

# ФИЛОЛОГИЯ И ЧЕЛОВЕК

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит четыре раза в год

№ 2

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), 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>Г.А. Токарева.</b> Коммуникативный код древнегреческой лирики и проблема ролевого персонажа.....	7
<b>Н.А. Кладова.</b> Деньги как деталь-символ в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» .....	18
<b>Н.А. Грищенко.</b> Из истории знакомства англоязычного читателя (конец XIX – начало XX веков) с работами Ф.М. Достоевского.....	29
<b>Е.В. Тырышкина, Г.М. Маматов.</b> «Музыкант нипанимал» Бориса Поплавского: между символизмом и сюрреализмом .....	41
<b>С.С. Фолимонов.</b> Проблема межкультурного диалога в романе А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер».....	53
<b>М.Н. Крылова.</b> Современный отечественный зомби-апокалипсис: штрихи к портрету нового литературного жанра .....	65
<b>Т.В. Григорьева, А.Р. Григорьева.</b> Оценочно-символический потенциал лексемы <i>белый</i> .....	76
<b>Т.В. Чернышова.</b> Композиционно-стилистические средства гармонизации текстов публицистического дискурса: в поисках утраченного диалога .....	84
<b>А.В. Кочкинекова.</b> Английские глагольно-предложные конструкции в ракурсе антропоцентрической парадигмы.....	98

### Научные сообщения

<b>А.И. Куляпин.</b> Голый король авангарда: Маяковский в пьесе А. Афиногенова «Страх».....	111
<b>Е.В. Бакланова.</b> Апробация метода слуховой рецепции при определении жанра песенно-поэтического текста .....	119

<b>В.С. Савельев.</b> Летописный женский речевой портрет (на материале «Повести временных лет») (статья 1).....	127
<b>Ю.А. Сантбатталова.</b> «Подглядывающий Том»: влияние отдельно взятой идиомы на современное мировое искусство и литературу.....	144
<b>О.В. Марьина.</b> Трансформированные цитаты в тексте Т. Толстой «Сюжет» (на материале анкетирования студентов и выпускников филологического факультета).....	148
<b>В.И. Плащинская.</b> Типология подлежащего, актуализирующего вовлеченность субъекта в действие (на материале текстов на английском языке).....	156
<b>О.Д. Пермяков.</b> Русскоязычные заимствования в диалектах российских немцев и их переводы на литературный немецкий язык.....	163

### **Филология: люди, факты, события**

<b>Г.Е. Саввинова.</b> Фольклорно-этнографические экспедиции по исследованию эпического наследия Республики Саха (Якутия) .....	171
<b>Резюме</b> .....	182
<b>Наши авторы</b> .....	197

## CONTENTS

### Articles

<b>G.A. Tokareva.</b> The Communicative Code of the Ancient Greek lyrics and the Problem of the Role Character .....	7
<b>N.A. Kladova.</b> Money as a Symbolic Detail in the Novel <i>Crime and Punishment</i> , by F.M. Dostoevsky.....	18
<b>N.A. Grishchenko.</b> English-Speaking Readers Got Acquainted with F.M. Dostoyevsky Works (Late XIX – Early XX c.) .....	29
<b>E.V. Tyryshkina, G.M. Mamatov.</b> <i>The Musician did nor Relize</i> by Boris Poplavsky: between Symbolism and Surrealism .....	41
<b>S.S. Folimonov.</b> The Problem of Intercultural Dialogue in the Novel by A.V. Dmitriev <i>The Peasant and the Teenager</i> .....	53
<b>M.N. Krylova.</b> Contemporary Russian Zombie Apocalypse: the Finishing Touches to the Portrait of a New Genre.....	65
<b>T.V. Grigoryeva, A.R. Grigoryeva.</b> The Evaluative and Symbolic Potential of the Lexeme <i>beliy</i> .....	76
<b>T.V. Chernyshova.</b> Compositional and Stylistic Harmonizing Means of the Texts of Publicistic Discourse: In Search of a Lost Dialogue .....	84
<b>A.V. Kochkinekova.</b> English Verbal and Prepositional Constructions in the Anthropocentric Paradigm Context .....	98

### Scientific reports

<b>A.I. Kulyapin.</b> The Naked King of the Avant-garde: Mayakovsky in A. Afinogenov's Play <i>Fear</i> .....	111
<b>E.V. Baklanova.</b> The Approbation of an Auditory Perception Method in the Process of Song and Poetic Text Genre Detection.....	119

<b>V.S. Savelyev.</b> Chronicle's Female Speech Portrait (on the Material of <i>The Tale of Bygone Years</i> ) (Article 1) .....	127
<b>Yu.A. Saitbattalova.</b> «Peeping Tom»: the Impact of a Single Idiom on Modern World Art and Literature .....	144
<b>O.V. Maryina.</b> Transformed Quotations in the Text by T. Tolstoy <i>The Plot</i> (on the Material of the Questioning of Students and Graduates of Philological Faculty).....	148
<b>V.I. Plashchynskaya.</b> Types of Subjects Relevant for Determining the Process of the Subject Involvement (on the Basis of Texts in English).....	156
<b>O.D. Permyakov.</b> Russian Borrowings in the Russian Germans Dialects and the Ways of their Translation into Literary German .....	163

### **Philology: people, facts, events**

<b>G.E. Savvinova.</b> Folklore and Ethnographic Expeditions on the Study of the Epic Heritage of the Republic of Sakha (Yakutia) .....	171
<b>Summary</b> .....	182
<b>Our authors</b> .....	197

## СТАТЬИ

---

---

### КОММУНИКАТИВНЫЙ КОД ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ЛИРИКИ И ПРОБЛЕМА РОЛЕВОГО ПЕРСОНАЖА

*Г.А. Токарева*

**Ключевые слова:** ролевой персонаж, автокоммуникация, эпитафия, масочность, перформативность.

**Keywords:** role character, the author's communication, epitaph, masochism, performativity.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-01**

Принцип коммуникативной организации лирического произведения, имея непосредственное отношение к проблеме композиции лирического «я», становится все чаще предметом заинтересованного изучения в связи с нестабильностью жанровой системы лирики в индивидуально-творческую эпоху. Указывая на все увеличивающуюся в новейшее время конвенциональность в отношениях «автор – текст – читатель», О. Зырянов предлагает обратить особое внимание на коммуникативный аспект лирики. Связывая коммуникативный код лирического текста с изменениями в жанровой системе лирики, Зырянов пишет: «Как категория художественного мышления жанр – наряду с функциональным, генетическим и структурным аспектами – предполагает также аспект коммуникативный» [Зырянов, 2010].

Однако, вычлняя этот коммуникативный аспект художественного текста, автор не делает его системообразующим. Его интересы пролегают в зоне проблемы эволюции жанра, и эта категория для исследователя остается неприкосновенной, на чем он, собственно, настаивает, создавая свою «феноменологическую теорию жанров». При этом Зырянов утверждает: «Разрушение некоторых структурных

оснований жанра компенсируется выдвиганием на передний план его коммуникативной функции» [Зырянов, 2010].

Мы считаем, что возможна типологизация лирических текстов на основе их коммуникативного кода. Типология лирических произведений индивидуально-творческой эпохи может быть создана на основе различных форм речевоплощения, выражающих различные типы коммуникации: «я – я» (автокоммуникация), «я – ты» (диалог), «я – мы» (включение), «я – другой» (ролевая ситуация), «я – все» (интертекст).

Рассматривая коммуникативистскую методологию как перспективный подход к уточнению структурных особенностей лирического субъекта, мы отмечаем новые возможности данного подхода в прояснении специфики идиостиля поэта, выявлении стилевых доминант творчества отдельных авторов, в уточнении их мировоззренческих позиций.

Укажем на необходимость использования диахронического подхода в изучении структуры лирического «я», поскольку в разные поэтологические эпохи художественное сознание автора лирического текста формируется по-разному. Исследование лирического текста с позиций коммуникативистики мы начинаем с древнегреческой лирики.

В.Н. Ярхо пишет: «Существенным признаком литературы является с самого начала ее коммуникативная функция, которая в высокой степени осуществлялась в архаической лирике» [Ярхо, 2001, с. 172]. Принципиальную коммуникативность художественного текста, начиная с архаической литературы, отмечал Аверинцев: «Но чтобы быть раскрытым для сущностного диалога, надо как раз не довольствоваться себе, надо искать “источник жизни”, “источник воды живой” (древнеевр. *mqrw hjjm, mqrw mjn hjjm*) вне себя, в другом, будь этот другой человек или Бог, “я” должно нуждаться в “ты”» [Аверинцев, URL].

В целом для ранней античной лирики характерна эксплицированность чувства, передача эмоции через внешнюю симптоматику, наглядность ситуации, вынесение темы на публичное обсуждение, публичность поучения, хулы и хвалы, – то есть «овнешнение» всех форм лиризма и приведение их к диалоговому знаменателю.

Однако специфический коммуникативный код лирики начинает формироваться уже в архаике, мы выделяем стадии этого процесса: от эксплицированных, но семантически ненаполненных диалогических форм (ритуальный агон) – к формированию коллективного социального «мы» в качестве адресата; далее – персонификация



адресата, все еще мыслимого как некий субститут социальной или характерологической общности; появление заведомо некоммуникабельных адресатов как шаг в сторону авторефлексии и, наконец, первые попытки изображения внутренне переживаемых эмоций, усложнение структуры лирического «я» за счет ухода от ритуальности.

В данном исследовании мы бы хотели остановиться на заместительных формах функционирования лирического субъекта в древнегреческой лирике, которые нам представляются этапом формирования так называемого «ролевого субъекта» в лирике последующих эпох. Нам предстоит доказать или опровергнуть правомерность использования термина «ролевой герой» по отношению к древнегреческой лирике.

Заместительный тип лирического субъекта получает название «ролевой герой». Этот термин использует в своих исследованиях Б. Корман, неоднократно указывая на то, что «ролевые стихотворения „двусубъектны“» [Корман, 1992, с. 176]. Коммуникация в этом случае, по мнению исследователя, выстраивается весьма специфично: в ролевой лирике два носителя сознания и один носитель речи. Даже простое наблюдение приводит к очевидным выводам: ролевая лирика реалистического типа стремится через масочный персонаж к социальной типизации, представляя через, по сути, драматизированную ситуацию социальный типаж и социальную проблему наиболее выпукло и наглядно. Иные задачи у романтической или неоромантической ролевой лирики: перевоплощение помогает пережить эмоциональный опыт «другого», тем самым обогатив жизнь собственного духа. Гениоцентризм романтизма делает мотив метаморфозы концептуальным, возвращает читателя к идее метемпсихоза, осмысленной романтиками как вечная жизнь духа. В качестве ролевых персонажей романтизму интересны исключительные личности: Наполеон, царь царей Озимандия, властитель Арсагедон, испанский конкистадор и т.п.; субъектами метаморфозы становятся персонажи, чей духовно-эмоциональный опыт любопытен поэту как радикально иной (женская ипостась ролевого героя у автора-мужчины и наоборот). Ролевыми персонажами оказываются даже объекты природы и предметы окружающего мира, если они являются символическими носителями романтической идеи: облака, звуки арфы у П.Б. Шелли как символ изменчивости, бабочка у А.А. Фета как знак эфемерности, маргаритка у Д. Китса как символ гармоничной простоты природы. Все эти ролевые персонажи, несомненно, – порождение

поэтического сознания, явления художественного плана с ярко выраженными эстетическими функциями.

Архаическая лирика еще только начинает осмыслять себя как явление эстетического порядка, поэтому все связанные с данным становлением процессы мы наблюдаем в древнегреческой поэзии в зачаточном состоянии. Анализируя античную лирику, постараемся осмыслить природу замещения одного лирического голоса другим. Обладает ли уже подобное замещение художественной функцией или это остаточные явления ритуального традиционализма?

Велико искушение представить некоторые коммуникативные ситуации в греческой лирике как ролевые и попытаться проанализировать характер взаимоотношений автора и ролевого персонажа. Однако наблюдения показывают, что здесь практически нет оснований отождествлять архаического «замещающего» персонажа с героем ролевой лирики более поздних эпох, а значит, нет смысла говорить и о диалогических отношениях автора и ролевого героя.

Во-первых, протестичность архаического автора еще тесным образом связана с идеей метаморфозы, которая пронизывает всю мифологическую систему Древней Греции и не может не находить отражения в художественном тексте, который еще творится во многом с опорой на бессознательное или традиционное.

