека, включая культуру, образование, политику, экономику и др.

Несмотря на огромное количество работ, посвященных описанию религиозной коммуникации, имеется целый ряд нерешенных вопросов, требующих более детального рассмотрения и обсуждения. К числу дискуссионных аспектов относится и проблема описания ценностной составляющей сферы религии.

Отметим, что существует целый ряд теорий ценностей, по-своему осмысливающих и характеризующих их природу и суть. Признавая правомерность каждой научно-обоснованной теории и не стремясь к критическому анализу имеющихся точек зрения, в рамках нашего исследования мы используем определение, зафиксированное в энциклопедических изданиях, согласно которому, аксиология (греч. αξία – ценность, λόγος – учение) – философское учение (наука) о ценностях и их природе, об их происхождении и сущности, об их месте в реальности [Краткий философский словарь, 2004].

Примечательно то, что и в описании религиозных ценностей у исследователей не наблюдается единодушия, поскольку универсальной классификации ценностей сферы религии нет. Однако, несмотря на это, многими учеными признается наличие четырех групп религиозных ценностей: суперморальные; моральные; утилитарные; субутилитарные. К первым относятся важнейшие религиозные догматы, регламентирующие поведение человека по отношению к Богу, ко вторым – поведение человека по отношению к другим людям, к третьим – поведение человека по отношению к самому себе, к четвертым – необходимые условия биологического существования [Бобырева, 2007; Гуревич, 1995 и др.].

Важно отметить, что в системе ценностных ориентиров религиозного мировоззрения особое место отводится оппозиции «жизнь – смерть», разделяющей жизнь человека на до и после, земное и небесное. Подчеркнем, что противопоставление по типу «жизнь – смерть» признается ведущими мировыми религиями (христианство, ислам, буддизм) и, по сути, является средством актуализации религиозных ценностей: то, что присуще греховному миру человека, не имеет ценности, ведет к неминуемой гибели, в свою очередь, то, что свойственно божественному миру, обладает вечной ценностью, обеспечивает спасение. Все, что имеет отношение к Богу, представляет собой «высшую» ценность и, наоборот, мир людей полон греха и иных несовершенств и способствует гибели.

В целом, рассматривая аксиологический арсенал религии, подчеркнем тот факт, что все ценности религиозной коммуникации сводятся к ценностям *веры*, подразумевающей признание Бога, понятие греха, добродетели, спасения души, соблюдение обрядов и др. Очевидно, что религиозные ценности – это нормы, идеалы и цели деятельности, позволяющие верующему человеку планировать и выстраивать свое поведение в мире, оценивать все происходящее вокруг, включая самого себя.

В силу того, что религиозные ценности носят не столько рациональный, сколько эмоциональный характер, поднимая злободневные вопросы бытия человека, считаем необходимым остановиться подробнее на проблеме корреляции понятий «ценность» и «оценка».

Размышляя о природе оценки, отметим, что в самом широком смысле оценка есть «некоторое сообщение об объекте оценки, отражающее отношение к нему говорящего и рассчитанное на оказание определенного воздействия» [Заграевская, 2006, с. 133]. Очевидно, что оценка может быть положительной и отрицательной [Цолер, 1996,

с. 64], имеет субъективный и объективный компонент [Вольф, 1985, с. 22] и, безусловно, формируется и определяется контекстом, конкретной ситуацией [Auer, 1995, p. 2].

Помимо этого, показательна идея Т.Б. Заграевской о существовании полевой структуры оценки [Заграевская, 2006, с. 33], в пределах которой присутствуют ядро, актуализируемое, как правило, при помощи имен прилагательных, поскольку в паре с определяемыми существительными именно на прилагательные ложится основная смысловая нагрузка и периферия, репрезентируемая существительными.

Когда же речь идет о соотношении терминов «ценность» и «оценка», мы склонны полагать, что формирование любой ценности возможно *только* при свершившемся акте оценки, так как для полного понимания и осознания того или иного объекта / явления в качестве ценного, дорогого и по-настоящему значимого, его (объект / явление) необходимо подвергнуть анализу и оценке. Лишь с опорой на имеющуюся оценку, безусловно, положительную с точки зрения оценивающего, происходит становление ценности как таковой.

Таким образом, как справедливо отмечает Т.Л. Нечепуренко, «именно оценка связывает человека не только с окружающей природной, социальной или иной реальностью, но и непосредственно с другими людьми, вводя его в мир ценностей» [Нечепуренко, 2006, с. 175], то есть оценка выступает неотъемлемым атрибутом, своего рода фундаментом зарождения ценностей.

В фокусе внимания настоящей статьи находится текст некролога, его структурные особенности с прицелом на компонент оценки; материалом исследования послужили публикации британской газеты *The Guardian*, зафиксированные в рубрике *Obituaries*.

На первый взгляд может показаться, что некролог как жанр журналистики не имеет никакого отношения к религии, однако, при более скрупулезном анализе фактического языкового материала, мы получаем совершенно иное видение проблемы: некролог строго подчинен нормам религии и морали, его языковая репрезентация регулируется траурным этикетом, представляющим собой свод норм, правил и предписаний применительно к событию кончины человека.

В самом широком смысле некролог является сообщением о смерти человека и включает в себя подведение итогов его жизни и деятельности.

Следует отметить, что для некролога характерно наличие четкой структуры, состоящей из ряда связанных и взаимодополняющих элементов. Рассмотрим подробнее каждое из звеньев структуры. Для

детального анализа специфики траурных сообщений возьмем фрагменты двух некрологов.

1) **Nicola Gordon Bowe**

*Art historian who specialised in the Irish Celtic revival*

*The pioneering art historian Nicola Gordon Bowe, who has died of meningitis aged 69, wrote magisterial studies of two of the greatest figures of the Irish Celtic revival, Harry Clarke and Wilhelmina Geddes, both artists in stained glass.*

*Her work also had a wider significance outside Ireland – Art and the National Dream (1993), a volume of essays she edited, offered a nuanced understanding of global design, art and architecture, in particular recuperating erased histories and objects from the fringes of Europe. In eastern Europe, the study of romantic nationalism had been discouraged during the cold war, while in the west, modernist universalism had been equally dismissive of regional expression in art and architecture <...>*

*She was born in Stafford, the youngest daughter of Richard Gordon who, at the London county council, was committed to the introduction of comprehensive education. Her mother, Elizabeth Smedley, came from a family of suffragette women and was a niece of the artist Maxwell Armfield, whose work Nikki was later to research. Her secondary education at St Albans high school for girls was followed by A-levels at the English School in Rome, and undergraduate studies in French and Italian at Trinity College, Dublin <...>*

*Nikki gave the material culture of the Celtic revival and the Arts and Crafts movement in Ireland the same level of forensic attention that Crookshank had bestowed on the history of Irish painting. Her passionate advocacy for overlooked areas of Irish art and design had huge significance in the recuperation of lost objects and archives, many now in public collections from Dublin to Los Angeles <...>*

*She began to teach at NCAD in 1979 and in 2000 founded an influential MA there in the history of design and the applied arts. In effect she became an ambassador for late 19th and early 20th century Irish and romantic nationalist art, advising on seminal shows such as John Christian's *The Last Romantics* at the Barbican Art Gallery in 1989, lecturing all over the world, from Toronto to Ahmedabad to Krakow, and working as visiting scholar at the National Gallery of Art, Washington, and at the Getty Research Centre, Los Angeles.*

*At the time of her death she was writing *Visualising the Celtic Revival*, drawing together years of research, as well as embarking on a study of another great 20th century Irish woman artist, Evie Hone.*

*Nikki was a woman of great personal charm, her dress beautiful, dashing but thrifty, her speech formal but unaffected, and remarkably kind, generous and energetic.*

*She is survived by her husband, the architect and garden historian Patrick Bowe, whom she married in 1974, and their daughter, Venetia (The Guardian).*

## **2) Christian Duffin**

*My friend Christian Duffin, who has died of cancer aged 52, was a respected journalist and accomplished musician. Christian was an exceptional man who had the rare quality of being able to live in the moment. A lifelong Stoke City football fan, he was also a born optimist. It was his curiosity and interest in people and the world around him that drew him to journalism.*

*Born and raised in Stafford, Christian was the eldest of three children of Dennis, a civil engineer, and Maureen, a legal secretary. He studied accountancy and opted to become a primary school teacher in south-east London before his appetite for adventure led to a teaching post in an international school in Moscow. After that, he went to Germany to work behind a bar, then to Paris, where he taught English and played in a country rock band, Paris Texas. Two years later, he returned to the UK and trained as a journalist.*

*In this role he was widely regarded as conscientious, thorough, fair, tenacious, probing, and keen to bring new voices to the fore. Colleagues testify to someone who could offer a fresh take on a story <...>*

*He spent three years on the Harrow Observer, and six on Nursing Standard magazine, before freelancing for a range of national newspapers and magazines.*

*After being diagnosed with cancer in 2010, he co-founded a band, the Billionaires, which played in pubs and at events. He played the piano and guitar and shared lead vocals. In his spare time he wrote songs, which he performed for a songwriters' collective. Each month, contributors voted for the best of the bunch: Christian won more times than anyone else.*

*He loved anything quirky and was a longstanding Laurel and Hardy fan. He was very popular, blessed with an offbeat sense of humour; just two days before his death, greatly weakened, he was still able to tell a joke in such a way that made you laugh out loud.*

*Christian looked outward, playing football, reporting, and rehearsing with the band whenever his health allowed. He was a true friend: fun, compassionate, kind, and he took people as he found them.*

*He is survived by his mother, his brother, Patrick, and sister, Alyson, and two nieces (The Guardian).*

Попытаемся на конкретных текстах определить наиболее значимые элементы траурных сообщений, охарактеризовать и описать их эмоционально-оценочную составляющую, а также возможный посыл и интенцию авторов.

Как видно из представленных примеров, адресантами некрологов могут быть как профессионалы (журналисты), так и непрофессионалы (родственники, друзья, коллеги и т.д.). Так, автором первого текста является журналист, а второго, согласно контексту, друг усопшего.

В качестве первого, весьма емкого по содержанию компонента структуры некролога выступает заголовочный комплекс, распадающийся на собственно заголовок и подзаголовок. При этом в заголовке фиксируется лишь имя умершего (*Nicola Gordon Bowe, Christian Duffin*), а подзаголовок расширяет и дополняет информацию о нем / о ней, предоставляя читателю краткое резюме жизнедеятельности усопшего: *Art historian who specialised in the Irish Celtic revival*. Как правило, подзаголовок оформляется в виде одного или двух предложений и отделяется от основного текста. Эмпирический анализ материала нашей выборки показал, что не все некрологи, фрагмент (2) в том числе, маркированы наличием подзаголовка, поскольку авторы текстов зачастую сообщают дополнительные детали о личности умершего во вступительной части. Безусловно, это не влияет на целостное восприятие информации, не является недостатком траурного сообщения, а лишь свидетельствует о том, что данный элемент структуры носит факультативный характер.

Несмотря на краткость, заголовочный комплекс выполняет вкуче информирующую и апеллятивную функции и нацелен на то, чтобы, с одной стороны, сообщить о факте смерти, а с другой – воздействовать на эмоциональное состояние читателя.

Введение – второе звено иерархической структуры некролога, в задачи которого входит подведение итогов прожитой жизни:

1) *The pioneering art historian Nicola Gordon Bowe, who has died of meningitis aged 69, wrote magisterial studies of two of the greatest figures of the Irish Celtic revival, Harry Clarke and Wilhelmina Geddes, both artists in stained glass.*

*Her work also had a wider significance outside Ireland – Art and the National Dream (1993), a volume of essays she edited, offered a nuanced understanding of global design, art and architecture, in particular recuperating erased histories and objects from the fringes of Europe.*

2) *My friend Christian Duffin, who has died of cancer aged 52, was a respected journalist and accomplished musician. Christian was an exceptional man who had the rare quality of being able to live in the*

***moment. A lifelong Stoke City football fan, he was also a born optimist. It was his curiosity and interest in people and the world around him that drew him to journalism.***

Именно во введении находим информацию о возрасте покойного, причине смерти, роде деятельности и основных достижениях, значимых в той или иной области. Стремясь привлечь внимание читателей, авторы текстов максимально лаконично и в то же время содержательно повествуют об усопшем, взывая к чувствам и воздействуя на эмоции адресантов, подогревая их живой интерес, сводящийся к прочтению всего траурного сообщения. Показательна корреляция и тонкая связь между введением и заключительной частью некролога, поскольку оба этих элемента нацелены на резюмирование земного пути отдельно взятой личности и создание положительного образа в памяти современников.

Основная часть некролога содержит следующие данные:

– место рождения (название населенного пункта) / родители усопшего (их род занятий) / детство:

1) ***She was born in Stafford, the youngest daughter of Richard Gordon who, at the London county council, was committed to the introduction of comprehensive education. Her mother, Elizabeth Smedley, came from a family of suffragette women and was a niece of the artist Maxwell Armfield <...>***

2) ***Born and raised in Stafford, Christian was the eldest of three children of Dennis, a civil engineer, and Maureen, a legal secretary.***

Представленные фрагменты явно демонстрируют отличия в стиле речи, что, возможно, объясняется ролью и степенью близости адресанта к усопшему. Так, пример 1 обладает характеристиками официально-делового стиля, поскольку в нем присутствуют конструкции, образованные по правилам грамматики английского языка, а также полная информация о родителях (имя + фамилия), в то время как пример 2 менее официален, в нем кратко излагаются лишь имена родителей и их профессии.

– образование / трудовая деятельность / успехи и достижения на профессиональном поприще:

1) ***Her secondary education at St. Albans high school for girls was followed by A-levels at the English School in Rome, and undergraduate studies in French and Italian at Trinity College, Dublin <...>***

***She began to teach at NCAD in 1979 and in 2000 founded an influential MA there in the history of design and the applied arts. In effect she became an ambassador for late 19th and early 20th century Irish and romantic nationalist art, advising on seminal shows such as John***

*Christian's The Last Romantics at the Barbican Art Gallery in 1989, lecturing all over the world, from Toronto to Ahmedabad to Krakow, and working as visiting scholar at the National Gallery of Art, Washington, and at the Getty Research Centre, Los Angeles.*

*2) He studied accountancy and opted to become a primary school teacher in south-east London before his appetite for adventure led to a teaching post in an international school in Moscow. After that, he went to Germany to work behind a bar, then to Paris, where he taught English and played in a country rock band, Paris Texas. Two years later, he returned to the UK and trained as a journalist.*

Обозначенные фрагменты носят описательный характер, не подразумевают критических размышлений и заключений, а лишь предоставляют возможность читателю лучше ознакомиться с личностью усопшего. Зачастую излагаемые в этой части некролога факты располагаются в хронологическом порядке с указанием четких дат.

– личные качества / увлечения и интересы:

*1) Her passionate advocacy for overlooked areas of Irish art and design had huge significance in the recuperation of lost objects and archives, many now in public collections from Dublin to Los Angeles <...>*

*2) He played the piano and guitar and shared lead vocals. In his spare time he wrote songs, which he performed for a songwriters' collective. Each month, contributors voted for the best of the bunch: Christian won more times than anyone else.*

– признание / награды и завершение деятельности (наиболее значимые события перед уходом в мир иной):

*1) At the time of her death she was writing Visualising the Celtic Revival, drawing together years of research, as well as embarking on a study of another great 20th century Irish woman artist, Evie Hone.*

*Nikki was a woman of great personal charm, her dress beautiful, dashing but thrifty, her speech formal but unaffected, and remarkably kind, generous and energetic.*

*2) He loved anything quirky and was a longstanding Laurel and Hardy fan. He was very popular, blessed with an offbeat sense of humour; just two days before his death, greatly weakened, he was still able to tell a joke in such a way that made you laugh out loud.*

*Christian looked outward, playing football, reporting, and rehearsing with the band whenever his health allowed. He was a true friend: fun, compassionate, kind, and he took people as he found them.*



Очевидно, что два последних блока, а именно личные качества и признание, содержат в себе оценочный компонент, поскольку передают отношение автора к личности и деятельности усопших. Показательно то, что, как правило, здесь авторы не фокусируются на какой-либо конкретной особенности или способности, а указывают на целый перечень качеств, умений, навыков, талантов, присущих покойному. Вновь наблюдается интенция автора текста подчеркнуть уникальность и неповторимость каждого человека, выполняющего свою миссию на Земле и стремящегося внести свою скромную лепту и оставить след в истории человечества. Безусловно, особую экспрессию контексту придают такие эмоционально-оценочные прилагательные как: *passionate, huge, blessed, compassionate, beautiful, dashing, energetic, kind* и другие, оказывающие колоссальное воздействие на читателя и выражающие невосполнимую потерю и боль.