Во-вторых, разыгрываемые роли тесно связаны с драматической традицией. Откровенная театрализованность, масочность эпитафий, где автор часто говорит от лица, погребенного в могиле, тоже отсылает в большей степени к традиции жанра и не дает пищи для размышления о характере взаимодействия автора и ролевого персонажа. Это смена маски без передачи функции. Ролевой герой не осмысляется как некая социальная позиция, типологическое обобщение. Проще говоря, ни автор, ни читатель (слушатель) не задаются вопросом «зачем?», потому что эта временная метаморфоза удерживается в рамках жанровой традиции и еще раз подтверждает принцип перформативности архаической лирики, но уже в ином ее проявлении: на этот раз это не «показательные выступления» перед публикой, а привычная смена маски в сцене за оркестрой. В такого рода замещении, по мнению М.Л. Гаспарова, заключена «опасность недолговечности» [Гаспаров, 1997, с. 16] и функциональной ограниченности.

Ролевое замещение в античной лирике представлено и в гимнической поэзии, еще существенно укорененной в обряде, и в более поздней мелике, не избежавшей фольклорных влияний. В лирических текстах с разыгрываемой ситуацией существенно влияние греческой трагедии, дифирамбические формы которой так близки лирическим

текстам (нарративность, постоянная апелляция к мифу, просодическая организация эпизодиев, стихомифия). В лирике VII-V веков до н.э. соответственно находим развернутые повествования с изображенными диалогами, что сближает структуру текста с драматическим произведением (Алкей «Алкей в святилище Геры»; Сапфо «Свадьба Андромахи и Гектора»). Это явное, еще не изжитое родство драмы и лирики способствует сохранению внешнего диалогизма лирики, но никак не приближает ее к диалогизму внутреннему. Перевоплощение автора в своего героя – временное, степень его условности очень высока: так Алкман считался одним из лучших составителей парфений – девических песен. Однако это театрализованный акт, не имеющий ничего общего с процессом, например, социальной типизации, который часто сопровождает ролевые ситуации в лирических текстах более поздних эпох. Говорить от лица Медеи или Федры, поднимая социально значимые проблемы, однозначно умеет, например, Еврипид, но этим искусством еще не овладела лирика, потому что лирический автор преимущественно выступает транслятором идеи, а трагик, по крайней мере, ее интерпретатором.

Однако в древних эпитафиях обнаруживаются гораздо более сложные формы замещения, что становится свидетельством постепенного движения от эксплицированного диалогизма как наследия драматического рода, к диалогизму скрытому, имеющему более сложную структуру.

Так Леонид Тарентский, следуя традиции жанра, то и дело замещает лирическое «я» образом какого-либо персонажа: *«Так я напутствую вас, Приап, охраняющий пристань»*; *«Мне, Диогену-собаке, дай место, хотя бы и было/ Тесно от мертвых на нем, этом ужасном судне»*.

Говорение от имени другого лица здесь уже указывает на важный этап в становлении лирического субъекта. Формируется лирическая индивидуальность, о чем свидетельствует стремление смоделировать чужое сознание (не как сказал кто-то, а как кто-то мог бы сказать) на основе собственного представления о «другом». А для того, чтобы смоделировать чужое сознание, собственное сознание уже должно быть сформированным, индивидуализированным, отличным от чужого. В данном случае замещение – это уже не репродукция чужого слова, а явленная в условно чужом слове авторская индивидуальность, субъективное «я» под маской другого.

На последовательность разных степеней самоидентификации указывала О.М. Фрейденберг: «Могильная надпись идет сперва от самого героизированного покойника как его собственная речь, а потом

уже в его роли и в его функции появляется эпитафист и элегик» [Фрейденберг, 1973, с. 109]. Мы пытаемся как раз уловить эту зыбкую грань перехода и определить коммуникативные механизмы этой трансформации.

Интересное предположение было сделано ученицей и последовательницей идей О.М. Фрейденберг Н.В. Брагинской. Она размышляет о «прототеатральном представлении» - диалоге перед изображением, трактуя этот «квази-драматический текст» как «результат трансформации в повествование действенных и зрелищных жанров» [Брагинская, 1997]. Но с таким же успехом можно было бы отметить, наряду с процессом нарративизации драматических форм, и их лиризацию. Эти процессы когерентны. Н. Брагинская отмечает, что участником этого диалога может стать «нечеловеческий персонаж» - и скульптура, и ваза, и предмет, связанный с событием, о котором повествуется. Вполне закономерно, что «говорящим» предметом в лирике становится надгробная плита, но мыслимая как голос погребенного человека.

Обратимся к одной из развернутых эпитафий. Она показательна в контексте наших размышлений, поскольку представляет не героя, не выдающуюся личность, а судьбу простой женщины. Примечательно и то, что автор эпитафии – тоже женщина, поэтесса Эринна.

*Вы, о колонны мои, вы, Сирены, о урна печали,  
Что сохраняешь в себе праха ничтожную горсть  
Всех, кто пройдет у могилы, встречайте приветливым словом,  
Будут ли то земляки, иль из других городов.  
Всем расскажите, что юной невестой легла я в могилу,  
Что называл мой отец милой Бавкидой меня.  
Что родилась я на Телосе, и что подруга Эринна  
Здесь, на могиле моей эти иссекла слова.*

(перевод В. Вересаева) [Ранняя греческая лирика, 1999, с. 220].

Ролевое замещение в эпитафии демонстрирует, что именно этот жанр первым отрывается от ситуации перформативности (здесь и сейчас, на условной сцене); ситуативная и публичная обращенность, свойственная ранним формам лирики, преодолевается, и эпитафия апеллирует к вечности, начиная опровергать постулат о том, что в ранней греческой лирике «нет временной длительности и пространственной протяженности» [Фрейденберг, 1973, с. 110]. Эпитафия становится той художественной формой, которая призвана осуществить важный сдвиг на пути формирования новых отношений между автором и его адресатами, превратив слушателей в читателей.

Разрыв непосредственной коммуникации (здесь и сейчас) способствует интериоризации лирического чувства. Возникшая временная дистанция обеспечивает тексту философичность, возможность «примерить» на себя чужую судьбу. В то же время элегический пафос эпитафии универсализирует чувство, подчеркивает равенство людей перед лицом смерти. Элегическая тема становится одной из первых тем, требующих дистанцирования от конкретной ситуации, размышления о вечном, но применительно к собственной судьбе. Переживание индивидуализируется на фоне универсальности темы.

Чужой голос в этом случае парадоксально помогает проявить в лирическом чувстве свое, личное. Возникает оппозиция, пока это преимущественно простейший конструкт, которым пользовалась архаическая когниция. Поэтому замещение выступает в древнегреческой лирике вначале не в качестве способа художественного освоения внутреннего мира «другого», как это будет впоследствии, а средством самоидентификации, средством коммуникации-когниции, еще тесно связанной с познанием общих онтологических законов. Наряду с коммуникацией-когницией, знаменующей уходящие формы поэзии, тесно связанные еще с внеэстетическими феноменами, в построении лирического текста все большую роль начинают играть собственно художественные явления, в числе которых формирующийся психологизм лирического текста – фундамент нарождающейся авторефлексии.

Появление в архаическом тексте скрытых форм диалогизма, превращение поэзии из текста для слушателей в текст для читателей – этапы формирования новой поэтологической парадигмы, где на фоне весьма еще активных ритуальных форм происходит становление новых художественных законов: слово выходит из ближнего коммуникативного пространства (автор – слушатель) в большое пространство и время, создавая коммуникативную интенциональность лирического текста. Эмоции и мысли автора уже обращены к потенциальному адресату – будущему читателю. Лирический герой покидает пространство реального «хора» и выстраивает свои отношения с хором виртуальным, воображаемым. Автономизация лирического субъекта ведет к все большей его самоидентификации и оказывается залогом его личностной цельности. Осознавшая себя личность противопоставляет себя «другому», и это способствует появлению ролевого героя, являющегося уже не порождением обрядовой ситуации, а авторским конструктом. Появляется возможность имплицитной полемики или мысленного отождествления автора с субъектом-заместителем. Лирический субъект, условно говоря, движется по

направлению к образу лирического героя – «субъекта, включенного в эстетическую структуру произведения в качестве действенного элемента» [Гинзбург, 1997, с. 10].

Структура речи ролевого субъекта пока еще не индивидуализирована, она отвечает условиям типовой ситуации, моделируется часто по шаблону. В речи встречаются черты культовых жанров: заплачки – «бедная я» (Сапфо); фольклорного поношения – «мне, Диогену-собаке» (Леонид Тарентский) и т.п. Если это мифологический герой, он предельно шаблонизирован. В трагедии интерпретируется смысл, а эмоции, в отличие от лирики, в силу неразвитости психологизма нюансируются слабо, они закреплены за ситуацией (чувство решимости пред лицом военной угрозы; слезы и страдания из-за неразделенной любви, скорбь по поводу потери близкого человека). В случае стереотипизации ролевого персонажа он мало интересен лирическому герою как участник возможного контакта. Такой ролевой персонаж достаточно автономен, предсказуем и дистанцирован от лирического субъекта. Ситуация реально лишена диалогизма, но потенциально коммуникативна в силу наличия сформированного чужого сознания. Преимущественная тотальность замещения – признак еще невозможной автокоммуникации. Автокоммуникация, однако, оказывается тем возможней, чем ближе лирический герой и ролевой персонаж по возрасту или социальному статусу (указанная эпитафия Эринны).

Эпитафии-ксении, в которых даритель приносит богам в дар какие-либо предметы, чрезвычайно показательна для нас разновидность жанра<sup>1</sup>. Даритель, обращаясь к богам, говорит о себе в третьем лице<sup>2</sup>.

#### **Гермесу и Пану – Неоптолем**

*Вы, пещеры и холм, посвященный нимфам источник,*

*Бьющий у самой скалы, рядом с водою сосна,*

*Также и ты, о Гермес, сын Майи, овец охранитель, –*

*Здесь водруженный, и Пан, этой горы властелин, –*

*Козам раздолье на ней, – благосклонными будьте, приносит*

*Чашу с вином и пирог Неоптолем Эакид.*

[Леонид Тарентский..., URL].

---

<sup>1</sup> Отметим, что одновременно происходит процесс вычленения эпиграммы как отдельного жанра из эпитафии.

<sup>2</sup> На то, что даритель говорит от себя, но обозначен третьим лицом, указывают множественные примеры типа «я, Алкимен», «я, сын Каллитела, Александр» в одновременно появляющихся эпитафиях.

Такая практика не удивляет: это традиционная форма выражения почтения к высшим силам, одновременно дающая возможность зафиксировать имя дарителя, чтобы милость богов случайно не попала к другому. Эта форма обращения основана на наивной вере древних в то, что их голос будет непременно услышан, и их просьба или благодарность не останутся без внимания. Однако не забудем, что перед нами уже не реальные дары, на которых действительно часто делали надписи-обращения, но их поэтическая имитация. И тогда особую важность приобретает фигура поэта-посредника. Перед читателем чередой проходят воин, плотник, успешно разрешившаяся от бремени мать, юная дева, пастух. Каждый из приносимых и оставленных в дар предметов – свидетельство рода занятий дарителя или знак какого-либо важного события в его жизни.

Рядом с этими персонажами незримо присутствует автор. Именно он создает образ дарителя: вот юная девушка Калликья, что с любовью собирает дорогие ей предметы: прозрачный грудной поясок, медное зеркало, деревянный гребень в дар Афродите. Вещный мир героини и угадываемый за ними образ (*«черный завиток волос», «ловец волос» – гребень, серебряное украшение, обвивающее лодыжку*) – все это уже выбор автора, его видение персонажа. Вот перед нами охотник Феримах. Его приметы – рука, крепко держащая лук; вся его жизнь – охота в *«опасных ущельях»; «добыча», «зверь», «враг»* – знаки его существования. Ролевой герой уже индивидуализирован, прорисован автором.

В этой ситуации герой, который является лишь условным собеседником богов, все дальше отодвигается на второй план, и диалог от третьего лица становится более чем уместным. Он уже практически переходит в авторскую нарратацию, в рассказ-обращение самого поэта. Авторское присутствие уже столь ощутимо, что читатель порой отождествляет героя с лирическим субъектом. Показательна в этом отношении эпитафия «Дар путника» того же Леонида Тарентского:

#### **Дар путника**

*Здравствуй, студеной влага, текущая между камнями,  
Изображения нимф, здравствуйте также и вы,  
И у источников эти корыта и ваши, о девы,  
В дар украшения, – они влагой обрызганы все.  
Я, Аристокл, проходивший по этой дороге, дарю вам  
Рог, из которого я жажду свою утолил.*

Образ дарителя максимально приближен к образу лирического героя, по сути, мы слышим голос самого поэта, видим картинку его глазами, улавливаем его стиль повествования.

Интересно и то, что лирический субъект говорит порой от имени божества (Леонид Тарентский «Возмущение Ареса»). Поэт становится медиатором между богом и человеком. Ролевому персонажу (божеству) приписываются оценочные суждения, которые и становятся нелицеприятной эпитафией умершему. В данной форме эпитафия максимально приближается к жанру эпиграммы. Присутствие автора в этой ситуации еще более очевидно: он использует голос божества для выражения собственной точки зрения. Здесь уже с большими основаниями можно говорить о формировании ролевой ситуации, используемой в целях художественной оценки изображаемого. Леонид Тарентский даже разыгрывает воображаемую ссору Геракла и Гермеса, которым люди одновременно посвящают дары в одном святилище.

Построенные в виде различных форм диалога (даритель – божеству; божество – божеству), эпитафии демонстрируют и разные заместительные формы: повествование от третьего лица, под которым подразумевается сам говорящий; прямое указание на говорящего («я, Алкимен», «я, сын Каллитела, Александр» и т.п.); разыгрываемый диалог умершего или дарителя с божеством. Везде за участниками диалога угадывается автор. Его присутствие опознается через оценочные суждения, через стилевые маркеры, через форму построения диалога. Вся эта многовариантность указывает на то, что уже античные авторы ищут более сложные формы присутствия автора в лирическом тексте, не довольствуясь функцией посредника. А значит, мы наблюдаем и попытку выстроить авторские отношения с ролевым персонажем – первые шаги в формировании сложных отношений между автором и ролевым героем в рамках автокоммуникации.

Структура лирической коммуникации, детерминированная структурой лирического «я», также начинает усложняться, «прятаться» за внешней структурой текста, уже не эксплицитно диалогизированной, а монологической, конгломератной. Как складываются отношения лирического субъекта и ролевого персонажа, в архаической лирике еще невозможно установить, замещение практически полное, и чужое слово не становится маркером диалогичности в заместительных текстах, но оно уже другое, не принадлежащее лирическому субъекту. Появление форм заместительной лирики, не связанной с культом, знаменует собой начало важного сдвига в архаическом сознании, который лирика как максимально субъективизированный род литературы отразила в полной мере. О роли этих процессов в становлении новых форм



художественного сознания писала О.М. Фрейденберг: «Лирика – величайшее изменение общественного сознания, один из самых значительных этапов познавательного процесса» [Фрейденберг, 1973, с. 105].

Становление индивидуального начала в древнегреческой лирике мы проследили в параллели с изменением типа коммуникации автора и «заместительного» персонажа, претендующего на статус ролевого героя. Мы отталкивались от известного утверждения о том, что «к концу архаического периода в рамках корпоративного авторства вызревает еще неосознанный феномен авторства индивидуального, имеющий бытие “в себе”, но еще не “для себя”, только подлежащий осознанию и самосознанию» [Аверинцев и др., 1994, с. 11].

Исследование показало, что наиболее ярко этот процесс представлен в жанре эпитафии-эпиграмме, посвятивший характер которой имплицитно коммуникативен.

## Литература

- Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.booksonline.com.ua/view.php>.
- Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох / Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
- Брагинская Н.В. Демонстрация изображение – архаический тип театрального представления [Электронный ресурс] URL: [http://ivka.rsuh.ru/binary/85345\\_18.1367577833.63349.doc](http://ivka.rsuh.ru/binary/85345_18.1367577833.63349.doc).
- Гаспаров М.Л. Избранные труды: в 3-х тт. М., 1997. Т. 1.
- Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997.
- Зырянов О.В. Логика жанровых номинаций в поэзии Нового времени. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cyberleninka.ru/article/n/logika-zhanrovyyh-nominatsiy-v-poezii-novogo-vremeni#ixzz2WhMdH0Di>.
- Корман Б.О. «Избранные труды по теории и истории литературы». [Электронный ресурс]. URL: <http://narrativ.boom.ru/library.htm>.
- Ранняя греческая лирика (миф, культ, мировоззрение, стиль). СПб., 1999.
- Фрейденберг О.М. Происхождение греческой лирики. // Вопросы литературы. 1973. № 11.
- Ярхо В.Н. Эпос. Ранняя лирика / Древнегреческая литература. М., 2001.

## Список источников

- Леонид Тарентский в переводах Шульца Ю., Блуменау Л., Румера О., Кондратьева С.П., Дашкова Д. [Электронный ресурс] URL: <http://simposium.ru/ru/node/9236>.

**ДЕНЬГИ КАК ДЕТАЛЬ-СИМВОЛ В РОМАНЕ  
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»**

*Н.А. Кладова*

**Ключевые слова:** Достоевский, роман, Преступление и наказание, деньги, духовно-нравственные ценности, художественная деталь.

**Keywords:** F. Dostoyevsky, novel, *Crime and punishment*, money, moral values, artistic detail.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-02**

Художественный мир романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», на наш взгляд, вмещает в себя два плана бытия: первый – созданный теорией Раскольникова, отражающий «модное безверие», которым заражено общество; второй – истинный, мыслимый идеально, но мерцающий в существующей действительности. Именно этому второму миру постоянно «проигрывает» разум Раскольникова. В проекции на мировоззренческий язык: первый план – это зло, творимое волей человека, оно – неонтологично, поэтому ведет к забвению онтологического статуса мира (ибо «помутилось сердце человеческое»); и «тысяча добрых дел», подразумеваемых раскольниковской теорией, – не истинно добрые дела, искаженное в своей сути добро; второй план – онтологически безгрешный мир, абсолютное добро. Два хронотопа «Преступления и наказания» отражают и две ипостаси духовного бытия (истинная и «перевернутая» духовные реальности). Пространство художественного мира произведения – это пространство духовное, наложенное на пространство реальной действительности. Сопряжение двух планов бытия происходит преимущественно через образы-символы и художественные детали-символы. В литературоведении довольно подробно проанализированы основные детали (солнце, лестница, перекресток, духота как ключевая особенность пейзажа, числовой символизм) [Хоц, 1994; Топоров, 1973; Касаткина, 2003; Касаткина, 2004; Тороп, 1993; Вересаев, 1999; Карасев, 1994; Белов, 1979; Ветловская, 2002; Дмитриевская, 2013; Бутова, 2001; Карпачева, 2013 и др.]. Нам представляется необходимым уделить особое внимание художественной детали *деньги*, играющей важную роль в выражении идеи романа.

Деньги оказываются атрибутом и мира ложного, и мира истинного. Те, которые взяты Раскольниковым у старухи, несомненно, репрезентируют дьявольскую ипостась бытия<sup>1</sup>. Однако 25 рублей, присланные сыну Пульхерией Александровной, 3 000 рублей, оставленные Марфой Петровной по завещанию Дуне, деньги, отданные Свидригайловым Соне и положенные им на счет детям Мармеладовым, деньги за перевод текста, которыми Разумихин делился с Раскольниковым, давая ему работу, наконец, деньги, которыми сам Раскольников помогал Мармеладовым (дважды), пьяной девочке, – это чистые деньги милосердия и доброты. В целом в романе после получения (Раскольниковым) или попытки получения (Дуней путем замужества) «неправедных» денег следует получение денег праведных (25 рублей Раскольникову, 3 000 рублей, а также предлагаемые Свидригайловым 10 000 рублей Дуне). Однако если «ошибка» Дуни исправима, «ошибка» Раскольникова – нет, поэтому примечательно то, что, когда Разумихин начинает излагать семье Раскольниковых проект своего предприятия, которое принесет доход (праведные деньги), Раскольников уходит. Кроме того, от денег сострадания, помощи Родион сам отказывается, что повторяется по-библейски трижды: когда возвращает Разумихину аванс за перевод, когда бросает двугривенный – подаяние купчихи, когда говорит: «Не надо... денег...» (Достоевский, 1973а, с. 94)<sup>2</sup>, присланных матерью. Трехкратный отказ от помощи подчеркивает его состояние отъединенности от людей.

Убийством Раскольников именно отъединил себя от мира, а не спас мир. *«Мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказались душе его»* (Достоевский, 1973а, с. 81). Раскольников не только не может принять добро, проявляемое по отношению к нему (так как чувствует, что недостойно), но и устраняет (как бы помимо своей воли) того, кто ему добро делал. Так, когда в каморке Разумихин и Зосимов говорят об убийстве, вдруг

<sup>1</sup> В.Е. Ветловская видит в сюжете романа проявление трансформированного фольклорного мотива о превращении в прах богатства, полученного с помощью нечистой силы: «Поманив мечтой быстрого и легкого достатка, черт обратил в ничто, в совершенный хлам тот “капитал”, который Раскольников добывал с такой мукой»; «Черт не просто обобрал героя до бахромы и нитки. Он ограбил его более капитально, отняв жизнь, не имевшую в глазах Раскольникова до поры до времени особой цены, а потом обернувшуюся величайшим богатством даже на “аршине пространства”» [Ветловская, 1997, с. 123].

<sup>2</sup> Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на источники: Достоевский Ф.М. а) Полн. собр. соч.: В 30-и тт. Л., 1973. Т. 6.; Достоевский Ф.М. б) Полн. собр. соч.: В 30-и тт. Л., 1973. Т. 7.

встревает Настасья, заключая свое пояснение Раскольникову неслучайной фразой:

«– Лизавету-то тоже убили! – брякнула вдруг Настасья, обращаясь к Раскольникову. <...>

– Лизавету? – пробормотал Раскольников едва слышным голосом.

– А Лизавету, торговку-то, аль не знаешь? Она сюда вниз ходила. Еще тебе рубаху чинила» (Достоевский, 1973а, с. 105).

В черновиках романа в реплике Настасьи особо подчеркивается то, что рубаху чинила именно Лизавета, а не она. «Ты думал, чинила-то я! Я тонкой иглой шить не умею. Ишь в пяти местах заплат наставила, – бормотала она, перебирая рубаху, – уж у тебя и рубаха-то, ишь ведь! Еще десять копеек с тебя за чинку следовало, да ты и доселева не отдал...» (Достоевский, 1973б, с. 64). Таким подробным рассказом Настасьи, а также последующим ее сообщением о том, что Лизавета жила с лекарем, при этом «она ему и белье стирала. Тоже ничего не давал» (Достоевский, 1973б, с. 71), подчеркивается идея бескорыстного добра со стороны Лизаветы (бескорыстие акцентируется и в исправлении словосочетания «мало платил» на «ничего не давал»). В окончательном же варианте Достоевскому важно усилить в первую очередь мысль об отвержении добра Раскольниковым, более того, попрании его жестоким преступлением, именно поэтому, полагаем, писатель убирает в романе подробное описание добрых, бескорыстных дел Лизаветы.

Раскольников, живя в своей «перевернутой» реальности, постоянно совершает в действительной реальности *нелогичные* поступки. Например, его искреннее добро для одних оборачивается жестокостью для других. Он не хочет принимать деньги от матери и сестры, потому что знает, как тяжело эти деньги достаются его самым родным людям, но с легкостью отдает *эти самые (!)* деньги Мармеладовым, создавая таким образом ситуацию, когда мать и сестра высокой ценой добывают деньги для чужих. Помогая одним, Раскольников жертвует другими, самыми близкими, которые его за это, конечно, не осуждают, но ведь он сам еще недавно бунтовал против тех мучений, которыми даются родным эти деньги. Раскольников самолично отмеряет каждому его долю милосердия. Однако в самые кризисные ситуации он помочь не может (судьбу Мармеладовых устроит Свидригайлов, Дуне по завещанию оставит деньги Марфа Петровна) (см.: [Степанян, 2005, с. 309]).

Когда Раскольников первый раз оказался у Мармеладовых, он сунул руку в карман, «загреб сколько пришлось медных денег (как

потом он подсчитал, 47 или 50 копеек. – Н.К.), доставшихся ему с разменянного в распивочной рубля, и непрямо положил на окошко» (Достоевский, 1973а, с. 25). Он *разменивал* рубль, покупая стакан пива, который, образно выражаясь, вернул его к бесчеловечной идее: после выпитого стакана он счел свое отвращение к преступлению, которое испытал после своей *пробы*, «просто физическим расстройством». Но ведь примерно половину рубля он *разменял* на бескорыстное добро, и дает надежду на восстановление духовности в главном герое. Однако разум его активно сопротивляется делам сердца, не хочет принимать сердечные порывы. Проявляя милосердие, Раскольников одергивает себя: а нужно ли его проявлять? При этом рассудком герой акт своей доброты расценивает гордо и надменно, мысля себя неким провидением, без денег которого (47-50 копеек!) Мармеладовы останутся «на бобах». Однако автор уже в самом начале романа дает нам понять, что сам Родион – на бобах без денег Пульхерии Александровны и Дуни, а они посылают ему не полрубли, а шестьдесят (год назад) и тридцать пять рублей! При этом делают это абсолютно без себялюбивых мыслей. Таким образом, первое подаяние, сделанное Раскольниковым, имеет обратную сторону, так как ложно утверждает *дающего* в ранге *могущего* спасти мир, при этом сознанием героя игнорируется тот факт, что он сам находится в роли *берущего* (у матери и сестры!), а не *дающего* (и дает-то он из того, что берет).