– личная жизнь (семейное положение, наличие детей):

1) *She is survived by her husband, the architect and garden historian Patrick Bowe, whom she married in 1974, and their daughter, Venetia.*

2) *He is survived by his mother, his brother, Patrick, and sister, Alyson, and two nieces.*

Показательно то, что факты личной жизни, такие как семейное положение, наличие детей, количество браков и разводов, располагаются, как правило, в конце некролога. Данная информация не играет судьбоносного значения в контексте и излагается без излишних подробностей, не подразумевая каких-либо критических и оценочных суждений в адрес умершего. Здесь же автор текста выражает слова соболезнования и скорби, адресованные родным и близким умершего, применительно к анализируемым фрагментам – сыну (пример 1), членам семьи в лице матери, брата, сестры, двух племянниц (пример 2). Отметим, что уникальной особенностью некролога является отсутствие заключения как такового, хотя завершающие эпизоды некрологов с точки зрения логики и смысла можно уверенно назвать оформленными.

Как показал анализ текстов, жанр некролога при всей его традиционности и кажущейся простоте требует от автора тщательного отбора жизненного материала ушедшей из жизни личности, а также очень бережного и трепетного отношения к каждому знаку, к каждому слову, поскольку именно слово способно «репрезентировать и заменять в сознании человека определенный осмысленный им фрагмент действительности, указывая на него, отсылать к нему, возбуждать в мозгу все связанные с ним знания <...>» [Алимурадов, Чурсин, 2009, с. 59].

Говоря об эмоциональной стороне некрологов, важно помнить, что ключевым моментом здесь является чувство скорби и душевной боли, проявляющиеся в языке посредством употребления широкого спектра лексических единиц, маркированных положительной семантикой, например: *great personal charm, blessed, remarkably kind, generous, energetic, compassionate* и др. Очевидно, что имена прилагательные задают эмоциональный тон повествования и реализуют его оценочный компонент.

Подводя некоторые итоги, отметим вновь, что некролог, написанный без соблюдения норм и правил, расценивается как неуважение к покойному. Специфика некролога, его эмоционально-оценочное наполнение так или иначе подчинены определенному траурному этикету, в соответствии с которым существует жесткий запрет относительно негативных суждений об усопшем [Евдокимова, 2010]. Именно этим, на наш взгляд, и объясняется значительное превалирование в масштабах выборки текстовых фрагментов, маркированных наличием положительной оценки жизнедеятельности обсуждаемой личности (89% от общего количества примеров в выборке). В свою очередь, те редкие случаи, когда мы фиксируем присутствие неких критических замечаний и отрицательной оценки со стороны автора текста (11% от общего количества примеров в выборке) не говорят об однозначном неприятии личности и деяний умершего, а лишь характеризуют конкретную особенность, либо черту, факт, случай и т.д., при этом в целом сохраняется тенденция создания общего положительного впечатления о человеке. Очевидно, что во введении и заключительной части, как правило, находит свою практическую реализацию компонент оценки, вербализуемый преимущественно именами прилагательными, что вполне логично, поскольку аспект оценки потенциально присутствует в семантике любого прилагательного [Арутюнова, 1985]. Подчеркнем вновь мысль о том, что введение коррелирует с заключительной частью некролога на прагматическом уровне: обозначенные элементы структуры траурных сообщений информируют о факте смерти, резюмируют события всей жизни покойного, привлекая внимание аудитории к персоне и его достижениям, что, в свою очередь, обуславливает частотность употребления эмоционально-оценочной лексики в пределах конкретных фрагментов текста.

Безусловно, жанр некролога в современном английском языке не исчерпывает себя указанными особенностями, в рамках статьи нами были рассмотрены лишь наиболее существенные его параметры. Данная статья не ставит также точку и в вопросе анализа и описания

всеобъемлющего и многогранного аксиологического поля религии, распадающегося на множество взаимосвязанных и взаимодополняющих элементов, каждый из которых имеет свою уникальную природу и предназначение. Более детальное изучение специфики коммуникации в сфере религии должно, на наш взгляд, стать объектом дальнейших научных исследований.

## Литература

- Алимурадов О.А., Чурсин О.В. Картины языка музыки. Функционально-семантическая характеристика современной английской музыкальной лексики: Когнитивно-фреймовый подход. М., 2009.
- Арутюнова Н.Д. Об объекте общей оценки // Вопросы языкознания. М., 1985. № 3.
- Бобырева Е.В. Религиозный дискурс: ценности, жанры, языковые характеристики. Волгоград, 2007.
- Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М., 1985.
- Всемирное писание. Сравнительная антология священных текстов: под общ. ред. П.С. Гуревича. М., 1995.
- Евдокимова О.Н. Языковые и стилистические особенности траурных речевых жанров (на материале англоязычной газетной периодики). Курск, 2010.
- Заграевская Т.Б. Категория «оценка», ее статус и вербализация в современном английском языке. Пятигорск, 2006.
- Ивин А.А. Аксиология. М., 2006.
- Карасик В.И. Аксиологическая лингвистика: концепты и дискурс // Германистика в России. Традиции и перспективы. Новосибирск, 2004.
- Краткий философский словарь: сост.: А.П. Алексеев, Г.Г. Васильев и др.; под ред. А.П. Алексеева. М., 2004.
- Мечковская Н.Б. Язык и религия. М., 1998.
- Нечепуренко Т.Л. Социокультурный компонент языковой личности как предпосылка развития системы оценки // Семантический анализ единиц языка и речи: процессы концептуализации и структура значения. М., 2006.
- Слышкин Г.Г. Аксиология языковой личности и сфера активной лингвистики // Социальная власть языка. Воронеж, 2001.
- Цолер В.Н. Экспрессивная лексика: семантика и прагматика // Филологические науки. М., 1996. № 6.
- Auer P. Context and Contextualization // Handbook of Pragmatics. Amsterdam / Philadelphia, 1995.
- Stiver D.R. The Philosophy of Religious Language: Sign, Symbol and Story. Oxford, 1996.
- Taves A. Religious experience reconsidered: a Building-Block Approach to the Study of Religion and Other Special Things. Princeton, N.J., 2009.

## References

- Alimuradov O.A., Chursin O.V. *Kartiny yazyka muzyki. Funktsional'no-semanticheskaya kharakteristika sovremennoy angliyskoy muzykal'noy leksiki: Kognitivno-freymovyy podkhod* [Music Language Pictures. Functional and Semantic Characteristic of Modern English Musical Lexicon: Cognitive and Frame Approach]. M., 2009.

Arutyunova N.D. *Ob ob"yekte obshchey otsenki* [About the Object of the General Evaluation]. *Voprosy yazykoznananiya* [Topics in the Study of Language]. M., 1985. No. 3.

Bobyreva E.V. *Religioznyy diskurs: tsennosti, zhanry, yazykovyye kharakteristiki* [Religious Discourse: Values, Genres, Language Characteristics]. Volgograd, 2007.

Vol'f E.M. *Funktsional'naya semantika otsenki* [Functional Semantics of Evaluation]. M., 1985.

*Vsemirmoye pisaniye. Sravnitel'naya antologiya svyashchennykh tekstov* [World Scripture. Comparative Anthology of Sacred Texts]. M., 1995.

Evdokimova O.N. *Yazykovyye i stilisticheskiye osobennosti traurnykh rechevykh zhanrov (na materiale angloyazychnoy gazetnoy periodiki)* [Language and Stylistic Features of Mourning Speech Genres (on Material of the English-Language Newspaper Periodical Press)]. Philol. Cand. Diss. Kursk, 2010

Zagrayevskaya T.B. *Kategoriya «otsenka», eye status i verbalizatsiya v sovremennom angliyskom yazyke* [The Category Evaluation, its Status and Verbalization in Modern English]. Pyatigorsk, 2006.

Ivin A.A. *Aksiologiya* [Axiology]. M., 2006.

Karasik V.I. *Aksiologicheskaya lingvistika: kontsepty i diskurs* [Axiological Linguistics: Concepts and Discourse]. *Germanistika v Rossii. Traditsii i perspektivy* [Germanic Studies in Russia. Traditions and Prospects]. Novosibirsk, 2004.

*Kratkiy filosofskiy slovar'* [Short Philosophical Dictionary]. A.P. Alekseyev, G.G. Vasil'yev i dr.. M., 2004.

Mechkovskaya N.B. *Yazyk i religiya* [Language and Religion]. M., 1998.

Nechepurenko T.L. *Sotsiokul'turnyy komponent yazykovoy lichnosti kak predposylka razvitiya sistemy otsenki* [Sociocultural Component of the Language Personality as a Prerequisite for the Development of an Evaluation System]. *Semanticheskyy analiz edinits yazyka i rechi: protsessy kontseptualizatsii i struktura znacheniya* [Semantic Analysis of Units of Language and Speech: the Processes of Conceptualization and the Structure of Meaning]. M., 2006.

Slyshkin G.G. *Aksiologiya yazykovoy lichnosti i sfera aksivnoy lingvistiki* [Axiology of Linguistic Personality and the Sphere of Active Linguistics]. *Sotsial'naya vlast' yazyka* [The Social Power of Language]. Voronezh, 2001.

Tsoler V.N. *Ekspressivnaya leksika: semantika i pragmatika* [Expressive Vocabulary: Semantics and Pragmatics]. *Filologicheskiye nauki* [Philological Sciences]. M., 1996. No. 6.

Auer P. Context and Contextualization. *Handbook of Pragmatics*. Amsterdam, Philadelphia, 1995.

Stiver D.R. *The Philosophy of Religious Language: Sign, Symbol and Story*. Oxford, 1996.

Taves A. *Religious Experience Reconsidered: a Building-Block Approach to the Study of Religion and Other Special Things*. Princeton, N.J., 2009.

## НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

---

### «НОЧНАЯ ЧАЙНАЯ» РЮРИКА ИВНЕВА: В МОДУСЕ ЖЕРТВЫ

*Е.В. Тырышкина*

**Ключевые слова:** Р. Ивнев, имажинизм, священная жертва, Эрос, Танатос, метафора / парадокс.

**Keywords:** R. Ivnev, imagism, sacrificial offer, Eros, Tanatos, metaphor / paradox.

**DOI 10.14258/filichel(2018)4-10**

*Ночная чайная*

*Голосом хриплым и пропащим  
Он пел о нежности неземной.  
Так вот она, любовь настоящая,  
Пришла и сказала: Иди за мной!*

*Он кричал языком горячим,  
Славя тех, кто по крови вор.  
Душный пар из китайской прачечной  
Застилал помутневший взор.*

*Под скрип голенищ и сутолоку  
И ругань пунцовых ртов  
Мне стало вдруг так хорошо и жутко,  
Как мертвому среди льдов.*

*Заря еще не слепила очи,  
Но я ослеп от глаз и губ.  
И, прилепившись к толпе всклокоченной,  
Иду, как дерево шло б на сруб.*

1924

(Поэты-имажинисты, 1997, с. 303)<sup>1</sup>

Для лирического героя Р. Ивнева ситуация жертвоприношения во имя любви постоянно повторяется [Тырышкина, 2013, с. 71-74]. Этот сюжет сам по себе является весьма типичным для символизма [Мароши, 2018, с. 165–186], где лирический герой как alter ego автора является или жертвой, или жрецом, или эти роли совмещаются. Р. Ивнев формально принадлежал в разное время к различным модернистским группировкам («Мезонин поэзии», имажинизм), творчество его эклектично по своим истокам. Однако архетип священной жертвы в его лирике (поэт-Христос) восходит к символизму, прежде всего – к А. Блоку. Но у Ивнева, который был верующим христианином, сюжет жертвоприношения связан с серьезной личной драмой, так как страсть для него неминуемо связана с грехом и с преступлением.

Встреча с непреодолимым, любовью как фатумом, где Эрос непременно оборачивается Танатосом, а герой проходит через несколько стадий преобразования, испытывает катарсис и приносит себя в жертву, – такая структура сюжета довольно типична для ранней лирики Р. Ивнева [Тырышкина, 2013, с. 68-73]. Любовь у него всегда показана как безличная внешняя сила, полностью поглощающая героя.

*Так вот она – смертельная любовь,  
Благословенное проклятье.  
Тускнеет разум, холодеет кровь,  
И кожа падает, как платье.  
<...>  
(Ивнев, 1921)*

*Опускаясь, все ниже и ниже,  
Ползаю по сорной мостовой –  
Ничего не знаю и не вижу,  
Слышу только ровный голос твой.  
Может быть, он мучает и губит,  
Может быть, спасает он меня,  
Топором куда попало рубит,  
Сталью синеватую звеня.*

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на тексты из списка источников, приведенного в конце статьи.

*Может быть, он исполняет волю  
Высшую, не зная даже сам,  
Так сухую ветку ветер в поле  
Гонит по болотам и холмам.*

<...>

(Ивнев, 1991, с. 63)

*Опять пришла незванная любовь.  
И, вспоминая горькое похмелье,  
Я ей кричу: «Оставь в покое кровь,  
Не лей обворожающего зелья».  
Она ж, глуха, сжимает все сильнее  
Мое изнемогающее сердце.  
И вижу я – не совладаю с ней,  
И чувствую, что некуда мне деться.  
Склоняю голову покорно. Так быки  
Удара ждут, не шевелясь, на бойне.  
И песню лебединую тоски  
Пытаюсь я в жару пропеть спокойно.  
Но нет покоя и волненья нет.  
Лишь судороги царствуют, как Цезарь.  
Так сизый голубь бьется средь тенет.  
Так в адском пламени кипит железо.*

(Ивнев, 1985, с. 68)

У Ивнева возвышенное и аморальное / непростойное идут всегда рядом, но возвышенное связано с Богом, и стремление к трансценденсу одновременно порождает неизбывное чувство вины у его лирического героя: любовь как плотское наваждение противоречит христианским устоям, но парадоксальным образом страдания во имя этого чувства подсвечены во многих стихотворениях аллюзиями на муки Христа [Тырышкина, 2013, с. 71-73, 83]. Каким образом репрезентируется состояние захваченности, непреодолимого влечения, отрешения от своего «я» и переход в существо иного порядка? Каким образом решается художественная задача воплощения в языке и форме состояния, которое не поддается адекватному семиотическому переводу?

Ослепительная, оглушающая страсть рождается в пограничном пространстве, воплощаясь в девиантной оболочке «чуждости». Уже в первой строфе пение маркировано сочетанием неблагозвучных звуков – «голосом хриплым и пропащим». «Настоящая любовь» приходит в обличье сирены мужского пола, но сам певец – лишь персонификация неведомой безличной силы, которой невозможно противостоять.

Приказу «Иди за мной!» нельзя не подчиниться, он исходит не от безымянного возлюбленного, а от самой судьбы.

Пение, музыка – ключевой мотив сферы чудесного инобытия, истинной любви в романтизме / символизме. Фальшивая музыка, хриплый голос в этом контексте (Э.Т.А. Гофман «Кавалер Глюк», А. де Мюссе «Исповедь сына века» и др.) видится знаком порочности, испорченности, антитезой «музыки сфер». Однако в модернизме первой трети 20-го века возникает иная тенденция – постижение истины и переживание инсайта невозможно без погружения в «стихию низкого». Например, в лирике Б. Поплавского (1920-е годы) фальшивая музыка, музыка кафе-шантанов, курзалов и парков («музыка для бедных») нередко является необходимым условием особого экзистенциального опыта, предшествующим приобщению к истинному «духу музыки»:

*Зеленый ужас*

<...>

*Темнеет день, весна кипит в закате,*

*И музыкой больной зевает сад.*

*Там женщина на розовом плакате,*

*Смеется, рукой указывает ад.*

*Восходит ночь, зеленый ужас счастья*

*Разлит во всем, и лунный ад кипит.*

*И мы уже, у музыки во власти,*

*У грязного фонтана просим пить.*

(Поплавский, 2009, с. 84-85)

У Ивнева наблюдается та же позднемодернистская тенденция, отчасти связанная с традициями декаданса (европейского и отечественного), – вход в «миры иные» невозможен без опыта «нисхождения в бездну».