Далее в романе Раскольников снова подает, проникаясь состраданием к поруганной девочке. И снова в голову героя приходит мысль о том, что незачем помогать. Раскольникову нужно, чтобы все, в том числе дела милосердия, имели логическое, разумное обоснование, коэффициент полезности. Потом он будет пересчитывать, сколько потратил на каждый акт доброты, не понимая, что добро не имеет количественного измерения и намного дороже своего денежного эквивалента. Однако в злобе на бесполезность совершенного им добра относительно его теории герой осознает один важный пункт, который встает перед ним неразрешимым противоречием:

«*Двадцать копеек мои унес, – злобно проговорил Раскольников, оставшись один. – Ну пусть и с того тоже возьмет да и отпустит с ним девочку, тем и кончится... И чего я ввязался тут помогать! Ну мне ль помогать? Имею ль я право помогать? Да пусть их переглодают друг друга живьем – мне-то чего? И как я смел отдать эти двадцать копеек. Разве они мои!*» (Достоевский, 1973а,

с. 42). Это внутреннее противоречие главный герой еще не в состоянии понять. Но он не случайно именно сейчас вспоминает о Разумихине. Его друг – тот, кто «право помогать» имеет. Хотя разум Раскольников активно сопротивляется этой мысли: *«Действительно, я у Разумихина недавно еще хотел было работы просить, чтоб он мне или уроки достал, или что-нибудь... – додумывался Раскольников, – но чем теперь-то он мне может помочь? Положим, уроки достанет, положим, даже последнюю копейкой поделится, если есть у него копейка, так что можно даже и сапоги купить, и костюм поправить, чтобы на уроки ходить... гм... Ну, а дальше? На пятаки-то что ж я сделаю? Мне разве того теперь надобно? Право, смешно, что я пошел к Разумихину...»* (Достоевский, 1973а, с. 44). Заметим, *пятаками* (Достоевский будет использовать именно это слово) главный герой и потом совершит не один акт доброты, а его последнее подаяние пятаком имеет особый смысл, на который укажем ниже. Не желая быть в роли *берущего*, Раскольников решает: *«К Разумихину я пойду, это конечно... но – не теперь... Я к нему... на другой день, после того пойду, когда уже то будет кончено и когда все по-новому пойдет...»* (Достоевский, 1973а, с. 44-45), то есть когда у него будет сила и власть, материальная независимость, когда он станет *дающим* своему приятелю (только давать он планирует снова то, что отберет у других). Раскольников действительно придет к Разумихину, но придет просить те же копейки, которые подавал сам (он, *право имеющий* перераспределять по справедливости богатства земные!). И придет *после* того, как спрячет награбленное под камень. Последовательность этих двух эпизодов (*хоронение*<sup>1</sup> – буквально *похороны* – преступных денег и приход к Разумихину с прошением дать возможность заработать деньги праведные) символична: нечистые деньги не дают жизни. Проявляя милосердие к другим, главный герой не может принять милосердие по отношению к себе (предложенную Разумихиным помощь возвращает) – и по гордости, и по ощущению, что недостойн (после совершения *того*), а главное, по злобе на то, что деньги, которыми хотел спасти мир, оказались бесполезными. И в этом заключался теперь для Раскольникова «главный пункт». Закон человечности, представший в виде *неожиданного* для него вопроса: *«Если действительно все это дело сделано было сознательно, а не по-дурацки, если у тебя действительно была определенная и твердая*

---

<sup>1</sup> Реплика Раскольникова: «Схоронены концы!» (Достоевский, 1973а, с. 86).

*цель, то каким же образом ты до сих пор даже и не заглянул в кошелек и не знаешь, что тебе досталось, из-за чего все муки принял и на такое подлое, гадкое, низкое дело сознательно шел? Да ведь ты в воду его хотел сейчас бросить, кошелек-то, вместе со всеми вещами, которых ты тоже еще не выдал... Это как же?»* (Достоевский, 1973а, с. 86), – ставит его разум в тупик. Раскольников идет к Разумихину в момент самого кризисного осмысления себя, духовного тупика, когда назад пути нет (преступление не исправишь) и вперед – нет, так как неожиданно оказалось невозможным взять награбленное.

Следующий эпизод после посещения Разумихина – ситуация зеркального отражения на самом Раскольникове его действий по отношению к другим. Через несколько мгновений после того, как его хлестнул кнутом по спине кучер, пожилая купчиха подала ему двугривенный. Одинакова даже денежная мера помощи – двадцать копеек (те же двадцать отдал Раскольников на помощь пьяной девочке). Одинакова причина – отзывчивость на беду (на бедность Мармеладовых и несчастье пьяной девочки со стороны Раскольникова, на удар кнутом со стороны прохожей купчихи). Подаяние Раскольников получает со словами: «Прими, батюшка, ради Христа» (Достоевский, 1973а, с. 89). *Ради Христа* он и не способен принять, то есть не способен согласиться с основным христианским законом, на котором держится мир. Герой выстраивает субординацию между собой и миром: он – вершитель справедливости, дающий, но не принимающий (действительно, не Наполеону же копейки брать!). Дает-то он из искреннего чувства сострадания, но почему-то не позволяет такое же искреннее сострадание проявлять по отношению к себе. Это «ради Христа» показывает разницу в подаянии Раскольникова и Раскольникову. Серафим Саровский писал о том, что *добро ради Христа* (искренне ради Христа) ведет к стяжанию Духа Божия: «Добро, ради Него сделанное, не только в жизни будущего века венец правды ходатайствует, но и в здешней жизни преисполняет человека благодатью Духа Святого» [Саровский, 2006, с. 22]. Раскольников *не ради Христа* подает; кроме того, даже полагает, что делает нелепость («самому надо»).

Родион второй раз (после отказа от помощи, предложенной Разумихиным) отвергает помощь, бросая двугривенный в воду. Кроме двух основных причин этого действия, прямо противоположных (чувство наполеоновского ранга и недостойности принять после *того*), существует еще одна. Раскольников озлоблен

на мир и не может простить миру существующее в нем добро: ведь такое простое бескорыстное добро, милосердие даже от незнакомых людей (не только от приятеля) разрушает его убедительную логику о ненормальности миропорядка, не укладывается в рамки его теории о «материале», с которым поступают по своему произволу избранные личности.

Когда Родион приходит в себя после беспамятства, то есть когда начинается для него процесс осознания своего места и роли в мире после *переступания* черты, Разумихин покупает ему новое белье<sup>1</sup>. С этой покупки будет «сорок пять копеек сдачи, медными пятаками» (Достоевский, 1973а, с. 102). Пятаки впоследствии Раскольников потратит не на себя (все сорок пять копеек, то есть девять *пятаков* – Достоевский особенно настаивает на этом слове: один пятак – уличной певице, три – женщине, просящей на выпивку, четыре (20 коп.) – в качестве чаевых оставит в трактире, один подаст нищей на Сенной). Остальные деньги, оставшиеся от тридцати пяти рублей, присланных матерью, он отдаст Мармеладовым. И во всех этих случаях уже не будет одергивать себя вопросом «зачем помогать?» и не будет любоваться мыслью «на бобах останутся без моих денег»<sup>2</sup>. Кроме того, три случая подаяния (уличной певице, женщине, просящей на выпивку, человеку в трактире в качестве чаевых) совершены героем не из острого чувства сострадания (как было в эпизодах с Мармеладовыми и пьяной девочкой). Данные проявления доброты совсем необязательны *со стороны* Раскольникова, но они обязательны, остро необходимы, *для* Раскольникова, потому что дают почувствовать ему то, что он еще живет, что еще не умер для этого мира, даруют ему чувство связанности с людьми. Подаяния вырывают героя из небытия, в которое погружает его собственная теория.

Последний случай подаяния со стороны Раскольникова (пятак нищей на Сенной) является зеркальной параллелью к эпизоду с купчихой, которая дала ему двугривенный, после чего он, зайдя на мост, бросил монету вниз. Теперь Родион, сойдя с моста, монету «возвращает», метафорически восстанавливая связь с человеческим

---

<sup>1</sup> Слова Дуни о Разумихине «Он воскресил уже брата» (Достоевский, 1973а, с. 154) являются смысловой рифмой к данному эпизоду.

<sup>2</sup> В первой редакции романа Пульхерия Александровна присылает Раскольникову десять рублей. Реплика Разумихина – «я беру сии десять рублей» – исправляется: «я беру из твоих тридцати рублей» (Достоевский, 1973б, с. 55); то есть Достоевскому, кроме десяти рублей на новую одежду, понадобилось еще двадцать пять, которые становятся важной художественной деталью, показывающей острую потребность Раскольникова через подаяние другим помочь *себе самому* вернуться в действительную жизнь.



обществом – однако не полностью, потому что формально: он дал меньше, нежели дали ему, духовно: он не раскаялся, не признав еще неправоту своего преступления.

Деньги в художественном мире Достоевского являются не принадлежностью финансовой сферы, не экономической мерой жизни, но мерой *человечности* в человеческом обществе. В начале романа Мармеладов поясняет Раскольникову, что значит «испрашивать денег взаймы безнадежно»: *«Вот Вы знаете, например, заранее и досконально, что сей человек, сей благонамереннейший и наимолезнейший гражданин, ни за что Вам денег не даст, ибо зачем, спрошу я, он даст? Ведь он знает же, что я не отдам. Из сострадания? Но господин Лебезятников, следящий за новыми мыслями, объяснял намедни, что сострадание в наше время даже наукой воспрещено и что так уже делается в Англии, где политическая экономия»* (Достоевский, 1973а, с. 14). К Соне Мармеладов идет *не безнадежно* – не потому, что она дала, а потому, что из сострадания (*«Ничего не сказала, только молча на меня посмотрела... Так не на земле, а там... о людях тоскуют, плачут, а не укоряют, не укоряют!»*) (Достоевский, 1973а, с. 20)). Этот эпизод сопрягается с эпизодом прихода Раскольникова к Соне, ибо он тоже идет к ней потому, что «некуда больше идти», и потому, что *не безнадежно*. Только здесь проблема нищеты материальной перерастает в проблему нищеты духовной. Сам Раскольников и не знает, что идет из безнадежности за духовной помощью. На непонимание Раскольникова: если безнадежно, «для чего же ходить» (Достоевский, 1973а, с. 14) – Мармеладов поясняет: *«ведь надобно же, чтоб у всякого человека было хоть одно такое место, где бы и его пожалели!»* (Достоевский, 1973а, с. 15). Пожалеть – значит проявить небезразличие к человеку, стать со-участником его судьбы. Раскольников не может допустить со-участия другого в своей судьбе, потому что не чувствует себя *частью* единого человечества, он – над «тварями дрожащими» (по крайней мере, очень хочется ему быть *над*). Ведь ощущая себя *частью* человечества, невозможно убить. Именно поэтому за преступление Раскольникова страдание на себя берет другой – Миколка. Сюжетная линия этого героя содержит важный эпизод посещения им распивочной, который является смысловой параллелью к эпизоду посещения Раскольниковым распивочной в начале романа. Оба *разменивают* рубль, покупая пиво (Раскольников у Мармеладовых достает из кармана деньги, «доставшиеся ему с *разменянного* в распивочной *рубля»*) (Достоевский, 1973а, с. 25), Миколай получив билетик (*рубль*) за

найденные серьги, «его тотчас *разменял*» (Достоевский, 1973а, с. 106)). Полагаем, здесь мы имеем дело с аллюзией на народное поверье о неразменном рубле [Сахаров, 1841, с. 55]. Созданный народной мудростью сюжет о неразменном рубле – универсальный закон человеческого существования, ибо отдавая другим, приобретаешь сам, более того, тебе возвращается в многократном количестве. Для Раскольникова рубль не стал еще неразменным, потому что часть его потрачена на пиво, вернувшее героя к бесчеловечной идее; часть, правда, на добрые дела (помощь Мармеладовым первый раз, поруганной девочке), однако Родион не готов еще принимать возвращающееся к нему добро, увеличенное, при этом, в несколько раз (помощь Разумихина, подавание купчихи – это в количественном измерении намного больше, нежели подал Раскольников). Миколка, по всей видимости, весь рубль потратил на себя (на выпивку). Не зная того, он тратил дьявольский, преступный рубль. Бесплезную трату должно искупить вдвойне – он и искупает, беря на себя чужую вину в тот момент, когда вынужден признаться настоящим преступником. Рубль Миколки становится неразменным с точки зрения духовной. Таким образом, поверье о неразменном рубле в романной структуре репрезентирует глубокий философский смысл: пока добро возвращается добром, а зло искупается, не может умереть мир.