Пение усиливается до крика в следующей строфе, это маркируется нарастающей энергией звукоизвлечения (повторы «з-р» создают особый фонический рисунок, в первой строфе «з» и «р» повторяется 3 раза, во второй – употребление звука «р» возрастает до 7 раз, употребление «з» остается тем же). Строка «Он кричал языком горячим» нарушает читательские ожидания с точки зрения лексической валентности: кричать можно громко, страшно, долго; кричать высоким, низким, хриплым и т.д. голосом; кричать на кого-либо, из-за чего-либо. Крик – результат деятельности всего артикуляционного аппарата, в результате которой мы слышим сильный и громкий звук голоса. Но у Ивнева эта строка одновременно



указывает на два значения слова «язык»: орган речи, часть тела (непарный вырост дна ротовой полости); сложная знаковая система, естественно или искусственно созданная и соотносящая понятийное содержание и типовое звучание (написание).

Эти два значения накладываются друг на друга, при том, что сочетание «кричать... языком» не является нормативным. Здесь усилена инструментальная функция (по аналогии с конструкцией «делать что-либо с помощью чего-либо»). За счет подобного приема достигается эффект особой интенсивности действия; с одной стороны, возникают чисто телесные осязательные ассоциации (высокая температура тела), с другой – словосочетание «горячий язык» балансирует на грани тропа (говорить горячо, то есть страстно, увлеченно, как правило, громко), которое представляется избыточным, глагол «кричать» означает сам по себе значительное, предельное усилие звукоизвлечения. Высказывание «кричал языком горячим» нацелено на фокусировку, сведение воедино предельных усилий тела и голоса. Столкновение неожиданных гаптических ассоциаций, основанных на прямом значении словосочетания «горячий язык», с ассоциациями привычного культурного контекста (переносное значение), осциллирование на границе предельно конкретного (тело) и условного (знак) маркирует границу возможностей «готового» дискурса передать накал страстей, и попытку эту границу преодолеть. Язык страсти – это язык тела в самом прямом смысле этого слова, для аффекта нет и не может быть готовой словесной оболочки.

Во второй строке второй строфы «Славя тех, кто по крови вор» за счет окказиональной звуковой семантики (кровь / вор – частичный палиндром) выстраивается смысловой контекст преступления как прирожденного свойства, фатальной обреченности, которая возводится в статус героической избранности. Вор по крови – это преступник от рождения, у него нет выбора, быть Другим – это проклятие и избранничество.

Китайская прачечная – еще один знак «низового пространства»; «душный пар», застилающий «помутневший взор» («взор» как реликт традиционной лирики в контексте не только прозаическом, но откровенно сниженном) обозначает границу перехода за грань. Отъединение от мира, изменение статуса лирического субъекта маркируется поначалу обострением слуха и зрения (поглощенность пением, затем – шум толпы и зрительный акцент – пунцовые рты), а затем способность видеть и слышать почти покидает героя. Аффект снимает границы собственного «я».

Пар – аналог и замена более многозначительного и поэтического тумана, знак наступающего хаоса – внешнего и внутреннего смятения. «Душный пар» – указание не только на «помутившиеся» зрение героя, охваченного смятением: нарушенное дыхание подключает еще одну гаптическую ассоциацию (в контексте лирики Ивнева начала 1920-х годов значим мотив смерти от холодного оружия и удушения).

В третьей строфе наступает состояние остранения-медитации и символической смерти. Звук хриплого и пропащего голоса, поющего о любви, – девиантная, но все же музыка, сменяется звуками толпы – хаотическим шумом, сопровождающим героя (скрип, суতোлка, ругань), именно в это время он испытывает состояние полной отъединенности и внутренней тишины. От шума и беспорядочного движения – к состоянию медитативного «остранения». Еще одна неожиданная метка в дополнение к «горячему языку» – метафора-оксюморон «мне стало вдруг так хорошо и жутко, как мертвому среди льдов». Энергетический накал сменяется тишиной и холодом. Эта «предварительная смерть» знаменуется «перепадом температур».

Совершается внезапная медитация «ухода», выключенности среди оживления суетной и низменной действительности, момент полного одиночества, выход за границы наличного. На звуковом уровне эта «тишина-умирание» маркирована своеобразно: в этой строфе максимальное количество звуков «р» (ср. в первой и второй – 6, в четвертой – 3, здесь – 7), но при этом нет ни одного «з», традиционно обозначающего звук как таковой. Ивнев создает свой лирический сюжет как процесс, градацию, движение к символической смерти – и преображению в священную жертву во имя Любви.

Для стихотворений Р. Ивнева характерен эффектный финальный пуант, и в данном случае мы сталкиваемся с подобным пуантом. Структура текста телеологична, напряжение лирического сюжета нарастает к концу, где совершается катастрофа и жертвоприношение. В отличие от многих других стихотворений Ивнева, где финальная «ударная» метафора «переводит стрелку» от символического к иконическому, демонстрируя зрелище физической травмы (одна из самых эффектных: *«Горек и страшен плод нашей недолгой любви / Песня, как бритва – Весь рот от этих песен в крови»* (Ивнев, 1921), выводя тем самым адресата за рамки эстетического восприятия и этических оценок, здесь такого перехода нет. Но в данном случае последняя строфа является также самым сильным местом текста.

Этот пуант обеспечивается за счет функционирования парадоксальной метафоры, которая делает видимым / невидимым, воображаемым / непредставимым то невыразимое, что не поддается

адекватному переводу в знак. Каким образом Р. Ивневу все же удастся создать эффект переживания запредельного состояния лирического субъекта?

Стертая нормативная метафора «человек – растение (дерево)» запускает привычный механизм языковых ассоциаций, связанных с пассивностью, беспомощностью, угасанием физических сил, интеллектуальной деятельности, деградацией, переходом на уровень первичных телесных реакций. И обе части метафоры находятся здесь в равновесии. Но у Ивнева финальная метафора в данном случае парадоксальна, она сопрягает дерево, связанное с понятиями неподвижности, абсолютной бессубъектности, субстанциональности, и человека, наделенного телом и душой, сталкивая различные семантические поля: пассивности / обезличивания – волевого сверх-усилия, уничтожения / героической смерти. И этот акт перехода к безличной субстанциональности, как правило, связанной с понятием статики, обездвиживания, полной пассивности (от человека к растению) связан с движением – дерево шагает, подобно человеку, добровольно идущему на казнь. Обезличивание, слияние с толпой, потеря собственного «я», зачарованность страстью поданы как явление фантастическое, результат подчинения особой силе, где даже неподвижное по своей природе будет двигаться навстречу собственной смерти.

Окончательное перерождение – переход в состояние жертвы сопровождается состоянием аффекта «ослепления», за которым следует превращение в безликую массу, «склеивание» в единое хаотическое тело («толпа всклокоченная»), переход на некий первичный уровень живой материи, на уровень осязания. За счет окказиональной семантизации словоформ с корнем *слеп / леп* (слепить, ослеп, прилепившись) и звуковой синонимии эти слова образуют единое понятийное поле с плавающим значением. Глагол «слепить» в данном контексте имеет смысл двойной и отчасти противоположный: смежить, склеить, то есть закрыть (веки), усыпить и – ослепить слишком ярким светом, и опять же – лишить зрения. Здесь можно говорить об окказиональной этимологии, где слова с корнем *слеп / леп* оказываются «родственными». Эта этимология подкрепляется окказиональной звуковой семантизацией за счет повторов звука «л»: в первой строфе этот звук маркирует девиантную, властную любовь (голос хриплый, пел, любовь, пришла, сказала), в последней – сам процесс растворения/превращения в ничто, переход в «клеякую»

субстанцию (заря еще не слепила очи, ослеп от глаз..., прилепившись к толпе всклокоченной).

«И, прилепившись к толпе всклокоченной, / Иду, как дерево шло б на сруб» – здесь возможно выстроить следующую цепочку ассоциаций: дерево неподвижно от природы, не может уклониться от собственной гибели, оно всегда потенциально обречено. Неподвижность означает полную незащитность – герой столь же абсолютно незащищен перед лицом фатальной любви. Человек превращается в растение, растение превращается в человека, одновременно задействованы механизмы как опредмечивания, так и антропоморфизма за счет двунаправленной метафоры-оксюморона. Полного овнешнения не происходит – шагающее дерево-человек – из области фантастического. Дерево-человек, идущее на сруб – ни субъект, ни объект, и субъект, и объект. Парадокс, рассчитанный на затрудненное восприятие.

Сам механизм воздействия этой метафоры построен на простом приеме – буквализации / визуализации штампа «идти на сруб». При этом начинают функционировать автоматические ассоциации нашего нервно-психического опыта и языковой памяти: сама по себе рубка леса не рождает никаких «кровавых» ассоциаций, но в данном случае за счет приема антропоморфизма очевидны общекультурные штампы «казни-раны-крови».

Этот «ударный» финал построен на двух разнонаправленных механизмах: интеллектуального напряжения (смысл метафоры, где сочетаются взаимоисключающие понятия) и запуск ассоциаций природного свойства, связанных с травмой, где одновременно прочитывается не только страх боли, присущий всему живому, но и страх обезличивания, растворения в материи<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Страх крови как страх обезличивания (слияние с природой) был описан Л. Липавским в его классическом труде «Исследование ужаса» в начале 1930-х годов: «Любопытно, что и до сих пор очень многие люди боятся вида крови, им становится от нее дурно. А что бы, казалось, в этом страшного? Вот она выходит через порез, содержащая жизнь красная влага, вытекает свободно и не спеша и расплзается неопределенным, все расширяющимся пятном. Хотя, пожалуй, в этом действительно есть что-то неприятное. Слишком уж просто и легко она покидает свой дом и становится самостоятельной – тепловатой лужей, неизвестно – живой или неживой. Смотрящему на нее это кажется столь противоестественным, что он слабеет, мир становится в его глазах серой мутью, головокружительным томлением. В самом деле, здесь имеется нечто противоестественное и отвратительное, вроде щекотки не извне, а в глубине тела, в самой его внутренности. Медленно выходя из плена, кровь начинает свою, исконно уже чуждую нам, безличную жизнь, такую же, как деревья или трава, – красное растение среди зеленых.

В результате задействован как базовый уровень физиологической общности, так и архетипический мнемонический конструкт священной жертвы: «Кровь – зримое выражение риска и свободы; она метафора жизни и смерти, или, точнее, бытия на грани жизни и смерти, метафора притяжения земли и момента победы над ним и, наконец, подлинно человеческий способ бытия культуры и человека в культуре» [Савчук, 1995].

Ивнев пытается эстетически освоить возвышенное и непристойное в их единстве – преступную (в его понимании) страсть, выразить «затмение смысла», то, что никакому кодированию и означиванию не поддается. Его творческая стратегия характеризуется особыми приемами: на всех уровнях текста сочетается несочетаемое, сопрягается в единстве / противоречии, стягиваясь в одну точку, не поддаваясь однозначному толкованию.

С точки зрения поэтического языка наблюдается столкновение «стершихся» метафор с оксюморонами. В каждой строфе (за исключением третьей, являющейся переломной) встречаются поэтические штампы: *нежности неземной, любовь настоящая, застилал помутневший взор, заря еще не слепила очи*. Однако эти банальные конструкции «стыкуются» с неожиданными и небанальными: о неземной нежности поет *хриплый* и *пропащий* голос; взор застиляет *пар из китайской прачечной*; *очи* (не совсем неясно – принадлежащие заре или лирическому герою) сочетаются с *всклокоченной толпой*. Возвышенный, но при этом пустой и бедный поэтический язык погружен в «низкий» бытовой контекст, перебивается неожиданными словосочетаниями. Именно «стыки» между готовыми стершимися клише и «окказиональными» эпитетами, тропами, столкновение разноплановых контекстов на малых участках текста порождают особый эффект, нарушение ритма языковой инерции. В результате возникает особая проблематизация восприятия, где нет готовых ответов.

Ивнев как поэт сталкивается с ситуацией, которая будет теоретически осмыслена в конце 20-го века: «Как и любовь, о

---

Тем самым разоблачается, что наше тело более чем наполовину растение: все его внутренности – растения.

Но безличная жизнь не имеет времени. В ней нет несовпадений и толчков. И растения тем и отличаются от животного, что для них нет времени: все для них протекает в единый бесконечный миг, как глоток, как звук камертона.

В этом причина страха крови, отвращения к ней, испытываемого многими людьми: боязнь несконцентрированной жизни» [Липавский, 2005, с. 24-25].

которой, согласно У. Эко, нельзя признаваться, но нельзя и молчать, так и зов крови, пульс крови, болезнь крови — также требуют артикуляции» [Савчук, 1995]. У Ивнева любовь сопрягается в одном понятийном поле с кровавой жертвой, и он выстраивает свою артикуляцию, обнажая как границы готового дискурса, так и прорывы, «зияния» между штампами и окказиональными контекстами. Такая работа с языком и формой демонстрирует особое напряжение перевода в эстетический знак состояния, для которого существует лишь одно имя – невыразимое.

### Литература

Липавский Л. Исследование ужаса. М., 2005.

Мароши В.В. Лирическая ритуализация самосожжения в перспективе символистской теургии // Критика и семиотика. 2018. № 1.

Савчук В. Кровь и культура. СПб., 1995. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.rus.ec/b/196098/read>.

Тырышкина Е.В. Формирование читательской реакции в лирике модернизма (В. Маяковский, Р. Ивнев). Новосибирск, 2013.

### Список источников

Ивнев Р. Избранное. Стихотворения и поэмы. 1907-1981. М., 1985.

Ивнев Р. Образ, временем сожженный. 1904-1981. М., 1991.

Ивнев Р. Солнце во гробе. М., 1921 (без пагинации).

Поплавский Б. Собрание сочинений: В 3-х тт. М., 2009. Т. 1. Стихотворения.

Поэты-имажинисты. СПб., 1997.

### References

Lipavskii L. *Issledovanie uzhasa* [Investigation of Horror]. M., 2005.

Maroshi V.V. *Liricheskaya ritualizatsiya samosozhzheniya v perspektive simbolistskoi teurgii* [Lyrical Ritualization of Self-Immolation in the Perspective of Symbolist Theurgy]. *Kritika i semiotika* [Critics and Semiotics]. 2018. № 1.

Savchuk V. *Krov' i kul'tura* [The Blood and Culture]. SPb., 1995. URL: <http://lib.rus.ec/b/196098/read> (accessed 20.07.2018)

Tyryshkina E.V. *Formirovanie chitatel'skoi reaktsii v lirike modernizma* (V. Mayakovskii, R. Ivnev) [Formation of the Reader's Reaction in the Lyrics of Modernism (V. Mayakovsky, R. Ivnev)]. Novosibirsk, 2013.

### List of sources

Ivnev R. *Izbrannoe. Stikhotvoreniya i poemy* [Selected Works. Poems]. 1907-1981. M., 1985.

Ivnev R. *Obraz, vremenem sozhzhennyi* [Image, Burned by Time]. 1904-1981. M., 1991.

- Ivnev R. *Solntse vo grobe* [The Sun in the Coffin]. M., 1921 (bez paginatsii).  
Poplavskii B. *Sobranie sochinenii: V 3-h tt* [Collected Works: in 3 Vols]. T. 1. Stikhotvoreniya [Vol. 1. Poems]. M., 2009.  
*Poety-imazhiny* [The Poets-Imaginists]. SPb., 1997.

## ТРИУМФ ВОЛЬКИ: СТАЛИН И ЕГО ЭПОХА В СКАЗКЕ Л. ЛАГИНА «СТАРИК ХОТТАБЫЧ»

*А.И. Куляпин*

**Ключевые слова:** детская литература, контекст, Сталин, культ личности, репрессии.

**Keywords:** children's literature, context, Stalin, personality cult, repression.

**DOI 10.14258/filichel(2018)4-11**

Сказка «Старик Хоттабыч» изначально задумывалась и создавалась, если воспользоваться терминологией У. Эко, как «открытое произведение». Упомянутая в авторском предисловии к изданию 1953 года «Сказка о рыбаке» из «Тысячи и одной ночи» (Лагин, 1953, с. 3)<sup>1</sup> – далеко не единственный источник Л. Лагина. В тексте много отсылок как к русским классикам и современникам (Пушкин, Гоголь, М. Зощенко, Ю. Олеша, Л. Кассиль и др.), так и к зарубежной литературе. В связи с «Медным кувшином» (1900) Ф. Энсти некоторые исследователи говорят чуть ли не о плагиате: «Лагин позаимствовал у Энсти не только основную идею, но и целые сцены, хотя, конечно, изменил время и место действия – теперь это Советский Союз тридцатых годов» [Хеллман, 2016, с. 390]. Тем не менее идейная ангажированность автора вынуждает читателя в первую очередь учитывать не литературный, а политический контекст.

Впервые сказка была опубликована в журнале «Пионер» в 1938 году (№ 10-12). А незадолго до этого «в мартовском номере журнала “Пионер” за 1938 год была напечатана передовица под названием “Приговор народа”. Таких материалов в тогдашней прессе было множество: только что закончился Третий московский процесс. Дети,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках даются ссылки на текст Лагин Л. Старик Хоттабыч. М.–Л., 1953.

как и взрослые, должны были разделить весь ужас произошедшего» [Глущенко, 2015, с. 126]. Таким образом, «волшебный старик» оказался «вписан именно в ту повседневность и столкнулся именно с теми сюжетами и обстоятельствами, в которых жили и взрослые, и дети того времени» [Глущенко, 2015, с. 133].

Хоттабыч безнадежно архаичен, несколько тысячелетий заточения в глиняном сосуде не прошли даром. Он абсолютно беспомощен в стране осуществившейся утопии. И лишь сталинскую политику массовых репрессий старый джинн мог бы понять и полностью одобрить, ведь сам он так же, как органы ОГПУ–НКВД, весьма склонен к чрезмерному, а зачастую и слабо мотивированному применению насилия. В этом отношении советский строй мало чем отличается от восточных деспотий [Wittfogel, 1957].

Хоттабыч рвется испепелить (превратить в жаб, воробьев или собак, продать в рабство и т.п.) учителей, официанток, милиционеров – словом, всех, кто, по его мнению, недостаточно почтителен по отношению к его юному повелителю. «– *Я должен наказать их, о Волька, – негодует Хоттабыч. – Порок должен быть наказан.*» «– *Не за что наказывать! Слышишь!*» – останавливает несправедливый гнев джинна Волька Костыльков (Лагин, 1953, с. 40). Лишь изредка, и чаще всего тайком от Вольки, Хоттабычу удается «репрессировать» того или иного «злодея».

В сказочном мире Лазаря Лагина зеркально отразились реалии советской действительности. В 1937–1938 годах среди интеллигенции широко бытовало мнение о непричастности Сталина к массовым репрессиям. Вождь якобы не знал о злодеяниях чекистов. Так и Волька не знает о том, что Хоттабыч «выслал» Женю Богорада в Индию, а узнав требует устранить несправедливость:

«– *Какой ужас! – Волька обеими руками схватился за голову. – Хоттабыч, ты понимаешь, что ты наделал?*

– *Гассан Абдуррахман ибн Хоттаб всегда понимает, что он творит!*

– *Нечего сказать, понимаешь! Одних хороших людей непонятно почему собираешься превращать в воробьев, других продаешь в рабство! Нужно немедленно вернуть сюда Женьку!*» (Лагин, 1953, с. 55).

Хоттабыч и Волька – каждый на свой лад – пытаются перевоспитать друг друга. Влияние чародея с Востока на юного пионера могло бы стать пагубным, но Волька, к счастью, – это уже вполне сформировавшийся советский человек, глубоко впитавший заповеди морального кодекса строителя социализма. Хоттабыч, в нарушение второй заповеди Моисея, гласящей «Не сотвори себе кумира» (Исход,



20, 4), создает настоящий культ личности Вольки Костылькова, которому тот по мере сил противится. Правда, иной раз случаются сбои, и на Вольку накатывают приступы мегаломании. В одной из сцен, «изнывая от чувства собственного бессилия», Волька кричит окружающей его толпе: «– *Я самый выдающийся отрок этого города! <...> Вы недостойны целовать мои пятки!.. Я красавец!.. Я ум-ни-ца!..*» (Лагин, 1953, с. 76). Волька в этом эпизоде неприятно поражен тем, что он больше «не волен над своей речью» (Лагин, 1953, с. 76). Герой испытывает характерную для обитателя тоталитарного мира раздвоенность. В те мгновения, когда ему удастся вернуть контроль над собой, он произносит совсем другие слова: «– *Товарищи!.. Граждане!.. Голубчики!.. Вы не слушайте... Разве это я говорю? Это вот он, старик, заставляет меня так говорить...*» (Лагин, 1953, с. 76). Однако секунду спустя следует новая порция самовосхвалений.

А.Х. Омраан отметил типичность этой ситуации для культуры тридцатых годов, связав ее с психологическими комплексами самого автора сказки: «Во всех редакциях повести советский пионер, в имени которого откликается слово “воля”, призванный опекать и перевоспитывать старого джинна, становится послушным статистом в эпизодах, где он “не был волен над своей речью”. Это распределение ролей между могущественным сыном царя “злых духов” и человеком, рожденным “новым миром”, остающееся неизменным на протяжении всей истории текста повести “Старик Хоттабыч”, весьма красноречиво.

Драматизм положения человека, под давлением обстоятельств теряющего свободу над своей речью, несомненно, переживал и сам Л. Лагин, вновь и вновь перерабатывая повесть, первоначально созданную в период его пребывания на острове Шпицберген, куда его как сотрудника журнала “Крокодил” А. Фадеев отправил в командировку, чтобы спасти от ареста» [Омраан, 2012, с. 14–15].

Согласно официальной версии обожествление Сталина произошло вопреки его воле. Более того, подчеркивается, что Сталин, «в противоположность другим стоящим у власти лицам, исключительно скромен» [Фейхтвангер, 1937, с. 50]. В беседе с Л. Фейхтвангером в Кремле (8 января 1937 года) Сталин рассказал о своем желании прекратить те «формы проявления восторга», которые, «смущают» его заграничных друзей:

«Я пытался несколько раз это сделать. Но ничего не получается. Говоришь им: нехорошо, не годится это. Люди думают, что это я говорю из ложной скромности.

Хотели по поводу моего 55-летия поднять празднование. Я провел через ЦК ВКП(б) запрещение этого. Стали поступать жалобы,

что я мешаю им праздновать, выразить свои чувства, что дело не во мне. Другие говорили, что я ломаюсь. Как воспретить эти проявления восторгов? Силой нельзя. Есть свобода выражения мнений. Можно просить по-дружески.

Это проявление известной некультурности. Со временем это надоест. Трудно помешать выражать свою радость. Жалко принимать строгие меры против рабочих и крестьян» [Максименков, 2004, с. 258–259].

Борьбу с культом личности Сталин вел не слишком настойчиво. О безоговорочной капитуляции вождя в этой борьбе красноречиво свидетельствуют величавые титулы, присвоенные ему современниками. Среди них: «Корифей всех наук. <...> Гений человечества. Величайший гений всех времен и народов. Лучший друг советских физкультурников» и т.п. [Борев, 1991, с. 17].

Хоттабыч награждает Вольку не менее пышными званиями. Дворцы, подаренные пионеру, он украшает в соответствии со стилем сталинской эпохи: *«Хоттабыч <...> указал мальчику на полированные золотые доски, украшавшие сверху входы во дворцы. На каждой из них были высечены одни и те же надписи, от которых Вольку сразу бросило в жар и в холод: “Дворцы эти принадлежат благороднейшему и славнейшему из отроков этого города, красавцу из красавцев, умнейшему из умных, преисполненному неисчислимым достоинств и совершенств, непоборимому и непревзойденному знатоку географии и прочих наук, первейшему из ныряльщиков искуснейшему из пловцов и волейболистов, непобедимому чемпиону комнатного бильярда и пинг-понга — царственному юному пионеру Вольке ибн Алеше, да славится во веки веков имя его и имя его счастливых родителей”»* (Лагин, 1953, с. 69–70).

Волька, оставленный на переэкзаменовку по географии, именуется «непоборимым и непревзойденным знатоком географии и прочих наук». Это можно было бы считать за пародийный выпад в адрес недоучившегося семинариста, ставшего «корифеем всех наук». Однако Л. Лагин, похоже, всерьез поверил в намерение большевистской верхушки бороться с проявлениями культа, как поверил в это Л. Фейхтвангер, завершивший главу «Демократия и диктатура» ссылкой на постановления партийных комитетов Москвы и Ленинграда, «строго осуждающие “фальшивую практику ненужных и бессмысленных восхвалений партийных руководителей”», и со страниц газет исчезли чересчур восторженные приветственные телеграммы» [Фейхтвангер, 1937, с. 52].

Едва ли не самый известный документ, как будто бы доказывающий негативное отношение Сталина к культу личности – его письмо в «Детгиз» (февраль 1938 года) по поводу книжки В.В. Смирновой:

«Я решительно против издания “Рассказов о детстве Сталина”.

Книжка изобилует массой фактических неверностей, искажений, преувеличений, незаслуженных восхвалений. Автора ввели в заблуждение охотники до сказок, брехуны (может быть, “добросовестные” брехуны), подхалимы. Жаль автора, но факт остается фактом.

Но это не главное. Главное состоит в том, что книжка имеет тенденцию вкоренить в сознание советских детей (и людей вообще) культ личностей, вождей, непогрешимых героев. Это опасно, вредно. <...>

Советую сжечь книжку» [Поспелов, 1953, с. 21].

Письмо Сталина, хоть и не предназначавшееся для публикации, получило широкую огласку среди литераторов. Поразительнее всего, что на этот раз волю Хозяина дружно проигнорировали: поток возвеличивающих Сталина произведений ничуть не обмелел. По точному наблюдению Я. Плампера, «притворная скромность» Сталина «служила модели “нескромной скромности”» [Плампер, 2010, с. 190].

Чрезмерная резкость суждения вождя – не просто запретить, но сжечь книгу В.В. Смирновой – заставляет заподозрить неладное: так ли однозначна его позиция, таковы ли его истинные намерения? Ожидать, что приказ, отданный в столь экстравагантной форме, будет исполнен, наивно. Уже в 1939 году понадобился целый библиографический указатель «Детям о Сталине», составленный К.П. Кипарисовой.

Эталонным на раннем этапе формирования сталинианы стал очерк Беньямина Ивантера «На родине Сталина», опубликованный в журнале «Пионер» в начале 1938 года. Главный редактор «Пионера» «дал пример другим писателям, как трактовать <...> сложную тему» детства Сталина: «Молодому читателю становится ясно, что Сталин был избран судьбой с самых ранних лет» [Хеллман, 2006].

Один из полуофициальных титулов Сталина, считавшегося главным специалистом партии по национальному вопросу, – «освободитель народов». Еще в статьях 1918–1919 годов он призывал «Не забывайте Востока» и поставил перед большевиками задачу «разбить вековую спячку угнетенных народов Востока» и «поставить

социалистический маяк, <...> освещающий путь к освобождению измученных народов Востока» [Сталин, 1947, с. 172, 239].

Избранность Вольки явлена уже в том, что именно ему дано спасти из многотысячелетнего *«страшного заточения»* (Лагин, 1953, с. 12) Гассана Абдурахмана ибн Хоттаба, воплотившего в себе все могущество и всю беспомощность мистического Востока. В издании 1938 года Владимира Костылькова часто называют «Воля». Имя это действительно очень подходит герою-освободителю. Впрочем, другое значение слова «воля» – способность человека преодолевать любые препятствия для достижения собственных целей – Л. Лагин тоже учитывает. Симптоматично, что в последующих публикациях сказки вариант имени «Воля» используется гораздо реже, редуцируясь до «Вольки».

Во время арктического путешествия на ледоколе Волька фантазирует: *«Вмиг перед ним вырисовалась увлекательнейшая картина: корабль терпит бедствие, запасы пресной воды и продовольствия иссякают, но все экскурсанты и команда “Ладогои” держат себя мужественно и спокойно, как и надлежит советским людям. Но лучше всех ведет себя, конечно он – Волька Костыльков. О, Владимир Костыльков умеет смотреть в глаза опасности! Он всегда весел, он всегда внешне беззаботен, он подбадривает унывающих. А когда от нечеловеческого напряжения и лишений заболевает капитан “Ладогои” – Степан Тимофеевич, он, Волька, по праву берет руководство экспедицией в свои стальные руки...»* (Лагин, 1953, с. 211). Разумеется, эту мечту Волька легко мог бы осуществить с помощью Хоттабыча, но ведь «по праву» взять «в свои стальные руки» управление, сменив уставшего от «нечеловеческого напряжения» прежнего лидера, – это по сути значит занять место «Великого Кормчего», как любили именовать Сталина, начиная с середины 1930-х годов. На одном из самых известных плакатов той эпохи «Капитан Страны Советов ведет нас от победы к победе!» (1933) Б. Ефимова Сталин изображен как раз за штурвалом корабля. Волька, в конце концов, оказался таким же «нескромным скромником», как Сталин. Уровень его претензий в данном случае таков, что автор не решился развивать сюжет в этом направлении.

### Литература

Борев Ю. Сталиниада. Рига, 1991.

Глушенко И.В. Путешествия через пространство и время в книге Л. Лагина «Старик Хоттабыч» // Детские чтения. 2015. № 8.

Максименков Л. Очерки номенклатурной истории советской литературы. Западные пилигримы у сталинского престола (Фейхтвангер и другие). Часть I // Вопросы литературы. 2004. № 2.

Омраан А.Х. Аксиологические модели авторских сказок в русской литературе конца 1930 – 1950-х гг. (Л. Лагин, А. Волков): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2012.

Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. М., 2010.

Поспелов П.Н. Пятьдесят лет Коммунистической партии Советского Союза // Вопросы истории. 1953. № 11.

Сталин И.В. Сочинения: В 13-и тт. М., 1947. Т. 4. Ноябрь 1917–1920.

Фейхтвангер Л. Москва 1937. Отчет о поездке для моих друзей. М., 1937.

Хеллман Б. Великий друг детей: Образ Сталина в советской детской литературе // История и повествование. М., 2006. [Электронный ресурс]. URL: <http://e-libra.su/read/364674-istoriya-i-povestvovanie.html>.

Хеллман Б. Сказка и быль: История русской детской литературы. М., 2016.

Wittfogel K.A. Oriental Despotism: A Comparative Study of Total Power. London, 1957.

### Список источников

Лагин Л. Старик Хоттабыч. М.–Л., 1953.

### References

Borev Ju. *Staliniada* [Staliniada]. Riga, 1991.

Glushhenko I.V. *Puteshestviya cherez prostranstvo i vremya v knige L. Lagina «Starik Hottabych»* [Travel Through Space and Time in the Book by L. Lagin *Old Man Khottabych*]. *Detskie chteniya* [Children's Reading]. 2015. No. 8.

Maksimencov L. *Ocherki nomenklaturnoj istorii sovetskoj literatury. Zapadnye piligrimy u stalinskogo prestola (Fejhtvanger i drugie). Chast' I* [Essays on the Nomenclature History of Soviet Literature. Western Pilgrims in the Stalinist Throne (Feuchtwanger and others). Pt. I]. *Voprosy literatury* [Questions of Literature]. 2004. No. 2.

Omraan A.H. *Aksiologicheskie modeli avtorskih skazok v russkoj literature konca 1930 – 1950-h gg. (L. Lagin, A. Volkov)* [Axiological Models of Author's Fairy Tales in the Russian Literature of the late 1930 – 1950's. (L. Lagin, A. Volkov)]. Abstract of Philol. Cand. Diss. Voronezh, 2012.

Plamper Ja. *Alhimija vlasti. Kul't Stalina v izobrazitel'nom iskusstve* [Alchemy of Power. The Cult of Stalin in the Visual Arts]. М., 2010.