После разговора Разумихина и Зосимова о Миколке в каморку Раскольникова входит Лужин. Это, полагаем, не случайно. Ведь смысл истории о неразменном рубле явно противостоит лужинской теории о «целом кафтане». *«Если мне, например, до сих пор говорили: “возлюби”, и я возлюблял, то что из того выходило? – продолжал Петр Петрович, может быть с излишнею поспешностью, – выходило то, что я рвал кафтан пополам, делился с ближним, и оба мы оставались наполовину голы <...>. Наука же говорит: возлюби, прежде всех, одного себя, ибо все на свете на личном интересе основано. Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует, и кафтан твой останется цел. Экономическая же правда прибавляет, что чем более в обществе устроенных частных дел и, так сказать, целых кафтанов, тем более для него твердых оснований и тем более устраивается в нем и общее дело»* (Достоевский, 1973а, с. 116). Кафтан, в отличие от добра («частных, единичных щедрот»), не имеет свойства возвращаться, умножаясь, когда его отдаешь. Теория «о кафтане» терпит поражение и в следующем эпизоде (упоминавшейся нами реплике Настасьи). Лизавета чинит «кафтан» (то есть рубаху) Раскольникова, не получая

плату за это (в черновиках к роману данная мысль звучит отчетливее), то есть она, забирая *не целый*, возвращает *целый*. «Кафтан» становится *целее* благодаря бескорыстному добру – безапелляционное опровержение лужинской теории.

Далее в подтексте романа снова будет явлена легенда о неразменном рубле. По дороге к Порфирию Раскольников объясняет Разумихину: «*Впрочем, я ведь не выкупить теперь вещи иду, – подхватил он с какою-то торопливою и особенною заботой о вещах, – ведь у меня опять всего только рубль серебром... из-за этого вчерашнего проклятого бреда!..*» (Достоевский, 1973а, с. 188-189). В начале романа у него также был один рубль, с него он начинает совершать добрые дела, именно поэтому после того, как он отдал *все* (и то, что появилось после первого рубля), – у него остался тот же рубль. Это *все* в тексте не раз подчеркивается. Слова Раскольникова: «*Я вчера все деньги, которые вы мне прислали, отдал... его жене... на похороны*» (Достоевский, 1973а, с. 174). Потом это повторяет Соня, увидев каморку Раскольникова: «*Вы нам все вчера отдали!*» (Достоевский, 1973а, с. 183). Разумихин эмоционально расценивает поступок Раскольникова: «*Последние деньги на похороны вдове отдал! Ну, захотел помочь – дай пятнадцать, дай двадцать, ну да хоть три целковых себе оставь, а то все двадцать пять так и отвалил!*» (Достоевский, 1973а, с. 195). Заметим, из присланных тридцати пяти рублей только 9,55 ушли на новую одежду (при этом их тратил Разумихин, а не Раскольников), остальные Раскольников действительно потратил не на себя. Именно поэтому рубль оказался *неразменным*. С этим неразменным рублем он идет к Порфирию, то есть туда, где должно произойти признание, которое даст возможность со-единения с миром, где рубль должен стать неразменным в духовном смысле. И *только в случае*, если признание состоится, рубль останется неразменным. Символично размышление Раскольникова: «*Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!.. Зачем они не плачут? Зачем они не стонут?.. Они все отдают... глядят кротно и тихо... Соня, Соня! Тихая Соня!..*» (Достоевский, 1973а, с. 212). Местоимение *все* (*все*) по отношению к Родиону замещало существительное *деньги*; по отношению к Соне и Лизавете семантическое поле этого местоимения намного шире, так как охватывает и сферу духовную (даже в большей мере, нежели финансовую). Вот это *все* и нужно обрести Раскольникову, чтобы отдавать, не теряя... но приумножая добро в мире. Показательно то, что за свою статью о делении людей на «избранных» и «материал» Раскольников *не получил денег*, так как не знал вообще о публикации

статьи (метафорически выражаясь, рубль не вернулся к нему за несправедный поступок).

Таким образом, для Раскольникова главной проблемой, препятствующей осуществлять дело спасения человечества, было отсутствие денег. Герой их легко заполучил, однако на протяжении всего романа он ими ни разу не воспользовался. Деньги же «чистые», бывшие у него и потраченные им на добрые дела, к нему возвратились, умножившись во много раз. Кроме того, рубль, который был у Раскольникова в начале романа, стал *неразменным* не только в материальном, но и духовном смысле. Однажды обретенное чувство со-причастности человеческому целому *разменять* невозможно.

### Литература

Белов С.В. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. Л., 1979.

Бурова Ю.В. Библейские образы в романах Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Идиот» // Интеграция образования. 2001. № 1.

Вересаев В.В. Живая жизнь: О Достоевском. О Льве Толстом. О Ницше. М., 1999.

Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения. Логика положений («Тот свет» в «Преступлении и наказании») // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1997. Т. 14.

Дмитриевская Л.Н. Пейзаж в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» как возможная аллюзия на «Божественную комедию» Данте // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. № 1 (76).

Карасев Л.В. О символах Достоевского // Вопросы философии. 1994. № 10.

Карпачева Т.С. Мотив «одиннадцатого часа» в романе «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филологическое образование. 2013. № 1 (10).

Касаткина Т.А. Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // «Вопросы литературы». 2003. №1.

Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004.

О стяжании Духа Святого. Беседы и наставления Серафима Саровского. М., 2006.

Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым. СПб., 1841. Т. 1. Кн. 2.

Степанян К.А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. М., 2005.

Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления // Structure of Texts and Semiotics of Culture. Paris, 1973.

Тороп П.Х. Перевоплощение персонажей в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание» // Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в литературной науке XX века. Ижевск, 1993.

Хоц А.Н. Структурные особенности в прозе Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11.

Список источников

Достоевский Ф.М. а) Полн. собр. соч.: В 30-и тт. Л., 1973. Т. 6.  
Достоевский Ф.М. б) Полн. собр. соч.: В 30-и тт. Л., 1973. Т. 7.

ИЗ ИСТОРИИ ЗНАКОМСТВА АНГЛОЯЗЫЧНОГО ЧИТАТЕЛЯ  
(КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX ВВ.)  
С РАБОТАМИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

*Н.А. Грищенко*

**Ключевые слова:** библиография переводов, Ф. Уишоу, К. Гарнетт, русская культура, эпистолярная проза, критические статьи.

**Keywords:** bibliography of the translated novels, F. Wishaw, C. Garnett, Russian culture, epistolary prose, critical articles.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-03**

Знакомство английского читателя (не владеющего русским языком) с творчеством Ф.М. Достоевского берет начало в 1880-х годах, когда впервые на английский язык были переведены некоторые из его работ: Мари фон Тило (Marie v. Thilo: Записки из мертвого дома, 1881), Фредерик Уишоу (F. Wishaw: Преступление и наказание, 1886; Село Степанчиково и его обитатели, 1887; Игрок, 1887; Униженные и оскорбленные, 1886; Идиот, 1887; Дядюшкин сон, 1888; Вечный муж, 1888), Х.С. Эдвардс (H.S. Edwards: Записки из мертвого дома, 1888), Л. Милман (L. Milman: Бедные люди, 1894). Лишь по прошествии более 30 лет со дня выхода первого переводного издания М. Бэринг, известный британский славист, напишет о признании русского автора в англоязычном мире следующим образом: «Ф.М. Достоевский – отличительный знак британской интеллигенции» (*«Dostoyevsky is one of the shibboleths of our intelligentsia»*)<sup>1</sup> [Baring, 1915, с. 214]. Далее, в 1916 году исследователь творчества Ф.М. Достоевского Дж.М. Марри скажет о том, что работы Достоевского читаемы и почитаемы в британском обществе, а влияние русского писателя на английскую

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод автора. – Н.Г.

мысль и литературу, предположительно, будет велико и благотворно [Murry, 1916, с. X, 24].

Необходимо отметить, что британская пресса достаточно широко освещала выход романов и повестей Ф.М. Достоевского в переводе Ф. Уишоу (в период 1886-1888). Многие периодические издания публиковали хвалебные отзывы о произведениях Ф.М. Достоевского, что в определенной мере способствовало первому знакомству англоязычного мира с русским писателем.

В рецензии на повесть «Село Степанчиково и его обитатели» и роман «Игрок», напечатанной в газете «The Scotsman», подчеркивались правдивость и своеобразие повествования, а также мастерский замысел и пронизательная сатира, с которой автор изображал жизнь русской провинции (Dostoevsky, 1887, авантитул)<sup>1,2</sup>. По мнению газеты «Public Opinion», оба произведения давали ценный материал, так как описывали общество, о котором в англоязычном мире существовало довольно размытое, во многом искаженное представление. В обзоре говорилось, что эти произведения могли бы послужить достоверным источником информации о России и ее народе для англоязычной читательской аудитории. Здесь же издание называло Ф.М. Достоевского одним из самых пронизательных наблюдателей человеческой природы среди писателей современности (Dostoevsky, 1888, авантитул). В центре внимания британской прессы оказались следующие романы: «Идиот», «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание».

В рецензии на роман «Идиот», напечатанной в газете «Scotsman», Достоевский сравнивался с художником, который «наполняет свои холсты живыми организмами и выписывает их с исключительной яркостью» («Dostoevsky crowds his canvas with living organisms, depicted with extreme vividness»), а сам роман был назван произведением величайшей силы и уникальности (Dostoevsky, 1888, авантитул). Данное высказывание представляет особенный интерес, так как в письмах Достоевского (1869–1874) мы находим упоминания о весьма скромном успехе романа «Идиот» в России (Достоевский, 1986, с. 21).

Роман «Униженные и оскорбленные» также не был обделен вниманием британской прессы. В рецензии «Morning Post» это

---

<sup>1</sup> Рецензии из англоязычных периодических изданий на ранее опубликованные переводы произведений русских писателей размещались на авантитулах книг под заголовком «Celebrated Russian Novels».

<sup>2</sup> Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на тексты из списка источников, приведенного в конце статьи.

произведение удостоилось звания шедевра художественной литературы (Dostoevsky, 1887, авантитул).

Как и в России, в Англии особый интерес был проявлен к роману «Преступление и наказание». Отмечалось глубокое проникновение автора в суть мотивов преступления. Периодическое издание «Spectator» отозвалось о романе как о лучшей работе Достоевского, «одного из самых одаренных писателей современности» («*one of the most remarkable of modern writers*»), отмечая, что в этой работе он «постиг глубины человеческой души, и написал о ней со всей силой мастера» («*he sounded the lowest depths of human nature, and wrote with the power of a master*») (Dostoevsky, 1887, авантитул). На страницах «St. James's Gazette» говорилось, что сюжет романа обладает «неоспоримой притягательностью: однажды познакомившись с убийцей и близкими ему людьми, невозможно оставаться безучастным к их судьбам» («*incontestable fascination: the acquaintance of the murderer and his associates once made, it is impossible to be indifferent to their fate*») (Dostoevsky, 1887a, авантитул). Британская газета «Pall Mall Gazette» поставила роман «Преступление и наказание» на одну ступень с самыми любопытными психологическими исследованиями мировой художественной литературы (Dostoevsky, 1887a, авантитул). Тогда же английский литературный и художественно-критический журнал «Athenaeum» охарактеризовал эту книгу как одну из наиболее волнующих и актуальных произведений на тот период (Dostoevsky, 1888, авантитул).

Даже при беглом обзоре рецензий становится ясно, что внимание критиков было сконцентрировано на содержании книг Достоевского. В то же время они полностью игнорировали тему адекватности перевода. Его оценка не входит и в наши задачи, но не будем умалять значимость трудов автора-переводчика и подчеркнем, что работы Ф. Уишоу заслуживают внимания уже тем, что могут считаться первой масштабной попыткой привлечь британскую читающую публику к знакомству с произведениями Ф.М. Достоевского.