Pospelov P.N. *Pjat'desjat let Kommunisticheskoj partii Sovetskogo Sojuza* [Fifty Years of the Communist Party of the Soviet Union]. *Voprosy istorii* [Questions of History]. 1953. No. 11.

Stalin I.V. *Sochinenija: v 13-i tt. T. 4. Nojabr' 1917–1920* [Compositions: in 13 vols. Vol. 4. November 1917–1920]. М., 1947.

Fejhtvanger L. *Moskva 1937. Otchet o poezdke dlja moih druzej* [Moscow 1937. Report on the Trip for my Friends]. М., 1937.

Hellman B. *Velikij drug detej: Obraz Stalina v sovetskoj detskoj literature* [The Great Friend of Children: The Image of Stalin in Soviet Children's Literature]. *Istorija i*

*povestvovanie* [History and Narration]. М., 2006. URL: <http://e-libra.su/read/364674-istoriya-i-povestvovanie.html>.

Hellman B. *Skazka i byl': Istorija russkoj detskoj literatury* [Fairy Tale and True story: History of Russian Children's Literature]. М., 2016.

Wittfogel K.A. *Oriental despotism: A Comparative Study of Total Power*. London, 1957.

### List of sources

Lagin L. *Starik Hottabych* [Old Man Khottabych]. М.–Л., 1953.

## СУБЪЕКТНОСТЬ И КОНТАКТНОСТЬ В РАННЕЙ ПОЭЗИИ РОБЕРТА КРИЛИ

*Л.А. Разгулина*

**Ключевые слова:** американская поэзия, Роберт Крили, субъектность, контактность, общее место.

**Keywords:** American poetry, Robert Creeley, subjectivity, contact, common place.

**DOI 10.14258/filichel(2018)4-12**

Роберт Крили (1926-2005) – американский поэт и прозаик, один из самых ярких и динамичных представителей неоавангарда второй половины XX века. Теснее всего его имя ассоциируется с т.н. Школой Черной горы, хотя некоторые критики, к примеру, Мэрджори Перлофф<sup>1</sup>, не склонны причислять его к какой-либо школе. На 1950-е годы пришелся ранний, очень продуктивный период в творчестве Крили, его знакомство и дружба с поэтом и теоретиком Чарльзом Олсоном и активное взаимодействие с поэтическим сообществом Черной горы – в недрах экспериментального колледжа, носившего то же название. То и другое обстоятельство небезразлично для нашего исследования, так как на материале раннего сборника «For Love» (1962) нам предстоит рассмотреть тематику и проблематику коммуникации в творчестве Крили, точнее – интерсубъект(ив)ные

---

<sup>1</sup> См. например: Perloff M. The Radical Poetics of Robert Creeley. [Электронный ресурс]. URL: <http://marjorieperloff.com/essays/creeley-radical/>.

отношения, которые он исследует под микроскопом языковой рефлексии.

Вопрос и даже множество вопросов о значимости зазора между субъектом лирического высказывания и биографическим субъектом, между фигурами адресанта и адресата в тексте вырастают в проблему субъектности, которая неразрывно связана с проблемой контакта с Другим. Субъектность и контактность – две стороны одной проблемы поэтической коммуникации.

С историко-литературной точки зрения, значимым контекстом рассмотрения этой проблемы является многократно описанный и все равно не вполне понятый, определяющий для американской поэтической традиции XX века сдвиг – от культа «имперсональности» в поэзии модернизма к острой субъективности исповедальной поэзии.

Закрытость элиотовской формы (она считалась «образцовой» в американской поэзии середины XX века, особенно поэзии, близкой к академизму) связана с особой трактовкой поэтической индивидуальности. Индивидуальность поэта, по Элиоту, подчинена более глубокой структуре – способности оформить, использовать, реинтерпретировать наследие истории и традиции. Это означает, что поэт никогда не «автономен» полностью, – на право автобиографического присутствия в собственном произведении он не претендует и не может претендовать. Элиот сам называет свою теорию «безличной теорией поэзии». Эстетическое переживание поэзии связано с ее универсальностью, которая может быть достигнута только в том случае, если непосредственные эмоции поэта из стихотворения будут изгнаны.

*«[П]оэт не выражает некую “личность”, но служит своего рода медиумом, являясь лишь средой, а не индивидуальностью, в которой впечатления и опыт реальной жизни сочетаются в причудливых и неожиданных комбинациях <...> Поэзия — это не простор для эмоции, а бегство от эмоции и это не выражение личного, а бегство от личного»* [Элиот, 1997, с. 87-97].

Элиот предполагает здесь, что именно сильные эмоции и состояния (например, отчаяние), представляющие угрозу для личности, побуждают поэта стремиться к безличности выражения. В то время как поколение Элиота справлялось со страхом расщепления личности путем ухода в безличное искусство, поколение Роберта Лоуэлла искало в непосредственности эмоций источник поэтической энергии. Поэтов стихийно сформировавшейся «исповедальной школы» (помимо Р. Лоуэлла, к ней относят А. Секстон и С. Плат) объединяет ставка на психологическую разработку собственного контакта с чувствами

посредством языка. В исповедальной поэзии приводится множество биографических деталей, изображаемый опыт часто носит неприглядный, социально стигматизированный характер, и этому соответствует особенный, интенсивный язык выражения. Поэт исповедуется перед читателем в разнообразных оттенках переживания боли, в том числе и в самых «недостойных» ее формах. Исповедальной М.Л. Розенталь назвал такую поэтическую форму, которая дает выражение экстремальному, а также предельно интимному, «обнаженному» автобиографическому опыту («the most naked kind of confession») [Rosenthal, 1959, p. 154-155]. Л. Лернер уточняет: исповедальный режим письма определяется не столько тематикой, сколько стремлением создать в читателе впечатление того, что поэтическое выражение вышло за привычные границы дозволенного и что эта чрезмерность вызывающим образом нарушает декорум публичного поведения «*Real confession will cause shame because we have done wrong, confessional poetry deals with experience that it is deeply painful to bring into public, not because it is disgusting, nor because it is sinful, but because it is intensely private*» [Lerner, 1987, p. 46-66].

Крили, который на десяток лет младше Лоуэлла и ближе по возрасту Секстон и Плат, многое сближает с поэтами «исповедального» направления. Он не раз заявлял, что его поэзия представляет реальный факт эмоции: все то, что изображается в стихотворении, переживалось поэтом во внепоэтической реальности. Однако необходимо различать психологизм Крили и близкой ему школы исповедальной поэзии. Лоуэлла, Секстон и Плат занимает жанр нарративизированной «исповеди», интересуется возможностью с максимальной непосредственностью «выплеснуть» в слове сложный и неповторимый (часто *не называемый*, не буквализируемый) аффект. Крили же интересуется переживанием абстрактное, точнее абстрагируемое, объективируемое словом, хотя и сохраняющее связь с конкретной ситуацией. Отсюда пристальное внимание поэта (каковое предполагается, соответственно, и в читателе) к косвенным эффектам, производимым грамматическими формами, звуковой и ритмической игрой внутри стиха. «*The delicate structure of his poems, the care he invests in the rhythmic and sound patterns of each line, his 'moral' sense of craftsmanship...*» [Ickstadt, 2016, p. 179] – все это характеризует Крили скорее как «поэта языка», чья цель – не обнажение «я», но его преодоление (going beyond), фокусировка на обобщенности, анонимности структур чувственно-эмоционального опыта. «*A poem is a peculiar instance of language's uses, and goes well beyond the man writing*



– *finally to the anonymity of any song. In this sense it may be that a poet works toward a final obliteration of himself...*» (Creeley, 1989, p. 484)<sup>1</sup>.

Так называемая «открытая форма», главный принцип проективного модуса письма, характеризующего раннего Крили (в период ученичества у Ч. Олсона), в некотором смысле означает освобождение от какой-либо фиксированной формы как наследства традиции и упорядочивание субъекта и объекта поэтического высказывания согласно новой, проективной, структуре. Она для Крили заключается в проекции внешнего мира внутрь поэтического сознания, иначе говоря – в авторефлексивности поэтических образов, рефлексивной пространственности субъекта стихотворения.

Таким образом мы находим Крили в эпицентре драматического столкновения разных эстетических возможностей: закрытой формы элиотовского стиха, открытой формы исповедальных поэтов, экспериментализма «объективистов» и Ч. Олсона, нарождающегося, нового формализма «языковой поэзии». В конечном итоге Крили в своей поэтике предлагает либо осознать необходимость баланса понятий субъективного и объективного, либо вовсе отказаться от них: «We can't stand outside our content and at the same time we can't eat it like an apple» (Creeley, 1989, p. 464).

Тематика стихотворений Крили происходит из его собственного опыта «обращения внимания» на окружающие его вещи и события, которые вследствие этого становятся фактом поэтического сознания, или иначе говоря, погружаются в пространство проективного.

*«The simplest way I have found to make clear my own sense of writing in this respect is to use the analogy of driving. The road, as it were, is creating itself momentarily in one's attention to it, there, visibly, in front of the car. There is no reason it should go on forever, and if one does so assume it, it very often disappears all too actually. When Pound says, "we must understand what is happening," one sense of his meaning I take to be this necessary attention to what is happening in the writing (the road) one is, in the sense suggested, following. In that way there is nothing mindless about the procedure. It is, rather, a respect for the possibilities of such attention that brings Allen Ginsberg to say, "Mind is shapely." Mind, thus engaged, permits experience of "order" far more various and intensive than habituated and programmed limits of its subtleties can recognize»* (Creeley, 1989, p. 494).

Отношения личности поэта с письмом Крили сравнивает с отношениями водителя автомобиля и дороги. Водитель должен быть

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на тексты из списка источников, приведенного в конце статьи

внимателен к дороге, разворачивающейся перед ним, в каждый момент времени осознавать себя в пространстве. В метафоре письма как езды Крили соединяет идею движения и идею фокусировки внимания. Ситуацию его субъекта можно сравнить с ситуацией уитменовского лирического героя в поэме «Song of the Open Road»:

*Afoot and light-hearted I take to the open road,  
Healthy, free, the world before me,  
The long brown path before me leading wherever I choose.*

Как и у Крили, здесь сталкиваются в противоречии состояние свободы открытого пространства (листа бумаги) и заданности направления уже проложенной кем-то ранее дороги. Кто по-настоящему осуществляет контроль над движением стиха? – вот вопрос, которым задается Крили. В свете высказывания Крили о письме как езде по дороге особенно любопытно его же стихотворение «I Know a Man»:

***I Know a Man***  
*As I sd to my  
friend, because I am  
always talking, – John, I*

*sd, which was not his  
name, the darkness sur-  
rounds us, what*

*can we do against  
it, or else, shall we &  
why not, buy a goddamn big car,*

*drive, he sd, for  
christ's sake, look  
out where yr going.*

Крили проблематизирует здесь «внутриавтомобильную» утопию, возникающую за счет надвигающейся извне тьмы неясного происхождения и попытки диалога, взаимопонимания, интимности внутри автомобиля, за счет противопоставления движения-мелькания за окнами и неподвижности людей в салоне. Некто («я») пытается построить контакт с человеком по имени Джон, о котором тут же сказано, что «Джон» – неистинное его имя. Можно сказать, что «Джон» здесь предстает пустой абстракцией, чем-то средним между существительным и местоимением. Местоимения, используемые в тексте, также находятся в нестабильном положении – «на обрыве» строк,

в «подвешенном» состоянии, остраненном присутствием-отсутствием диалогического партнера.

Лирический герой производит высказывание, которое сам же и обесценивает, напрямую заявляя: «I am always talking». Возникает сомнение в управляемости: субъект, конечно, находится за рулем, но управляет ли он происходящим на самом деле, неясно («for / christ's sake, look / out where yr going»), как неясно и то, управляет ли разговором говорящий, который «все время говорит». Воспринимая эту ситуацию как метафору, можно задать вопрос, управляет ли поэт стихотворением в процессе стихосложения. Не все в порядке и во внутренней структуре машины стиха: любая строка в любой момент может вырваться из-под контроля и разорвать ритмический рисунок, как то демонстрирует самая длинная строка стихотворения: «why not, buy a goddamn big car».

Стихотворение «I Know a Man» настойчиво сигнализирует о собственной природе метакомментария к поэтическому творчеству. Процесс автовождения сродни процессу стихосложения: то и другое – комплексное событие, исполненное спонтанности, которую невозможно искусственно имитировать. «Form is what happens» (Creeley, 1993a, p. 155), говорил Крили, однако форма «случается» только с подготовленным сознанием поэта-ремесленника, который трудится каждый день и оттого знает, как «правильно», сообразно содержанию, формально обрмить пришедший стих. Читателю остается место как бы на соседнем сиденье автомобиля: он также не знает, куда в конечном итоге приведет дорога, но участвует в процессе наравне с поэтом и наравне с ним переживает «открытия». Опыт передается посредством использования чувственных аналогий и становится понятен читателю в свете его собственного, аналогичного опыта. Местами таких обоюдных проекций оказываются речевые «общие места», абстракции, клишированные формулировки: читательской задачей становится заполнение этих лакун собственным опытом.

Опыт контакта рефлексивируется и в стихотворении «Сговор» («The Conspiracy»):

***The Conspiracy***

*You send me your poems,*

*I'll send you mine.*

*Things tend to awaken*

*even through random communication.*

*Let us suddenly*

*proclaim spring. And jeer*

*at the others,  
all the others.*

*I will send a picture too  
if you will send me one of you.*

Интеллект («пристальное рассматривание») склонен буквализировать контакт, сводить его к форме обмена. Обмен означает гарантированность контакта, защищенность субъекта. Стихотворение становится письменным свидетельством обмена между поэтом и читателем, интенсивным поиском общего языка: «I will send a picture too / if you will send me one of you». При этом, парадоксальным образом, поэт ждет, что читатель первый подаст ему сигнал о своем присутствии на другом конце канала связи. Поэт, по всей видимости, не представляет свою аудиторию, ее возможно еще и нет как таковой, но эта потенциальная аудитория воспринимается как союзница-сообщница в игре против «чужих». Даже непреднамеренность («Things tend to awaken / even through random communication»), случайность общения со случайным читателем (а может быть, они в первую очередь?) чреваты желаемым контактом, открытием Другого: «Pound once said that whenever a group of people begin to communicate with one another, something happens» (Creeley, 1973, p. 7), – заметил Крили. Стихотворчество для него – процесс и место переживания со-общности. Речевое «общее место» (любой может представить себя на месте получающего или отправляющего письма и фотографии) становится местом интимности контакта, в котором есть место элементу непроговоренности, свободы от буквализации для тех, кто разделяет это общее место.

Утверждая, что единственным материалом для поэта является он сам, Крили стремится не к исповедальной экспрессивности. Ему свойственно что-то, более похожее на пуританскую сдержанность, строгую самодисциплину, которая скрывает и лишь моментами обнажает внутреннюю драму. Поэт сам ссылается на свой «новоанглийский темперамент», его природу поясняя так: «I actually grew up in a pretty rural background – on a farm... It gave me that kind of atmosphere, and gave me that sense of speech as a laconic, ironic, compressed way of saying something to someone. To say as little as possible as often as possible» [Allen, 1973, p. 6-10]. Эта фраза, пожалуй, наглядней всего демонстрирует минималистский принцип поэтики Роберта Крили.

Крили – поэт парадокса. Разместившись где-то посередине между принципиальной открытостью формы выражения исповедальных экспрессионистов и принципиальной закрытостью элиотовской формы, он предлагает читателю минималистские «этюды» (исследования) сложных эмоциональных состояний, исполненных спонтанности, но тщательно проработанных, освоенных посредством высоко сознательного слово- и формоупотребления. Исследуя на примере личных драм межличностный контакт, Крили всегда стремится к надличностному обобщению: «*At some point reached by us, sooner or later, there is no longer much else but ourselves, in the place given us. To make that present, and actual for other men, is not an embarrassment, but love*» (Creeley, 1989, p. 480).