В соответствии с библиографическими источниками можно утверждать, что к 1888 году многие из работ Достоевского уже были переведены и опубликованы в Великобритании. Однако можно ли сказать, что Достоевский был широко известен британскому читателю и в полной мере обрел популярность в этих переводах?

В 1910 году вышла в свет книга М. Бэринга, посвященная русской литературе, в которой он с горечью упомянул о том, что Ф.М. Достоевский, получив признание в России, Германии, Франции, в Англии практически неизвестен за исключением его романа

«Преступление и наказание» [Baring, 1910, с. 130]. Там же М. Бэринг сетует на отсутствие достойных переводов Достоевского на английский язык и о невозможности для британской читательской аудитории судить о творчестве русского писателя в полной мере [Baring, 1910, с. 127].

Мы находим достаточно противоречивые отзывы о переводах Ф. Уишоу произведений Ф.М. Достоевского и о масштабах знакомства с ними британцев. По мнению исследователей работ Ф. Уишоу, в переводах он попытался адаптировать творчество Ф.М. Достоевского для англоязычного читателя и привнести свою интерпретацию замысла, расставляя собственные акценты [Седельникова, 2015, с. 253–258]. Возможно, поэтому более значимыми для англоязычного мира считаются переводы К. Гарнетт. Именно они привлекли большее внимание к произведениям Ф.М. Достоевского, и именно с ее слогом и стилем русский классик вошел в англоязычный мир.

Переводы Достоевского, выполненные К. Гарнетт, несомненно, обогатили английскую литературу. Они широко восхвалялись, однако были и критические высказывания в адрес ее творчества. Так профессор М. Сэндич (M. Sendich) отозвался о переводе романа «Идиот» как о самом неудачном из четырех уже существующих на тот период [Floth, 2005, с. 45–52].

Однако, несмотря на критику, о значимости и востребованности работы К. Гарнетт можно судить по количеству переизданий ее переводов<sup>1</sup>. Дж.М. Марри же в своей монографии, посвященной русскому писателю, сказал, что английские критики высоко оценивают творчество Ф.М. Достоевского, чему немало поспособствовала деятельность К. Гарнетт. Он писал, что Англия находится в долгу перед ее талантом, и надеялся на то, что следующее поколение британцев будет более читающим и осознает значимость ее работ в полной мере [Murry, 1916, с. X].

Американский исследователь творчества Достоевского Э. Симмонс говорил о переводах К. Гарнетт как о превосходных работах. Он взял их за основу для монографии «Достоевский: становление романиста» [Simmons, 1962, Preface]. Американская писательница К. Хейлбрун (C. Heilbrun), более известная под псевдонимом Аманда Кросс, высказалась о ее переводах как о

---

<sup>1</sup> По информации, предложенной на сайте Open library, на сегодняшний день насчитывается более 200 переизданий романа «Преступление и наказание» в переводе К. Гарнетт.



наиболее важным событии в английской литературе того периода [Barber, 2013, с. 1].

Слава Ф.М. Достоевского за пределами России была велика благодаря тому, что К. Гарнетт смогла отразить в переводах удивительную глубину и жизненность его трудов. В 1912 году автором-переводчиком была закончена работа над произведением Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (London, 19--; N.Y., 1912). Перевод имел успех и вызвал волну «русской мании», что и побудило К. Гарнетт продолжить работу над другими его произведениями [Classe, 2000, с. 500]. В дальнейшем она перевела следующие труды: «Идиот» (N.Y., 1913), «Униженные и оскорбленные» (London, N.Y., 1915), «Подросток» (London, N.Y., 1916), «Преступление и наказание», книга, которая принесла Ф.М. Достоевскому всемирную славу и являлась его «Макбетом» [Baring, 1915, с. 214], и др. В период 1912–1920 годов отмечается наиболее интенсивная переводческая деятельность К. Гарнетт, результатом которой стали 12 томов переводов произведений Ф.М. Достоевского. Необходимо отметить, что в сборнике критических статей, изданном в 1962 году, переводы К. Гарнетт возведены в ранг «эталона, непревзойденного до настоящих дней» (*«still standard and unsurpassed»*) [Wellek, 1962, с. 3].

Переводы произведений Ф.М. Достоевского были и остаются объектом многих исследований. Возможно ли воспроизвести равноценно и адекватно словесный стиль, слог, манеру письма Достоевского на иностранном языке? Повторюсь, что сравнение оригинального текста Достоевского и переводов не входило в задачи данной статьи. Значимым для нас является то, что переводы произведений Ф.М. Достоевского нашли отклик у англоязычного читателя.

Небезынтересно будет ознакомиться и с отзывами представителей английской литературы и культуры того времени на произведения Достоевского. В предисловии к собранию литературных критических статей о Достоевском Р. Уеллек пишет, что Р.Л. Стивенсон (1886) выразился оптимистично в отношении романа «Преступление и наказание», который он прочел во французском переводе; О. Уайльд отметил, что роман «Униженные и оскорбленные» не уступает роману «Преступление и наказание»; Дж.О. Мур хоть и назвал Достоевского лишь автором детективов и историй с психологической «приправой», но написал хвалебное предисловие к переводу повести «Бедные люди» (1894); Дж. Гиссинг был одним из первых, кто оценил юмор Достоевского. Но было бы неверно ограничиться лишь положительными отзывами и игнорировать

отрицательные оценки, которые также представлены в монографии Р. Уеллека. Он упоминает о том, что Дж. Конрад и Дж. Голсуорси испытывали некую неприязнь к произведениям Достоевского. По мнению Дж. Конрада, Достоевский был «слишком русским». Дж. Голсуорси же выражал недовольство по поводу нелогичности и многословия его работ [Wellek, 1962, с. 10].

Возможно, такие отзывы были не безосновательны, когда и сам Достоевский признавался, что занимательность (идею) произведения он ставил выше художественности. Он причислял себя к писателям-поэтам, главной задачей которых является создание идеи, замысла произведения, а не к писателям-художникам, для которых наибольшее значение имеет языковая и стилистическая отделка [Достоевский, 1986, с. 433]. Многие отмечали погрешности в композиции его работ, пренебрежение стилем, при этом признавали его гениальность, вследствие чего в Великобритании в начале XX века и возник «культ Достоевского» [Wellek, 1962, с. 12].

Очевидно, что печатные периодические издания играли важную роль в выборе культурного и литературного вектора для британской публики. В 1917 году в «London Times» была напечатана статья о русской литературе и необходимости чтения русских произведений для более глубокого понимания России. Статья содержала список произведений, желательных для чтения. Труды Ф.М. Достоевского наряду с произведениями других русских авторов вошли в данный список с некоторой оговоркой о его романе «Преступление и наказание», который не был рекомендован впечатлительным молодым людям Великобритании. В то же время автор статьи настоятельно советовал читателям познакомиться с романами «Идиот» и «Братья Карамазовы», которые, по его утверждению, открывали удивительный для английских читателей духовный мир русских [London Times, 1917, с. 153–155]. В этой же статье содержалась критика в отношении произведений Л.Н. Толстого. Романы «Анна Каренина» и «Воскресение» были охарактеризованы как «не вполне подходящие для английской жизни». Занимательно то, что на данную статью последовал довольно резкий отзыв одного из ведущих английских авторов, Дж. Голсуорси. Он писал: «Несмотря на моду на *того самого замечательного* Достоевского, Толстой для большинства русских и для нас, кто пытается писать, все еще остается великим русским писателем <...>» («*In spite of the vogue of the wonderful Dostoevsky, Tolstoy is still to most Russians, and to many of us who are trying to write, the greatest Russian writer...*») [London Times, 1917, с. 153–155]. Данное замечание Дж. Голсуорси не лишено сарказма, однако оно отчасти

является подтверждением популярности работ Достоевского в Великобритании.

Несмотря на то, что за период конца XIX – начала XX веков практически все труды русского писателя были переведены на английский язык, многие пробовали свои силы на данном поприще вновь и вновь. В этом направлении работали: С.С. Котелянский, В. Вулф (S.S. Koteliansky, V. Woolf: «Бесы», три главы в сокращенном варианте, 1922), Б. Брасол (B. Brasol: «Дневник писателя», 1949), Д. Магаршак (D. Magarshak: «Преступление и наказание», 1951; «Идиот», 1955), А. Кропоткин (A. Kropotkin: «Преступление и наказание», 1953), Дж. Коулсон (J. Coulson: «Преступление и наказание», 1953; «Записки из мертвого дома», 1956), К. Фитцлион (K. Fitzlyon: «Зимние заметки о летних впечатлениях») и др., что говорит об устойчивом интересе англоязычного мира к работам русского писателя.

Эпистолярные тексты Достоевского также оказались в центре внимания исследователей и переводчиков. Письма Достоевского воспринимались как документы первостепенной важности для понимания его творчества (Dostoevsky, 1923, с. 3). Впервые англоязычная аудитория имела возможность ознакомиться с ними в 1914 году в переводе Э.К. Мейн (Letters of F.M. Dostoyevsky (to his family and friends) / tr. by E.C. Mayne. London, 1914), до этого переводы писем существовали лишь на немецком и французском языках. Второе издание этой книги вышло в 1917 году. В целом она была переиздана семь раз. Далее, в 1923 году публикуются письма и воспоминания Ф.М. Достоевского в переводе С.С. Котелянского и Дж.М. Марри (Dostoevsky: letters and reminiscences / tr. by S.S. Koteliansky, J.M. Murry. London, 1923). В 1929 году выходит новый сборник эпистолярной прозы Достоевского также в переводе С.С. Котелянского (New Dostoyevsky Letters / tr. by S.S. Koteliansky, 1929). В 1930 году были изданы письма в переводе К. Гарнетт и подборка писем Достоевского жене в переводе Э. Хилл и Д. Муди (Letters of Dostoevsky to his Wife / tr. by E. Hill, D. Mudie, London, 1930). Во второй половине XX века как в Англии, так и в Америке осуществлялось многократное переиздание вышеперечисленных работ.

Письма в совокупности с произведениями могут дать читателю ключ к пониманию личности писателя. Где, если не в письмах, человек раскрывает свои мысли, чувства, намерения – душу. Именно в своей эпистолярной прозе в большей степени Достоевский показывал себя откровенно, без стеснения. Читая Достоевского, легко ошибиться в понимании личности самого автора из-за отрывистого, сбивчивого

повествования, присущего его произведениям, но письма могут прояснить многое. Эпистолярная проза Достоевского позволила зарубежному читателю открыть многогранную натуру русского писателя и лучше понять суть его трудов.

Судьба и творчество Ф.М. Достоевского находились в центре внимания зарубежных литературных критиков. Многие европейские исследования, посвященные Ф.М. Достоевскому, были переведены на английский язык. Однако первая «действительно английская» экспертная оценка трудов Достоевского была дана британским славистом М. Бэрингом, но не в 1910 году, как принято считать, а тремя годами ранее.

В 1907 году были опубликованы путевые заметки М. Бэринга о пребывании в России. Эта книга не была посвящена русской литературе, но в ней мы находим уже сложившееся мнение М. Бэринга: «Я думаю, что Достоевский – самый великий из писателей, когда либо живших на свете, если под словосочетанием *великий писатель* понимать человека, чья миссия – приносить величайшее добро, давать величайшее утешение несчастному человечеству» («*I think that Dostoevski is the greatest that has ever lived, if by a great writer is meant a man whose work, message, or whatever you like to call it, can do the greatest good, can afford the greatest consolation to poor humanity*») [Baring, 1907, с. 122].

В 1910 году выходит книга М. Бэринга о русской культуре и литературе. В ней он уделяет большое внимание теме «русской души», далее касается русского фольклора и подробнее останавливается на значимых, по его мнению, фигурах русской литературы. Одна из глав была посвящена Ф.М. Достоевскому. Хотелось привести некоторые высказывания М. Бэринга, предложенные в этой книге.

«Если задаться целью кратко выразить послание Достоевского своему поколению и всему человечеству в целом, то это возможно сделать в двух словах: любовь и сострадание. Любовь, которая в произведениях Достоевского столь сильна, великодушна, переполняема, что невозможно найти что-либо подобное ни в античной, ни в современной литературе. Она человечна, скорее – более чем человечна, ее можно назвать божественной. Если предположить, что Евангелие от Иоанна было бы уничтожено и потеряно для человечества навсегда, вне всякого сомнения, ничто не смогло бы послужить заменой ему, но роман Достоевского был бы единственным произведением, столь подходящим для этой цели» («*If one were asked to sum up briefly what was Dostoevsky's message to his generation and to the world in general, one could do so in two words: love and pity. The love*

*which is in Dostoevsky's work is so great, so bountiful, so overflowing, that is impossible to find a parallel to it, either in ancient or in modern literature. It is human, but more than human, that is to say, divine. Supposing the Gospel of St. John were to be annihilated and lost to us forever, although nothing could replace it, Dostoevsky's work would go nearer to replacing it than any other books written by any other man») [Baring, 1910, c. 253].*

«Он видел вещи такими, какими они являются; он никогда не закрывал глаза и не отворачивал взгляда от жестокого, омерзительного, ужасного, мучительного, болезненного или непристойного; но чем больше он смотрел на скверное, тем более он уверялся в том добром, что существует во всем и стоит за всем в мире. Если выразиться проще: чем яснее он видел смертельный грех и страдание, тем решительнее он веровал в Бога» (*«He saw things as they really are; he never shut his eyes or averted his gaze from anything which was either cruel, hateful, ugly, bitter, diseased or obscene; but the more he looked at the ugly things, the more firmly he became convinced of the goodness that is in and behind everything: To put it briefly, the more clearly he realized mortal misery and sin, the more firmly he believed in God»*) [Baring, 1910, c. 253].

«<...> хотя он обнажает самые глубины человеческого уныния, смертельного отчаяния и страданий, его книги – крик ликования, призывный сигнал, хвалебная песнь великодушию и величию Бога» (*«...although he sounds the lowest depths of human gloomy, mortal despair, and suffering, his books are cry of triumph, a clarion peal, a hosanna to the idea of goodness and to the glory of God»*) [Baring, 1910, c. 254].

Еще более глубокое, полное, философское исследование Достоевского принадлежит Дж.М. Марри. Его книга (Murry J.M. *Fyodor Dostoyevsky. A critical study.* London, 1916) вышла в 1916 году, и, по словам автора, могла претендовать на звание «pioneer work» (пилотного проекта). Монография являлась первым исследованием, написанным изначально на английском языке (она не была переводным изданием). В ее основу легли письма писателя и анализ его произведений. Выбор фундамента для своей работы Дж.М. Марри объяснил тем, что Ф.М. Достоевский, как многие великие авторы, предлагал свои собственные комментарии и свое восприятие действительности в своем творчестве [Murry, 1916, p. VI]. Он писал: «Вся его жизнь заключена в его книгах <...> он жил в них и жил для них; лишь они хранят в себе его измученную душу» (*«All his real life is in his books; he lived in them and for them; they alone contain the anatomy of his tormented soul»*) [Murry, 1916, p. IX]. В монографии Дж. Марри

говорит о Достоевском не просто как о талантливом писателе, напротив, он отмечает (как и многие) некую сумбурность в изложении и недостатки в построении его работ [Murry, 1916, p. V]. Однако, по мнению критика, недочеты «внешней оболочки» не должны отвлекать от главного – сути. Он рассматривает Достоевского скорее как философа, утверждая, что в его трудах собраны все вопросы, которые задаются философией, когда она сталкивается с реальностью, но тут же уточняет, что Достоевский пошел дальше, за пределы исканий философии и осмелился спросить больше чем философы [Murry, 1916, с. 70]. Дж. Марри возвышает Достоевского до «пророка», «одержимого *виденьем* вечности», того, «в ком человеческое сознание работало более остро, чем в любом другом представителе его времени» (*«he is in whom the human consciousness worked more keenly than in other men of his age»*) [Murry, 1916, с. 37]. По мнению Дж. Марри, герои Достоевского, хоть и описаны как реально существующие люди, являются скорее символами для раскрытия предельных возможностей человеческой души, под которыми подразумевается способность человека выносить страдания, «абсолютные страдания». Исследователь говорит: «Все страдания, которые могут выпасть на долю человека, описаны в его произведении; но существуют страдания несущественные и страдание величайшее, или точнее сказать, *страдания* и *абсолютное страдание*. Страдания могут быть забыты в радость, но то абсолютное страдание – никогда: ум не бывает свободен от разьедающего ужаса вневременного мира» (*«All that the human soul can suffer is somewhere expressed within his work; but there are lesser and greater sufferings, or rather there are sufferings and there is absolute suffering. Sufferings may be forgotten in happiness; but absolute suffering never. Dostoevsky's heroes are tormented by this absolute suffering: their minds are never free from the gnawing terror of the timeless world»*) [Murry, 1916, с. 47].

Дж. Марри предрекал огромное влияние Достоевского на «мысль и дух» английской литературы и шире – человечества [Murry, 1916, p. V]. Называя русскую литературу «рупором нового времени», он утверждал, что целая эпоха подошла к своему завершению с появлением произведений Достоевского и Толстого, и с ними человечество стоит «на пороге великой тайны» [Murry, 1916, с. 263].

В 1921 году в Великобритании вышла книга о Ф.М. Достоевском, написанная дочерью писателя (Dostoyevsky A. Fyodor Dostoyevsky: A study. G.B., 1921., 2-ed 1922). Эта работа не относится к литературной критике и лишь вскользь касается

творчества Достоевского, но содержит ценный материал о судьбе писателя, так как во многом автор опирается на свои детские воспоминания. На страницах книги происходит тщательная реконструкция жизни Достоевского. Работа красноречиво повествует о значимых для него событиях и людях. Однако слишком глубокая личностная связь с предметом повествования имеет и свои отрицательные стороны, так как автор иногда преувеличивает значимость некоторых фактов и преуменьшает значимость других в угоду своему личному восприятию и пониманию происходящего. В книге часто упоминается о литовском происхождении Достоевского. По мнению автора, этот факт во многом способствовал работоспособности и таланту писателя. Довлеющее, местами навязчивое упоминание о литовских корнях кажется странным, если учесть, что даже в европейских источниках не говорится о том, что Ф.М. Достоевский не был «поистине русским», напротив, именно «русскость» писателя и привлекала иностранного читателя. К примеру, Э.М. де Вогюе в воспоминаниях писал, что с Достоевским очень трудно было вести какие-либо литературные беседы. У него всегда был один аргумент: «Мы взяли лучшие качества от всех народов, да еще добавьте наши собственные, особенные черты. Именно поэтому мы можем понять вас, а вы не способны понять нас» (*«We possess the best qualities of every other people, and our own peculiar ones in addition; therefore we can understand you, but you are not capable of understanding us»*) [Е.М. de Vogue, 1887, с. 200]. Письма Достоевского также не оставляют сомнений в том, кем ощущал себя сам писатель. За границей он безмерно страдал и тосковал по России (Достоевский, 1986, с. 10, 25, 98, 115, 121, 122, 129, 135, 145, 146...). В его письмах чрезвычайно часто соседствуют местоимение *мы* и прилагательное *русские*.

Необходимо отметить, что в исследуемый период за рубежом существовал стойкий интерес к Российскому государству в целом. Осуществлялось активное издание и переиздание книг о культуре, истории, литературе России, переводов произведений русских писателей, учебных пособий по русскому языку для иностранцев<sup>1</sup>. Труды Ф.М. Достоевского играли важную роль в формировании данного интереса в англоязычном мире, о чем свидетельствуют многочисленные переводы романов и повестей Достоевского на

---

<sup>1</sup> Грищенко Н.А. Приложение А.1. (Библиография: Учебная литература по русскому языку XVI – I пол. XX вв.) / Приложение А.2. (Библиография: Труды о русской литературе XIX – I пол. XX вв.): Дис. канд.фил.наук. Красноярск: СФУ. 2014.

английский язык, рецензии на его книги в англоязычных периодических изданиях, монографии, в которых труды писателя становились предметом научных исследований и главы книг, посвященные творчеству и судьбе Ф.М. Достоевского. При этом следует подчеркнуть, что наряду с формированием интереса к России произведения Достоевского способствовали более глубокому пониманию англоязычным читателем русского человека.

### Литература

- Седельникова О.В., Шатохина А.О. Фредерик Уишоу и его роль в англо-русском культурном диалоге рубежа XIX – XX веков // Вестник науки Сибири. 2015. № 15.
- Barber P.T., Zirin M.F., Barber E.W. Two thoughts with but a single mind. Crime and punishment and the writing of fiction. Pasadena CA., 2013.
- Baring M. A year in Russia. London, 1907.
- Baring M. Landmarks in Russian literature. London, 1910.
- Baring M. An outline of Russian literature. London, 1915.
- Classe O. Encyclopedia of literary translation into English. Vol. 1. London, Chicago, 2000.
- E.M. de Vogue The Russian novelists / tr. by E.L. Edmands. Boston, 1887.
- Flath C.A. Demons of translations: The strange path of Dostoevsky's novels into the English tradition // Dostoevsky studies: journal of the International Dostoevsky Society. 2005. № 9.
- London Times (article). What to read in Russian literature // The Lotus Magazine. V. 8. 1917.
- Murry J.M. Fyodor Dostoyevsky. A critical study. London, 1916.
- Simmons E.J. Dostoevsky: The making of a novelist. N.Y., 1962.
- Wellek R. Introduction // Dostoevsky: a collection of critical essays. London, 1962.

### Список источников

- Достоевский Ф.М. Письма 1869–1874 // Полное собрание сочинений: В 30-и тт. Л., 1986. Т. 29. Кн. 1.
- Dostoevsky F. Idiot / tr. by F. Whishaw. N.Y., London, 1887.
- Dostoevsky F. The friend of the family; and Gambler / tr. by F. Whishaw. London, 1887a.
- Dostoevsky F. Uncle's dream; and The permanent husband / tr. by F. Whishaw. London, 1888.
- Dostoevsky F.: letters and reminiscences / tr. by S.S. Koteliansky, J. M. Murry. London, 1923.



**«МУЗЫКАНТ НИПАНИМАЛ» БОРИСА ПОПЛАВСКОГО:  
МЕЖДУ СИМВОЛИЗМОМ И СЮРРЕАЛИЗМОМ**

*Е.В. Тырышкина, Г.М. Маматов*

**Ключевые слова:** Б.Ю. Поплавский, символизм, сюрреализм, рояль, дух музыки.

**Keywords:** B.Ju. Poplavskij, symbolism, surrealism, piano, «spirit of music».

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-04**

В научной литературе, посвященной Борису Поплавскому, существует ряд работ, где лирика «Орфея русского Монпарнаса» представлена как преломление традиций либо символизма [Тарановский, 2000; Кочеткова, 2010; Токарев, 2011], либо сюрреализма [Лапаева, 2002; Сыроватко, 2007; Чагин, 2008]. В данном случае предлагается рассмотреть пример «пограничной» поэтики, отражающей черты указанных традиций, на примере стихотворения «Музыкант нипанимал», опубликованного первоначально в сборнике Поплавского «Дирижабль неизвестного направления» в Париже в 1965 году и в книге «Дадафония. Неизвестные стихотворения 1924 – 1927» в Москве в 1999 году.

В первом томе собрания сочинений в трех томах Бориса Поплавского (наиболее репрезентативного издания в настоящее время) в комментариях указана следующая информация: «Впервые: ДНН-65, под заголовком “Музыкант ничего не понимал”. В рукописи старое название вычеркнуто, а новое вписано рукой Н.Д. Татищева. Опубликовано также: “Дадафония” – текст без корректуры Татищева» (Поплавский, 2009, с. 491)<sup>1</sup>. Согласно комментарию, стихотворение имеет две редакции, первая из которых принадлежит самому поэту, а вторая – его другу и редактору. Они различаются по написанию заглавия, строфической структуре и употреблению отдельных слов. Версия Татищева нивелирует «странность» текста, делает его более традиционным; мы полагаем, что авторская воля является приоритетной, и для анализа была выбрана первоначальная редакция поэта, опубликованная в «Дадафонии» (перепечатана в трехтомнике 2009 года).

О биографической связи Поплавского с французским сюрреализмом рассуждает Н.Б. Лапаева: «Действительно, Поплавский оказался в

---

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

“непосредственной близости” с лидерами дадаизма и сюрреализма, определяющими культурную атмосферу Европы 1920-1930-х годов, и, в частности, Парижа <...>» [Лапаева, 2002, с. 284]. Основные идеи сюрреализма Поплавский видит в «ниспровержении всего традиционно отжившего в искусстве» [Лапаева, 2002, с. 285], разрушении привычной логики вещей. Также важным аспектом в сюрреалистическом творчестве поэта является принцип оксюморона: «Поплавский добился высокой степени сюрреалистической убедительности, когда для создания противоречивости смыслового пространства своих “автоматических” произведений, он усилил оксюморонность» [Лапаева, 2002, с. 288].