### Литература

- Грайс Г.П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М, 1985.
- Элиот Т.С. Назначение поэзии. М., Киев, 1997.
- Butterick G.F. A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson. Los Angeles, 1978.
- Allen D. Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971. Bolinas, 1973.
- Ford A.L. Robert Creeley. Boston, 1978.
- Ickstadt H. Aesthetic Innovation and the Democratic Principle: Essays in Twentieth-Century American Poetry and Fiction. Heidelberg, 2016.
- Lerner L. What is confessional poetry? Critical Quarterly. Vol. 29. Iss. 2. June, 1987.
- Perloff M. The Radical Poetics of Robert Creeley. URL: <http://marjorieperloff.com/essays/creeley-radical/>.
- Rosenthal M.L. Poetry as Confession. The Nation, 19 September, 1959.

### Список источников

- Creeley R. Collected Essays. Berkeley, 1989.
- Creeley R. Tales Out of School: Selected Interviews. Ann Arbor, 1993a.
- Creeley R. Robert Creeley and the Genius of the American Common Place. New York, 1993b.
- Creeley R. Thinking of Robert Lowell. Harvard Review. No. 25. Fall, 2003.
- Whitman W. Song of the Open Road. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/48859/song-of-the-open-road>.

### References

- Grice H.P. *Logika i rechevoye obscheniye* [Logic and Conversation]. *Novoye v zarubezhnoy lingvistike* [New in Foreign Linguistics]. Iss. XVI. M, 1985.
- Eliot T.S. *Naznacheniyе Poezii* [The Use of Poetry]. M., Kyiv, 1997.
- Butterick G.F. *A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*. Los Angeles, 1978.
- Allen D. *Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971*. Bolinas, 1973.
- Ford A. L. *Robert Creeley*. Boston, 1978.

Ickstadt H. *Aesthetic Innovation and the Democratic Principle: Essays in Twentieth-Century American Poetry and Fiction*. Heidelberg, 2016.

Lerner L. What is Confessional Poetry? *Critical Quarterly*. Vol. 29. Iss. 2. June, 1987.

Perloff M. *The Radical Poetics of Robert Creeley*.

URL: <http://marjorieperloff.com/essays/creeley-radical/>.

Rosenthal M.L. Poetry as Confession. *The Nation*, 19 September, 1959.

### List of sources

Creeley R. *Collected Essays*. Berkeley, 1989.

Creeley R. *Tales Out of School: Selected Interviews*. Ann Arbor, 1993a.

Creeley R. *Robert Creeley and the Genius of the American Common Place*. New York, 1993b.

Creeley R. Thinking of Robert Lowell. *Harvard Review*. No. 25. Fall, 2003.

Whitman W. *Song of the Open Road*. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/48859/song-of-the-open-road>.

## РЕЗЮМЕ

## SUMMARY

---

**О.Н. Краснова, М.П. Гребнева. Ключевое слово «сердце» в структуре повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»: текстовые связи с глубинными сторонами индивидуального мира повествователя.** В статье с позиций комплексного междисциплинарного подхода на платформе психологической школы литературоведения, психологии личности, когнитивной психологии и теории текста изучается круг различных значений ключевого слова «сердце» в различных позициях текста, определяются факторы, влияющие на архитеконику значения слова (структурное положение, синтагматическое построение; художественно-психологические особенности образа персонажа, реализуемые в контексте). Выявляются свойства ключевого слова на уровне фразы или текстового блока, связанные с влиянием на читателя. Особое внимание уделяется изучению возможностей анализа больших и малых контекстов ключевого слова (синтаксический, семантический, авторских трансформаций, внутренних ритмов), позволяющих на внутритекстовом уровне проследить художественно-психологическую связь образов повествователя и героя, раскрыть стремления и мотивы, глубинные стороны индивидуального образа их мира.

**O.N. Krasnova, M.P. Grebneva. The Key Word «Heart» in the Structure of the Novel by N.M. Karamzin's *Poor Liza*: Textual Relations with the Individual World of the Narrator.** The authors of the article study the range of various meanings of the word *heart* in different contextual positions in the text. The analysis is conducted through the integrated approach of psychological aspect and literary studies, cognitive psychology and the text theory. The facts which determine architectonics of the meaning of the word – its structural position, syntagmatic structure; literary and psychological peculiarities of the character, realized in the context – are defined. The article also deals with the features of the keyword at the phrasemic level and the textual one. Those features which make some impact on the reader. Much attention is paid to the research of text stretches

where the keyword is used: syntactic and semantic ones, author's transformations, inner rhythms. It allows to depict artistic and psychological connections between the narrator and the character, to reveal their aspirations and motives, their inner world at the text level.

**М.А. Широкова. Творчество А.С. Пушкина как выражение синтеза языковых и культурных систем России и Европы.** В статье рассматривается ряд проблем, связанных с ролью А.С. Пушкина в формировании русского языка и культуры и в их взаимодействии с языковой и культурной системами Европы. Прежде всего, это проблема «непереводимости» Пушкина на иностранные языки в сравнении с другими гениями мировой поэзии – Шекспиром, Данте, Гете. Следствием данного обстоятельства является отсутствие известности и признания Пушкина в мире, в отличие от таких русских классиков, как Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов. Далее в статье анализируются некоторые оценки культурно-исторического значения творчества Пушкина, высказанные отечественными литераторами и философами, как прошлого, так и современности, в том числе представителями русского зарубежья. Кроме того, показано отношение Пушкина к использованию лексики и стилистики французского языка в русских текстах, а также к смысловым и сюжетным заимствованиям в собственных произведениях. Сделан вывод об универсальности Пушкина и о его наивысшей в русской культуре способности к синтезу противоположностей. Но именно универсальность и является причиной «непереводимости» Пушкина, так как не может быть передана никакими иными средствами, кроме уже использованных поэтом.

**M.A. Shirokova. A.S. Pushkin Writing as an Expression of Synthesis of Linguistic and Cultural Peculiarities of Russia and Europe.** The article deals with a number of problems related to A. Pushkin's role in the formation of the Russian language and culture, as well as their interaction with linguistic and cultural features of Europe. First of all, this is the problem of Pushkin's untranslatability into foreign languages, in comparison to other geniuses of the world poetry – W. Shakespeare, A. Dante, J.W. Goethe. This circumstance explains the fact that A. Pushkin is not so well-known in the world as some of Russian classical authors – L.N. Tolstoy, F.M. Dostoevsky, A.P. Chekhov. The author of the article analyzes cultural and historic assessment of A. Pushkin's creative work, made by Russian writers and philosophers, both of the past and present, including representatives of the Russian emigration. The article depicts



A. Pushkin's attitude to the use of French words and style in Russian texts, as well as his interpretation of plot and semantic borrowings in his own poems and novels. The author comes to the conclusion that A. Pushkin's works are unique and they contain a combination of opposite phenomena. It is his ability of being unique that prevents his masterpieces from translation, because no other means except his own can be used in A. Pushkin's poems.

**М.А. Курбакова. Символика грозы в произведениях И.С. Тургенева.** Впервые гроза как символ появилась в произведениях русской классики не А. Островского, как это принято считать, а Тургенева. Цель исследования – обнаружить, имеются ли в русской литературе описания грозы, предшествующие появлению «Грозы» Островского. В исследовании применяется литературно- и культурно-исторический методы исследования. Научная и практическая значимость работы состоит в выявлении деталей и нюансов литературной эстетической мысли писателей-классиков 19 века, отраженной в их творчестве. Функция грозы в романах и повестях имеет символическое значение. Литературный символ и полемика вокруг него при этом имеют многовековую историю. Первые попытки определения понятия символа предпринимались в Древней Греции, впоследствии немецкие философы посвятили множество своих работ дефиниции и интерпретации символа. Это значимо для произведений И.С. Тургенева. В его работах отражена наиболее важная гегелевская идея о соотношении и взаимосвязи художественно прекрасного и природы, хотя и несколько видоизмененно. Философская система понимания жизни и творчества сформировалась у писателя в том числе и как отражение жизненных реалий, в которых жил Тургенев. Символ грозы как поэтический элемент довольно часто используется автором, проходит сквозным моментом через основные его произведения, поэтому есть смысл говорить о его определенной смысловой и композиционной роли в произведениях писателя. В эмоциональном отношении символ грозы отражает различные психологические состояния героя, его переживания; наконец, описание грозы – само по себе элемент, приумножающий художественное богатство произведения. Результаты исследования могут использоваться в курсе лекций и семинарах по истории русской литературы 19 века.

**M.A. Kurbakova. The Symbol of Thunderstorms in I. Turgenev's Works.** For the first time thunderstorm as a symbol appeared in the works by Russian classics. That was not the novels by A. Ostrovsky, as it is commonly believed, but the ones by I. Turgenev. The purpose of the research is to find out whether there are any descriptions of thunderstorm in

Russian literature that precede A. Ostrovsky's *Thunderstorm*. Literary, cultural and historical approaches are used in the article. Scientific and practical significance of the work consists in revealing the peculiarities of the literary poetics of the 19<sup>th</sup> century, reflected in the novels of that period. The function of thunderstorm in novels is of symbolic significance. Its literary symbolism, as well as its interpretations, has a long history. The first attempts to define the concept of this symbol were made in the Ancient Greece, later German philosophers devoted many works to the definition and interpretation of the symbol. This is significant for the works by Ivan Turgenev. His works reflect the most important Hegelian idea: the connection of arts beauty and the Nature, which is although a little modified. I. Turgenev's system of philosophy values and his creative abilities were formed under the influence of life realities of his period. The symbol of thunderstorm, as a poetic element, is often used by the author. It appears in his main works. Thus, it is possible to speak about its specific semantic and structural importance in the writer's novels. Taking into consideration the emotional aspect, the symbol thunder reflects various psychological states of the hero, his experiences. The description of the storm itself is an element that multiplies the artistic value of the work. The results of the research can be used in the course on the History of Russian literature of the 19<sup>th</sup> century.

**У.Н. Текенова. «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» Д. Каинчина: судьба человека на переломах истории.** В статье впервые рассматривается жанровое, идейно-тематическое, композиционное своеобразие исследуемого рассказа. Раскрываются взаимоотношения человека и истории, которые реализуются через сложную сюжетно-композиционную структуру третьей части трилогии, основанной на архивных документах. Д. Каинчин, художественно перерабатывая данный материал, мастерски писательскими и литературными приемами превращает жизненную реальность в художественную. Акцентируется внимание на манере письма, особенностях повествования автора и индивидуализации речи героев. Особое внимание уделено авторской интерпретации образа главного героя – Евсея Боровикова. Определяется место и значимость произведения для современной алтайской художественной литературы. Делается попытка сопоставления с повестью «Облава» Василия Быкова, где судьба главного героя Хведора Ровбы перекликается с судьбой Евсея Боровикова. Уточняется вопрос о степени общности мировоззренческих установок и жизненной позиции в отношении изображения темы коллективизации и раскулачивания в произведениях авторов.

**U.N. Tekenova. *The Last Hope of the Exiled Evsey Borovikov* by D. Kainchin: the Fate of the Man at the Turn of the History.** It is for the first time that genre, ideological, theme and structural peculiarities of the story are studied. The relationship between the man and the history is revealed in the article. It is depicted through the complex plot structure of the third part of the trilogy, based on the archive records. D. Kainchin uses this material literary, he turns real life into the artistic one through skillful literary methods. The manner of writing, the peculiarities of the author's narration and the individualization of the characters' speech are described in the article. Much attention is given to the author's interpretation of the main character – Evsey Borovikov. The place and significance of the book in the modern Altai literature is defined. The author of the article attempts to compare his work to the story *Oblava* by Vasili Bykov. The fate of the main character, Khvedor Rovba, has something in common with the life of Evsey Borovikov. The degree of similarity in their views and values, their attitude to collectivization and dispossession of the kulaks is under analysis in the article.

**М.Ю. Сидорова, А.А. Липгарт. Грамматика современной русской поэзии: субъектная перспектива, предикативные категории, модусные рамки (часть 2).** В статье рассматриваются грамматические особенности современной русской поэзии, связанные с реализацией в ней предикативных категорий, субъектной перспективы и модусных рамок. Выявляются особенности взаимодействия указанных грамматических механизмов с такими сущностными свойствами поэтического текста, как субъективность, множественность толкований, «модальная неопределенность», «множественная референция», суггестивность, двойное членение, повышенная сукцессивность, малый объем и самостоятельность мотивов и др., на современном этапе. Результаты лингвистического анализа сопоставляются с рефлексией авторов, выраженной в поэтических текстах, интервью, критических разборах и т.п., что позволяет определить значимость рассматриваемых грамматических явлений для передачи «обязательных смыслов» эпохи. Эти результаты подтверждают особую значимость субъекта как категории плана содержания и плана выражения, вокруг которой объединяются «усилия» всех остальных анализируемых грамматических категорий (время, модальность, пространственная локализация). «Грамматика поэзии» при таком подходе понимается не как грамматика «искажений», иррегулярностей, противопоставленная общезыковой грамматике, а как реализация и переосмысление потенциалов и

заполнение лакун, содержащихся в грамматической системе языка, особой группой его носителей для создания новых смыслов и форм – как «вечных», так и соответствующих духу времени. Особое внимание в статье уделяется инфинитивной и номинативной поэзии, в которой проявляется креативный потенциал, соответственно, неопределенной формы глагола и именительного падежа существительного, а также функционированию в поэтических текстах отрицательных предложений.

**M.Yu. Sidorova, A.A. Lipgart. Grammar of Modern Russian Poetry: Subjective Perspective, Predicative Categories, Modus Frames (Part 2).** The article is devoted to grammatical properties of the Modern Russian poetry which are connected with predicative categories, subjective perspective and modus frames. The grammatical devices mentioned above are viewed in their interconnection with the essential features of modern poetic texts: their subjectivity, multiplicity of interpretation, modal possibility, multiple reference, suggestiveness, double division, increased successiveness, small volume and originality of motives. The results of the linguistic analysis are compared to the authors' reflections, expressed in poetic texts, interviews, reviews, etc. It provides a possibility to assess the value of the grammatical phenomena under study to express the leading ideas of a particular epoch. These results stress the significance of the subject as the category of both expression and content planes, this category being the centre of all other grammatical categories (time, modality, space, location). «The grammar of poetry» is hence treated not as the grammar of deviations, irregularities opposed to the traditional grammar of the language, but as realization and reconsideration of potential functions and as filling in the lacunae found in the grammatical system of the language. It is carried out by a particular group of this language native speakers to create new contents and forms, both eternal and modern ones. The authors of the article pay much attention to the infinitival and nominative poetry displaying the creative potential of verbal forms and of nouns, Nominative Case, respectively, as well as to the peculiarities of negative sentences functioning in poetic texts.

**Т.Н. Малиновская. Перспективы использования гнездового принципа систематизации при исследовании текста.** В статье представлены обоснование и возможные перспективы использования гнездового принципа систематизации, традиционно применяемого при классификации языковых и речевых единиц на словообразовательном, лексическом и синтаксическом уровнях языка, при исследовании текстов в рамках текстовых совокупностей. Основанием использования

гнездового принципа систематизации на текстовом материале служит изоморфность структуры гнезда на разных уровнях языковой системы и унификация лингвистического понятийного аппарата. Основные задачи гнездового принципа систематизации текстов заключаются в установлении степени динамического взаимодействия текстов на уровне содержания и на уровне формы, а также взаимодействия и взаимозависимости содержания и формы, синтагматической и парадигматической сторон, синхронного и диахронного аспектов взаимодействующих лингвистических объектов. Применение гнездового принципа систематизации на текстовом материале позволит исследовать текстовые совокупности как динамические образования, более полно изучить принципы и закономерности их развития и функционирования.

**T.N. Malinovskaya. Prospects of Using the Nest Principle of Classification While Investigating Sets of Texts.** The article contains the reasons and prospects of using the nest principle of classification of linguistic phenomena which is traditionally applied to classify language and speech units at derivational, lexical and syntactic levels of the language system, while investigating sets of texts. The reason of using the nest principle of texts classification is isomorphism of nest structure at different levels of the language system, as well as unification of linguistic definitions. The main purposes of the nest principle of texts classification are to determine the degree of dynamic interaction between texts at the plane of content and at the plane of form, to define interaction and correlation of content and form, syntagmatic and paradigmatic as well as synchronic and diachronic aspects of interacting linguistic objects. Applying the nest principle of classification to the study of texts gives an opportunity to analyze sets of texts as dynamic units and to make a full-scale study of principles and consistent patterns of their development and functioning.

**И.Ю. Качесова. Дискурсивные практики В.М. Шукшина: к вопросу о принципах моделирования вторичного текста.** В статье описываются дискурсивные практики В.М. Шукшина. Дискурсивные практики формируются на стыке разных по своей онтологии дискурсов: эпического, режиссерского, актерского. В статье рассматриваются признаки каждого из типов дискурса, определяются их доминантные характеристики и устанавливается влияние типа дискурса на речевой способ его воплощения. В качестве внутренней доминанты дискурсивных преобразований выделяется категория экспрессивности, которая находит свое выражение в членении синтаксической композиции на абзацы.

**I.Yu. Kachesova. Discursive Practices of V.M. Shukshin: on the Principles of Secondary Text Modeling.** The article describes the discursive practices of V.M. Shukshin. These discursive practices are formed at the junction of discourses of different ontology: epic, film director's, actor's. The article examines the characteristics of each type of discourse, defines their dominant characteristics and establishes the influence of the type of discourse on the mode of speech expression. The category of expressiveness is distinguished as an internal dominant of discursive transformations which finds its expression in the breaking of the syntactic composition into paragraphs.

**О.В. Марьина, Т.П. Сухотерина. Жанровое своеобразие первичных и вторичных текстов страшилок.** В статье рассматриваются жанровые признаки страшилок. Задачей исследования видится рассмотрение жанровых признаков первичных (ПТ) и вторичных (ВТ) текстов страшилок. Обращение к первичности / вторичности текста является актуальным, поскольку рубеж XX – XXI веков характеризуется появлением страшилок, созданных / обработанных / интерпретированных авторами. В ходе анализа первичных и вторичных текстов страшилок были обнаружены их общие жанровые черты: тексты страшилок небольшие по объему, в их основе лежит одна сюжетная линия, героями являются дети дошкольного или младшего школьного возраста и подростки. В ряде случаев обнаруживается одинаковое название ПТ и ВТ, по всей видимости, это связано с тем, что истории знакомы многим, они с большой охотой передаются от одного поколения к другому, не надоедают и продолжают будоражить воображение «маленьких» читателей / слушателей, поэтому нет надобности в эксперименте или в новизне. Смерть, череда смертей воспринимается в страшилках не как трагедия, а как данность. Всем текстам присуща сказочность, проявляющаяся не только в троекратных повторах, но и в том, что есть «непременное» зло, испытание, которое выпадает на долю героев, сказочные / загадочные / необъяснимые (во всяком случае, их поведение) герои-злодеи.

**O.V. Maryina, T.P. Suhoterina. Genre Distinction of Initial and Derived Texts of Horror Stories.** The article considers genre features of horror stories. The objective of the study is to consider the genre features of initial (IT) and derived (DT) texts of horror stories. It is still acute to address the nature of initial / derived text, because the turn of the 20th - 21st centuries is characterized by the introduction of horror stories created / processed / interpreted by the authors. In the course of the analysis

of initial and derived texts of horror stories, there have been revealed their common genre features: horror stories are of small size, based on one plot line, the characters are preschool or primary school children and teenagers. In a number of cases the same title is found in ITs and DTs, which is most likely due to the fact that the stories are familiar to many people, they are readily communicated from one generation to another, they are not boring and continue to excite the imagination of young readers / listeners. Thus, there is no need for experiment or novelty. Death, a series of deaths is not perceived in horror stories as a tragedy, but is taken for granted. All texts have a fairy-tale character, manifested not only in triple repetitions, but also in «indispensable» evil, a hardship that falls to the lot of heroes, fairy tale / mysterious / inexplicable (at least, in their behavior) villain-like characters.

**Е.В. Милетова. Аксиология религии и траурный этикет: аспект оценки в тексте некролога (на материале английского языка).** Статья посвящена анализу аксиологических особенностей религиозной сферы. По мнению автора, система ценностей религии базируется на фундаментальных идеях и доктринах той или иной религии, а также на ряде норм, бытующих в обществе, при этом оценка выступает неотъемлемым условием формирования ценностей. Кроме этого, в работе звучит мысль о том, что траурный этикет и некролог, как одна из сфер его вербализации, имеют непосредственное отношение к аксиологическому полю религии, поскольку строго подчинены и регламентируются определенными ценностными установками. В качестве материала исследования выступают траурные сообщения, зафиксированные в британских СМИ, а именно в газете *The Guardian* в разделе *Obituaries*. Особое внимание уделяется рассмотрению ключевых элементов некролога, описанию их эмоционального фона, а также характеристике основных языковых средств, с помощью которых в контексте актуализируется аспект оценки. Опираясь на анализ эмпирического материала и имеющиеся статистические данные по выборке, автор приходит к следующим выводам: 1) в некрологах, маркированных четкой структурой, находит свою практическую реализацию оценочный компонент; 2) в соответствии с траурным этикетом, в некрологах в значительной мере преобладает положительная оценка личности и деятельности усопшего.

**E.V. Miletova. Axiology of Religion and Mourning Etiquette: the Aspect of Evaluation in the Text of the Obituary (on the Material of the English Language).** The article is devoted to the analysis of axiological

features of the religious sphere. According to the author, the value system of religion is based on the fundamental ideas and doctrines of a particular religion, as well as on a number of norms that exist in society; moreover, evaluation is an indispensable condition for the formation of values. The mourning etiquette and obituary, as one of the spheres of its verbalization, are directly related to the axiological field of religion, since they are strictly subordinated and regulated by certain value system. The death notices from the British media, namely, The Guardian's section Obituaries are taken as the material of the study. Special attention is paid to considering the key elements of the obituary, describing their emotional background, as well as characterizing the main language tools with which the evaluation aspect is implemented in the context. Based on the analysis of the empirical material and statistical data available, the author comes to the following conclusions: 1) obituaries are marked by the presence of a clear structure (heading, subheading, introduction, main part); the evaluation component, verbalized by a choice of language means, finds its practical implementation in obituaries; 2) in accordance with the mourning etiquette, the positive evaluation of the deceased and their work prevails in obituaries.

**Е.В. Тырышкина. «Ночная чайная» Рюрика Ивнева: в модусе жертвы.** В статье исследуется, каким образом на уровне звуковой организации, поэтического языка, лирического сюжета репрезентируется состояние страсти, непреодолимого влечения, отрешения от своего «я» и переход в существо иного порядка в стихотворении Р. Ивнева «Ночная чайная» (1924). Предлагается рассмотреть, каким образом решается художественная задача воплощения в языке и форме состояния, которое не поддается адекватному семиотическому переводу. Для лирического героя Р. Ивнева ситуация жертвоприношения во имя любви постоянно повторяется. Этот сюжет сам по себе весьма типичен в символизме, где лирический герой как alter ego автора является или жертвой, или жрецом, или эти роли совмещаются. У Ивнева любовь всегда показана как преступная страсть, безличная внешняя сила, полностью поглощающая героя. Лирический сюжет выстраивается по принципу градации, движения к символической смерти и превращения в существо иной природы – священную жертву. С точки зрения поэтического языка наблюдается сталкивание «стершихся» метафор с оксюморонами. Именно «стыки» между клише и «окказиональными» тропами, столкновение разноплановых контекстов на малых участках текста порождают особый эффект, нарушение ритма языковой инерции. В результате возникает особая проблематизация восприятия,



где нет готовых ответов. Наиболее значимый пуант обеспечивается за счет функционирования финальной парадоксальной метафоры. Этот «ударный» финал порождает особую рецепцию, где функционируют два разнонаправленных механизма: интеллектуальное напряжение (смысл метафоры, построенной на сочетании взаимоисключающих понятий) и запуск ассоциаций физиологического свойства, связанных с имплицитным смыслом метафоры (казнь – кровь – смерть – перерождение). Творческая стратегия Ивнева характеризуется особыми приемами: на всех уровнях текста сочетается несочетаемое, сопрягается в единстве / противоречии, стягиваясь в одну точку, не поддаваясь однозначному толкованию. Подобная работа с языком и формой демонстрирует особое напряжение перевода в эстетический знак состояния, для которого есть лишь одно имя – невыразимое.

**E.V. Tyryshkina. *A Night Tearoom by Rurik Ivnev: in the Mode of a Victim.*** The article deals with the poem *The Night Tearoom* by Rurik Ivnev (1924), scrutinizing the way the arrangement of sounds, the poetic vocabulary, and the lyrical plot represent the state of passion, insurmountable infatuation, refusal from one's ego and transformation into another being. The article considers the issue of verbalizing and putting into verse some state, which can't undergo semiotic translation. For the lyric hero of Rurik Ivnev, the situation of sacrifice for the sake of love is a recurring motif. This plot itself is quite typical of symbolism, where the lyric hero and as the author's alter ego is a victim or a sacrificer, or combines these two roles. In Ivnev's verse, love is always shown as a culpable passion, an impersonal external force, fully devouring the artist. The lyrical plot is arranged on gradation of feeling, movement to the symbolic death and transformation into a being of another nature - a sacred victim. From the viewpoint of the poetic vocabulary, we observe a conflict between hackneyed metaphors and oxymora. It is the boundaries of clichés and occasional figures of speech, the collisions between differing contexts in small fragments of the text that generate a special effect – breaks in the rhythm of language inertia. As a result, perception of reality becomes problematic, answers don't exist. The most essential point is achieved due to the function of the final paradoxal metaphor. This «striking» finale instigates special perception of the poem, in which two alternate mechanisms function: intellectual tension (the metaphor is based on combination of mutually excluding concepts) and triggering of physiological associations, related to the implicit meaning of the metaphor (execution – blood – death – transfiguration). The creative strategy of Ivnev is characterized by special devices: on all levels of the text clashing things become combined, converge in their unity / juxtaposition, coming to a single

point, and induce ambiguous interpretation. Such treatment of language and poetic form demonstrates tension accompanying translation of emotion into the aesthetic sign of a state, which can only be named inexpressible.

**А.И. Куляпин. Триумф вольки: Сталин и его эпоха в сказке Л. Лагина «Старик Хоттабыч».** Идеи ангажированности автора сказки «Старик Хоттабыч» вынуждают читателя в первую очередь учитывать не литературный, а политический контекст произведения. Впервые сказка была опубликована в журнале «Пионер» в 1938 году (№ 10-12). Весной этого года в Москве проходил «Процесс антисоветского право-троцкистского блока», и даже детская пресса (в том числе и журнал «Пионер») была вынуждена освещать его результаты. Хоттабыч безнадежно архаичен, несколько тысячелетий заточения в глиняном сосуде не прошли для него даром. Он абсолютно беспомощен в стране осуществившейся утопии. И лишь сталинскую политику массовых репрессий старый джинн мог бы понять и полностью одобрить, ведь сам он так же, как органы ОГПУ–НКВД, весьма склонен к чрезмерному, а зачастую и слабо мотивированному применению насилия. В этом отношении советский строй мало чем отличается от восточных деспотий. Хоттабыч рвется испепелить (превратить в жаб или продать в рабство и т.п.) учителей, официанток, милиционеров – словом, всех, кто, по его мнению, недостаточно почтителен по отношению к его юному повелителю Вольке Костылькову. В сказочном мире Лазаря Лагина зеркально отразились реалии советской действительности.

**A.I. Kulyapin. Triumph of Vol'ka: Stalin and his Era in the Fairy Tale of L. Lagin Old Man Khottabych.** The ideological bias of the author of the fairy tale *Old Man Khottabych* compels the reader to take into account not the literary but the political context of the work. For the first time the fairy tale was published in the Pioneer journal (issues 10-12) in 1938. In the spring of this year, Moscow witnessed the Case of the Anti-Soviet «Bloc of Rightist and Trotskyites», and even the children's press (including the Pioneer magazine) was forced to report its results. Khottabych is hopelessly archaic. Several thousand years of imprisonment in a pottery vessel did not pass without consequences. He is absolutely helpless in the country of the implemented utopia. The old djinn could understand and fully approve only the Stalinist policy of mass repression because he himself, like the OGPU-NKVD authorities, is much inclined to excessive and often poorly motivated use of violence. In this respect, the Soviet system differs little from the eastern tyrannies. Khottabych is eager to burn to ashes (to turn into a toads or sell into slavery etc.) teachers, waitresses, policemen – in short, everyone

who, in his opinion, is not sufficiently respectful of his young Lord Vol'ka Kostylkov. The fairy-tale world of Lazar Lagin mirrored the Soviet reality.

**Л.А. Разгулина. Субъектность и контактность в ранней поэзии Роберта Крили.** В статье рассматривается тематика и проблематика коммуникации в творчестве американского поэта Роберта Крили (1926-2005). Интерсубъект(ив)ные отношения, которые он исследует под микроскопом языковой рефлексии, представляются фактором самосозидания, а иногда и саморазрушения субъекта. Крили находится в эпицентре драматического столкновения разных эстетических возможностей: закрытой формы элиотовского стиха, открытой формы исповедальных поэтов, экспериментализма «объективистов» (Ч. Олсона) и нарождающегося, нового формализма «языковой поэзии». Поэзия Крили представляет собой попытку исследовать посредством образов субъективный опыт, одновременно выявляя в нем объективные, универсальные модели. Опыт передается посредством использования чувственных аналогий и – становится понятен читателю в свете собственного, аналогичного опыта. Местами таких обоюдных проекций оказываются речевые «общие места», абстракции, клишированные формулировки. Читательской задачей становится заполнение этих лакун, – в результате речевое «общее место» становится местом особой интимности контакта, взаимопонимания на основе непроговоренности, свободы от буквализации.

**L.A. Razgulina. Subjectivity and Contact in the Early Poetry of Robert Creeley.** The article deals with the topics and problematics of communication in the works of American poet Robert Creeley (1926-2005). The inter-subject relations, which he studies under the microscope of linguistic reflection, seem to be a factor of self-creation, and sometimes self-destruction of the subject. Creeley is at the epicenter of a dramatic clash of different aesthetic means: the closed form of Eliot's verse, the open form of confessional poets, the experimentalism of «objectivists» (Ch. Olson), and the emerging, new formalism of «language poetry». Creeley's poetry is an attempt to explore subjective experience simultaneously revealing objective, universal models in it. Experience is transmitted through the use of sensory parallels and – becomes understandable to the reader in light of their own, similar experience. Verbal «common places», abstractions, clichéd wording turned into points of such mutual projections. The reader is to fill these lacunas; as a result, the «common places» of speech become places of special intimacy of contact, mutual understanding on the basis of the untold and freedom from literalization.

## СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА ЗА 2018 ГОД

---

### Статьи

<b>А.Н. Безруков.</b> Диалог художественных сознаний как верификация эстетических координат (Иван Бунин – Милан Кундера – Карлос Кастанеда – Виктор Пелевин) .....	3
<b>Н.В. Бубнова.</b> Человек воспринимающий: топоним <i>Смоленщина</i> в восприятии столичным студенчеством .....	1
<b>Т.В. Григорьева, А.Р. Григорьева.</b> Оценочно-символический потенциал лексемы <i>белый</i> .....	2
<b>Т.М. Григорьева, И.А. Кижнер.</b> Русский язык в европейском контексте (по материалам лексикографических источников XVIII–XIX века) .....	3
<b>Н.А. Грищенко.</b> Из истории знакомства англоязычного читателя (конец XIX – начало XX веков) с работами Ф.М. Достоевского.....	2
<b>А.В. Дегальцева.</b> Особенности выражения оценки адвербиальными компликаторами .....	1
<b>С.И. Доброва.</b> Технология параллелистического анализа как инструмент кросскультурной лингвофольклористики (на материале формулы отсылки болезни в русских и болгарских заговорах) .....	1
<b>Е.В. Долгова.</b> Милитарная метафорика в медийном дискурсе.....	1
<b>З.А. Дубинец.</b> Концепт «болезнь» в русской языковой картине мира.....	3
<b>И.Ю. Качесова.</b> Дискурсивные практики В.М. Шукшина: к вопросу о принципах моделирования вторичного текста .....	4
<b>Н.А. Кладова.</b> Деньги как деталь-символ в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».....	2
<b>Н.И. Клушина, А.В. Люликова, А.В. Николаева, Л.В. Селезнева.</b> Динамика коммуникативных норм в современной русской речи.....	3
<b>Е.Н. Ковязина.</b> Взаимодействие концептуальной метафоры и метонимии в политическом дискурсе (на материале произведения П. Бьюкенена «Churchill, Hitler, and the Unnecessary War»).....	1

<b>Л.А. Козлова, Е.В. Буланова.</b> Национально-культурная специфика морской метафоры и ее реализация в процессе перевода .....	1
<b>А.В. Кочкинекова.</b> Английские глагольно-предложные конструкции в ракурсе антропоцентрической парадигмы .....	2
<b>О.Н. Краснова, М.П. Гребнева.</b> Ключевое слово «сердце» в структуре повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»: текстовые связи с глубинными сторонами индивидуального мира повествователя .....	4
<b>М.Н. Крылова.</b> Современный отечественный зомби-апокалипсис: штрихи к портрету нового литературного жанра .....	2
<b>М.А. Курбакова.</b> Символика грозы в произведениях И.С. Тургенева .....	4
<b>Т.Н. Малиновская.</b> Перспективы использования гнездового принципа систематизации при исследовании текста .....	4
<b>В.А. Маркова.</b> К вопросу о составе стилевых черт официально-делового стиля .....	1
<b>О.В. Марьина, Т.П. Сухотерина.</b> Жанровое своеобразие первичных и вторичных текстов страшилок .....	4
<b>Е.В. Милетова.</b> Аксиология религии и траурный этикет: аспект оценки в тексте некролога (на материале английского языка) .....	4
<b>В.С. Савельев.</b> Летописный женский речевой портрет (на материале «Повести временных лет») (статья 2) .....	3
<b>Н.А. Сегал.</b> Метафорический образ водного транспорта в текстах русскоязычных политических СМИ .....	1
<b>М.Ю. Сидорова, А.А. Липгарт.</b> Грамматика современной русской поэзии: субъектная перспектива, предикативные категории, модусные рамки (часть 1) .....	3
<b>М.Ю. Сидорова, А.А. Липгарт.</b> Грамматика современной русской поэзии: субъектная перспектива, предикативные категории, модусные рамки (часть 2) .....	4
<b>У.Н. Текенова.</b> «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» Д. Каинчина: судьба человека на переломах истории .....	4
<b>У.Н. Текенова.</b> Идейно-тематическое и жанровое своеобразие рассказа «Любовь коммуниста Ивана Гомзина» Д. Каинчина .....	1
<b>У.Н. Текенова.</b> Эпические произведения Дибаша Каинчина: сравнительный аспект .....	3
<b>Г.А. Токарева.</b> Коммуникативный код древнегреческой лирики и проблема ролевого персонажа .....	2
<b>Е.В. Тырышкина, Г.М. Маматов.</b> «Музыкант нипанимал» Бориса Поплавского: между символизмом и сюрреализмом .....	2
<b>С.С. Фолимонов.</b> Проблема межкультурного диалога в романе А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер» .....	2

<b>Е.А. Худенко.</b> Реки Алтая в отечественной литературе XX–XXI веков: мифопоэтика и символика .....	3
<b>Т.В. Чернышова.</b> Композиционно-стилистические средства гармонизации текстов публицистического дискурса: в поисках утраченного диалога .....	2
<b>М.А. Широкова.</b> Творчество А.С. Пушкина как выражение синтеза языковых и культурных систем России и Европы .....	4

### Научные сообщения

<b>Е.В. Бакланова.</b> Апробация метода слуховой рецепции при определении жанра песенно-поэтического текста.....	2
<b>Т.А. Воробьева.</b> Гендерная семантика реки и колодца в прозе В.М. Шукшина .....	1
<b>Е.А. Гингель.</b> Историко-литературный и историко-культурный контекст в письменных работах обучающихся по литературе.....	1
<b>Е.М. Караваяева.</b> Функционирование образов и символов китайской культуры в романе Эми Тан «Дочь костоправа» .....	3
<b>О.В. Кирколуп.</b> Сравнительный лексикографический анализ лексем ПРОТЕСТ / PROTESTATION в русском и французском языках .....	3
<b>Г.Ф. Коваленко.</b> Фрактальная модель самоорганизации текстового пространства синтаксической конвергенции .....	1
<b>А.И. Куляпин.</b> Голый король авангарда: Маяковский в пьесе А. Афиногенова «Страх» .....	2
<b>А.И. Куляпин.</b> Триумф Вольки: Сталин и его эпоха в сказке Л. Лагина «Старик Хоттабыч» .....	4
<b>Г.Ф. Лутфуллина.</b> Сравнительный анализ синтаксических конструкций перцептивной семантики с участием неличных форм во французском и русском языках .....	1
<b>О.В. Марьяна, Н.Н. Будникова.</b> Вставка как интеграционный и дезинтеграционный синтаксический процесс .....	3
<b>О.В. Марьяна.</b> Трансформированные цитаты в тексте Т. Толстой «Сюжет» (на материале анкетирования студентов и выпускников филологического факультета).....	2
<b>С.А. Медведев.</b> Заметки об интернет-рецензии как объекте исследования .....	1
<b>О.Д. Пермяков.</b> Русскоязычные заимствования в диалектах российских немцев и их переводы на литературный немецкий язык .....	2
<b>В.И. Плащинская.</b> Типология подлежащего, актуализирующего вовлеченность субъекта в действие (на материале текстов на английском языке).....	2

<b>Л.А. Разгулина.</b> Субъектность и контактность в ранней поэзии Роберта Криви .....	4
<b>В.С. Савельев.</b> Летописный женский речевой портрет (на материале «Повести временных лет») (статья 1).....	2
<b>Ю.А. Саитбатталова.</b> «Подглядывающий Том»: влияние отдельно взятой идиомы на современное мировое искусство и литературу .....	2
<b>Е.Ю. Сафронова.</b> Комическая повесть «Дядюшкин сон»: барнаульские впечатления Ф.М. Достоевского .....	3
<b>Н.С. Сухорукова.</b> О коммуникативном статусе обращения в немецком языке (на материале текстов художественной немецкой прозы) .....	1
<b>Л.В. Топка.</b> Эмоциональная нестабильность: единицы вербализации .....	1
<b>Е.В. Тырышкина.</b> «Ночная чайная» Рюрика Ивнева: в модусе жертвы .....	4
<b>Л.Г. Хабибуллина.</b> Репрезентация кондициональных отношений в фольклорных произведениях тюркских языков.....	1
<b>Н.А. Хуббитдинова.</b> Башкирский народный эпос в художественной интерпретации в русской литературе XIX века: культурологический аспект.....	3
<b>М.А. Шеленок.</b> Трансформация водевильного жанра в киносценарии Г. Горина и Э. Рязанова «О бедном гусаре замолвите слово» .....	1
<b>Н.Н. Шпильная.</b> О диалогической природе производного текста.....	3

### Проблемы филологического образования

<b>М.Г. Иванова.</b> Значение междисциплинарных этнопсихологических исследований применительно к национально ориентированной технологии обучения русскому языку как иностранному.....	3
<b>Н.В. Халина, Л.М. Комиссарова, Т.Н. Внучкова.</b> Терминологическое сопровождение «визуального поворота» в современной культуре познания .....	3

### Филология: люди, факты, события

<b>Г.Е. Саввинова.</b> Фольклорно-этнографические экспедиции по исследованию эпического наследия Республики Саха (Якутия).....	2
---	---

## НАШИ АВТОРЫ

---

**ГРЕБНЕВА,  
Марина  
Павловна**

– доктор филологических наук, профессор  
Алтайского государственного университета  
(Барнаул).  
E-mail: grmarinagr@mail.ru

**КАЧЕСОВА,  
Ирина  
Юрьевна**

– кандидат филологических наук, доцент  
Алтайского государственного университета  
(Барнаул).  
E-mail: ikachesova@mail.ru

**КРАСНОВА,  
Ольга  
Николаевна**

– аспирант Алтайского государственного  
университета (Барнаул).  
E-mail: olg.isupowa@yandex.ru

**КУЛЯПИН,  
Александр  
Иванович**

– доктор филологических наук, профессор  
Алтайского государственного педагогического  
университета (Барнаул).  
E-mail: iskander58@mail.ru

**КУРБАКОВА,  
Марина  
Андреевна**

– кандидат филологических наук, доцент  
Московского государственного политехнического  
университета.  
E-mail: mkurbakova@inbox.ru



**ЛИПГАРТ,  
Андрей  
Александрович**

– доктор филологических наук, профессор  
Московского государственного университета  
им. М.В. Ломоносова.  
E-mail: a\_lipgart@mail.ru

**МАЛИНОВСКАЯ,  
Татьяна  
Николаевна**

– кандидат филологических наук, доцент  
Барнаульского юридического института  
Министерства внутренних дел Российской  
Федерации.  
E-mail: vasilenko.76@mail.ru

**МАРЬИНА,  
Ольга  
Викторовна**

– доктор филологических наук, профессор  
Алтайского государственного педагогического  
университета (Барнаул).  
E-mail: marina\_olvik@mail.ru

**МИЛЕТОВА,  
Екатерина  
Владимировна**

– кандидат филологических наук, доцент  
Пятигорского государственного университета.  
E-mail: katemiletova@rambler.ru

**РАЗГУЛИНА,  
Людмила  
Александровна**

– аспирант Московского государственного  
университета им. М.В. Ломоносова.  
E-mail: lurazgulina@mail.ru

**СИДОРОВА,  
Марина  
Юрьевна**

– доктор филологических наук, профессор  
Московского государственного университета  
им. М.В. Ломоносова.  
E-mail: sidorovadoma@mail.ru

**СУХОТЕРИНА,  
Татьяна  
Павловна**

– кандидат филологических наук, доцент  
Алтайского государственного педагогического  
университета (Барнаул).  
E-mail: tatsu81@mail.ru

**ТЕКЕНОВА,  
Ульяна  
Николаевна**

– кандидат филологических наук, доцент Горно-  
Алтайского государственного университета.  
E-mail: tekenovau@mail.ru

**ТЫРЫШКИНА,  
Елена  
Викторовна**

– доктор филологических наук, профессор  
Новосибирского государственного  
педагогического университета.  
E-mail: elena.tyryshkina@gmail.com

**ШИРОКОВА,  
Марина  
Алексеевна**

– доктор филологических наук, профессор,  
Алтайского государственного университета  
(Барнаул).  
E-mail: mshirokova1@rambler.ru

Журнал распространяется по подписке  
Подписной индекс П5843  
в каталоге Почты России

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия.  
Свидетельство ПИ № ФС77–30179 от 02.11.2007 г.

Журнал включен в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук (редакция февраль 2010)». Согласно решению Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России от 10 октября 2008 года № 38/54, с 10 октября 2008 года к изданиям, рекомендованным для публикации основных научных результатов докторских и кандидатских диссертаций, относятся все издания, включенные в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, выпускаемых в Российской Федерации, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Сдано в набор 03.12.2018. Подписано в печать 05.12.2018. Дата выхода издания в свет 07.12.2018. Формат 60×84/16. Гарнитура Times New Roman. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 12. Тираж 500 экз. Заказ № 300.

Издательство и типография Алтайского государственного университета.  
Адрес издателя: 656049, Алтайский край, г. Барнаул, ул. Димитрова, 66, оф. 204.

© Издательство Алтайского государственного университета, 2018

### Требования к оформлению присылаемых в редакцию материалов

1. Редакция журнала принимает статьи объемом до 35 тыс. знаков с пробелами, научные сообщения – до 20 тыс. знаков с пробелами, другие материалы – до 10 тыс. знаков с пробелами). Для аспирантов – объем не более 20 тыс. знаков с пробелами.
2. Электронные материалы должны быть представлены в формате Word for Windows. Для знаков, отсутствующих в шрифте Times New Roman (для транскрипции, иноязычных примеров и т.д.), используются стандартные распространенные шрифты (Symbol, Lucida Sans Unicode). При использовании оригинальных шрифтов их файлы (формат \*.ttf – True Type Font) необходимо выслать вместе со статьей приложением к электронному письму. Для создания схем, графиков, иллюстраций используются программы стандартного пакета Microsoft Office; графика должна быть внутри файла.
3. Примеры в тексте статьи оформляются *курсивом*.
4. Примечания к тексту оформляются в виде постраничных сносок и имеют постраничную нумерацию.
5. Библиографическое описание научных изданий оформляется в сокращенном варианте (без указания издательства, страниц и вида издания – учебное пособие, монография, сборник и т.п.) и приводится в конце работы по алфавиту. Издания на иностранных языках располагаются после изданий на русском языке. Ненаучные издания (нормативные документы, архивные и др. материалы) указываются в отдельной рубрике «Список источников» в конце списка литературы
6. Ссылки на литературу в тексте даются в квадратных скобках, где указываются фамилия автора, год издания, цитируемые страницы. Например: [Виноградов, 1963, с. 46]. Если в библиографии упоминается несколько работ одного и того же автора и года, то используется уточнение: [Горелов, 1987*a*]. В списке литературы делается такая же пометка. При цитировании изданий на иностранных языках цитата дается на языке оригинала (при необходимости – с переводом автора статьи). Если цитата дана на русском языке в неавторском переводе, то в библиографическом списке указывается не иноязычный оригинал, а источник, в котором был опубликован перевод. Интернет-источники с изменчивым контентом без указания конкретного материала (кроме электронных изданий, поддающихся библиографическому описанию), блоги, форумы и т.п., а также авторские комментарии помещаются в построчных примечаниях (сносках). Ссылка на источник приводимого в качестве иллюстративного материала фрагмента чужого текста дается после примера в круглых скобках: *Надзор за деятельностью банков должен быть в надежных руках* (Независимая газета. 01.02.2016).
7. Статьи следует направлять по адресу: 656049 г. Барнаул, ул. Димитрова, 66, Алтайский государственный университет, факультет массовых коммуникаций, филологии и политологии, ауд. 405–а, отв. секретарю журнала Клиник Евгении Игоревне. Электронная версия отправляется вложенным файлом по адресу: [sovet01@filo.asu.ru](mailto:sovet01@filo.asu.ru) (В разделе «Тема» просим указать: «В редакцию журнала»). К статье прилагается справка об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы (полное название организации с указанием адреса и почтового индекса), должность, ученая степень, ученое звание, служебный и домашний адрес, номера телефонов, электронная почта. **Наличие адреса электронной почты обязательно!**
8. Статьи, оформленные с нарушением приведенных правил или плохо отредактированные, редакцией не рассматриваются.
9. Требования к оформлению основного текста статьи: 12 кегль, шрифт: Times New Roman, междустрочный интервал одинарный, абзацный отступ – 0,8 см. **Неосновной текст**, предваряющий статью (научное сообщение), состоит из следующих компонентов: и.о. фамилия автора (на русском и английском языках, выделяется полужирным), название (на русском и английском языках, выделяется полужирным), аннотации на русском и английском языках (не менее 1000 знаков с пробелами каждая). Далее следует **основной текст** статьи: название (на русском языке, прописными буквами, выравнивание по центру), и.о. фамилия автора (полужирным, курсивом, выравнивание по центру), ключевые слова на русском и английском языках (не более 6-ти на каждом языке, отступы слева и справа по 0,8 см., выравнивание по ширине), собственно текст, список литературы и References.

**Примечания:**

1. Научные тексты, присылаемые аспирантами и соискателями ученой степени кандидата наук, должны отражать основные результаты исследования, соответствовать жанру научного сообщения и сопровождаться рекомендацией кафедры, при которой выполняется диссертационная работа (оформляется в виде выписки из протокола заседания кафедры), и отзывом научного руководителя (с оценкой актуальности темы исследования, новизны полученных результатов, их теоретической и практической значимости) и рекомендацией к печати в журнале «Филология и человек». Сопроводительные документы (скрепленные печатью организации) сканируются и высылаются в редакцию по электронной почте. **2. Обращаем внимание, что указанный в п. 1 объем научного текста учитывает все его компоненты (от названия до примечаний и источников материала включительно).** 3. Все материалы публикуются в журнале бесплатно.