В «Манифесте сюрреализма» (1924) обозначены главные принципы этого направления, центральным предметом искусства является чудо: «в области литературы одно только чудесное способно оплодотворять произведения, относящиеся к тому низшему жанру, каковым является роман, и в более широком смысле – любые произведения, излагающие ту или иную историю» [Бретон, 1986, с. 45]. Автор манифеста обращается к открытиям З. Фрейда в области бессознательного и отмечает важную роль творческого воображения, не скованного «дрессировкой»: «Под флагом цивилизации, под предлогом прогресса из сознания сумели изгнать все, что – заслуженно или нет – может быть названо суеверием, химерой, сумели наложить запрет на любые поиски истины, которые не соответствуют общепринятым. Похоже, что лишь по чистой случайности не так давно на свет была извлечена и та, на мой взгляд, важнейшая – область душевного мира, к которой до сих пор выказывали притворное безразличие. В этом отношении следует воздать должное открытиям Фрейда. Опираясь на эти открытия, стало, наконец, оформляться и то течение мысли, которое позволит исследователю человека существенно продвинуться в своих изысканиях, ибо отныне он получил право считаться не с одними только простейшими реальностями. Быть может, ныне воображение готово вернуть себе свои права» [Бретон, 1986, с. 45].

Сборник Б.Ю. Поплавского «Автоматические стихи», изданный посмертно в 1938 году, является примером наиболее последовательных экспериментов этого художественного направления. Однако особый интерес представляют его произведения в «смешанной технике».

«Музыкант нипанимал»  
*Скучающие голоса летали,  
 Как снег летает, как летает свет,  
 Невидный собеседник был согласен  
 (За ширмами сидели мудрецы).  
 А музыкант не нажимал педали,  
 Он сдержанно убийственно ответил,*

Когда его спросили о погоде  
 В беспечных сверхъестественных мирах.  
 Как поживают там его знакомства,  
 Протекции и разные курорты  
 И как (система мелких одолжений)  
 Приходит вдохновение к нему.  
 А за роялью жались и ревели  
 Затравленные в угол духи звука,  
 Они чихали от шикарной стужи,  
 Валящей в белый холодильник рта.  
 Они летали, пели, соловели.  
 Они кидались, точно обезьяны,  
 Застигнутые пламенами снега,  
 Залитые свинцовой водой.  
 И медленно валились без изъяна  
 В оскаленные челюсти рояля.  
 В золотых зубах жевались на убой.  
 О муза зыка! музыки корова!  
 Какая беспощадность в сей воздушной  
 Бездушной гильотине танцовщице,  
 Которая рвалась, не разрываясь,  
 В блестящих деснах лаковых лилась,  
 Вилась впотьмах, валила из фиала  
 И боком пробегала, точно рак  
 (Поплавский, 1999, с. 26–27).

Прежде всего обращает на себя название стихотворения и его намеренно неправильно написанное заглавие с нарушением правил грамматики. Это и вызов здравому смыслу, «пощечина общественному вкусу», и – игра с читателем, которому предстоит разгадать загадку.

Стихотворение состоит из трех частей. Первая – преамбула (1, 2, 3 строфы), состояние музыканта перед исполнением музыки, его пребывание в земном мире. Вторая часть – рождение музыки, формально это сонет (2 катрена – 4, 5 строфы, 2 терцета – 6, 7 строфы), третья часть – финал (8 строфа), где кульминация достигает пика и музыка таинственным образом исчезает. Граница между 7 и 8 строфами размыта (прием анжамбемана), формально строфы разделены, но фраза, начатая во второй строке предпоследней строфы, продолжается до конца стихотворения.

Ситуация, описанная в первых стихах, – это пространство обыденности в его холодной бесприютности и не-музыкальности

(«скачущие голоса»). Но важно то, что голоса «летают» и этот полет сравнивается с движением снега и света, то есть природных явлений. Это хаотическое движение некой «субстанции», потенциально способной зазвучать истинной музыкой. Первые три строфы представляют собой мир «мудрецов» как мир обывателей: «мудрецы» связаны не с магией, а с рациональным началом, не позволяющим им преодолеть свою ограниченность. Ширма, отделяющая «мудрецов», – знак духовной слепоты.

Очевидна переключка с А. Блоком «Сижу за ширмой, у меня...» (1903), где появляется ироничное изображение И. Канта. Кант у Блока является инфантильным, впавшим в состояние вне времени и пространства гениальным сумасшедшим. А.М. Эткинд, анализируя это стихотворение в его связи с письмами Блока А. Белому, отмечает, что Кант, представая ребенком в стихотворении Блока, по сути, является одним из alter ego самого поэта: «Зато кенигсбергский философ многократно появляется в следующем письме Белому, и на него надеваются разные юмористические маски – Кантик, Кантище. <...> В этом письме Блок приписывает изображенному им Канту тот же комплекс ощущений, что и в своем стихотворении: изолированность от мира, неадекватность пространству и времени, особое качество инфантильного тела» [Эткинд, 1998, с. 341].

Хотя в стихотворении Поплавского несомненна аллюзия на текст Блока, происходит смысловая инверсия: здесь «мудрецы» находятся в пространстве посюстороннем, а музыкант, кажущийся в их глазах чудачком, пребывает в недоступных их пониманию «беспечных сверхъестественных мирах». Реальность искусства видится мудрецам-обывателям зеркальным отражением повседневности (курорты, знакомства, протекции), а сфера творчества является легкомысленной, и, одновременно, загадочной. Для этих слушателей искусство – «беспечно», связано с чем-то несерьезным, игрой, досугом, и их вопросы («система мелких одолжений») – знак снисхождения и насмешки. Вынужденное общение с ними музыканта, еще не начавшего играть (2 и 3 строфы) подчеркнуто иронично: «Он сдержанно убийственно ответил». Итак, первая часть стихотворения задает традиционную тему поэта и толпы, противостояния филистеров и музыкантов, где человек искусства никогда не будет понят, так как творчество не постигается рациональным мышлением.

Центральная тема стихотворения – природа вдохновения, понять ее невозможно, но избранным дано пережить. Во второй части (выделенной нами как сонет) дается драматичная картина рождения

музыки. Лирический сюжет развивается очень динамично по принципу градации метафор «болезни» (4 строфа), «агонии» (5 строфа), окончательной «гибели / воскресения» (6, 7 строфы). 7 и 8 строфы являют собой триумфальную кульминацию, верх экспрессии и загадочное превращение-исчезновение музы-музыки.

Все стихотворение написано белым стихом, но сонет, написанный белым стихом, – не каноничное явление в поэзии. В нем только две рифмы: «водой – убой» (рифмуются последние строки 5 и 6 строфы, когда совершается переход от катрена к терцету, но такой тип рифмовки также не типичен для сонета) и «воздушной – бездушной» в 7 строфе, втором терцете, соответственно, это последнее слово второй строки и первое – третьей. Эти значимые исключения на фоне отсутствия рифмовки являются особыми звуковыми и смысловыми акцентами. Поплавский все же сохраняет привычный для русского сонета пятистопный ямб и оставляет классическую для французского и итальянского сонетов композицию. Сочетание традиционного размера и строфики и «революционного» белого стиха можно рассматривать как принцип структурного оксюморона.

Следует отметить контекстные переключки стихотворения Б. Поплавского с «Фортепьянными сонетами» (1904) И.Ф. Анненского. И тот и другой поэт живописуют «иные» миры вдохновенного экстаза, и общим для них является образ танцовщицы. В «Первом фортепьянном сонете» танцовщицы символизируют дионисийское начало – это «менады», «дев мучительная стая», во «Втором...» – аполлоническое: *«Своим властителем лишь улыбались девы, / И с пляской чуткою, под чашей голубой, / Их равнодушные сливались напевы»* (Анненский, 1990, с. 81). У Анненского показан не столько процесс рождения музыки, сколько работа воображения, создающая чудесные фантазмы, где красота не только источник радости, но и страдания, так как художник всегда чужд обыденному миру: *«И я порвать хочу серебряные звенья... / Но нет разлуки нам, ни мира, ни забвенья, / И режут сердце мне их узкие следы...»* (Анненский, 1990, с. 81).

Но если «иной» мир у Анненского все же связан с классическими категориями гармонии и прекрасного, то у Поплавского и сам процесс зарождения музыки («приходит вдохновение»), и ее звучание, краткая жизнь в холодном чуждом пространстве земной реальности предстает как мучительный, неподвластный пониманию и таинственный для самого музыканта процесс, переданный через метафорику болезни, физических

мучений, каннибализма, насильственной смерти и одновременно – чудесного перерождения. Рояль является медиатором, посредником между мирами реальным и ирреальным, он находится на границе между ними; это чудовище, в клавишах-зубах и недрах которого «духи звука» обретают «плоть», недолгое посюстороннее бытие<sup>1</sup>. В первой части не наблюдается почти никакого движения, мир статичен, лишь «полет» «скучающих голосов», подобный явлениям природы, вносит ноту немзыкального звукового хаоса. Во второй части динамика нарастает по принципу *crescendo*, это касается как глаголов движения, передающих состояние «духов звука», так и построения фонической структуры текста, нарастания экспрессии звукоизвлечения. В сонете прием окказиональной звуковой семантизации обеспечивается за счет обильного аллитерирования, настойчивых повторов, прежде всего, «л» (23), «р» (12), «з» (12).

Первоначально «духи звука» предстают некими страдающими, пойманными в ловушку существами (*жались, затравленные в угол*), они издают дикие звуки подобно животным (*ревели*). Это внезапный и пугающий плен – переход из сферы «протомузыкальных эйдосов» в земную сферу, где предстоит гибель-перерождение в горниле музыкального инструмента – рояля. Однако «духи» у Поплавского зооморфны / антропоморфны, это дети хаоса, и наделены они как свойствами природных существ (сравнение с обезьянами), так и возвышенных созданий (полет, пение). Хаотичность движения объясняется их «ужасом» перед неминуемой гибелью; глаголы, представленные здесь, означают неконтролируемое движение: *жались, летали, кидались, валились*.

Образы, связанные с холодом, снегом, зимой – приметы земного мира, с его неподвижностью, застыванием противостоящего стихии творчества: «*Они чихали от шикарной стужи / Валящей в белый холодильник рта*», «*Они кидались, точно обезьяны, / Застигнутые пламенами снега, / Залитые свинцовой водой*». Можно предположить, что метафора «белый холодильник рта» относится к роялю, в следующей строфе говорится о его челюстях и зубах, как о хищном животном или о мифологическом монстре. Рояль обдает холодом этого мира «пришельцев», пока их воплощение не свершилось. И лишь после мучительной борьбы «духов» с

---

<sup>1</sup> Тема «убивающей музыки» – предмет отдельного исследования, у Поплавского она развита также в стихотворении 1926 года «Человекоубийца»; заслуживают внимания типологические переклички этих текстов Поплавского со стихотворением В. Маяковского «Кое-что по поводу дирижера» 1915 года. О В. Маяковском см.: [Тырышкина, 2013, с. 61-66].

холодом / косностью этого мира (развернутая метафора процесса вдохновения) и их «поглощением / съедением» в зубах рояля (труд исполнителя), рождается чудо на границе миров – музыка. Интересно, что этот образ дан через визуальные метафоры, связанные с движением. Переход от катрена к терцету маркирует сюжетно-эмоциональный перелом, и в этом случае Б. Поплавский верен традиции: безнадежная борьба с холодом земного мира завершается в первом терцете: *«И медленно валились без изъяна / В оскаленные челюсти рояля...»*

*«О муза зыка! музыки корова!»* – Поплавский использует прием анаграммы, за счет чего появляются дополнительные нюансы в его концепции музыки. Фоническая игра построена на настойчивых повторах «з»; в ударной позиции стоят гласные: «у» (два раза), «ы», «о». С одной стороны, поэт обыгрывает «у» как звуковой маркер *музы*; с другой, он настойчиво сопрягает м, з, к, р (где только «м» является сонорным звуком, а остальные требуют большей энергии звукоизвлечения) в сочетании с «у» и «ы», которые никак не связаны с благозвучной музыкой и пением. И сам графический рисунок строки выделяется в контексте всего произведения. Очевидно, что здесь музыка для Поплавского не связана напрямую с мелодикой и гармонией, это дикая стихия, отчасти «животной» природы (то есть сфера бессознательного). Упоминание коровы неслучайно – утробное мычание опять-таки вписывается в этот контекст (следует учесть и графическую игру повторами «м» и «у»). Само слово «зык» (др. русс. – звук) по своему значению связано с громким, низким, грубым звучанием и не сочетается по своей стилистической окраске со словом «муза», как и «музыки корова». Но этот прием оправдан: музыка является порождением иного мира, и это «киное» связано с темной стихией «бестиальной» природы, художник погружается в нее, но не имеет над ней власти, и творчество без нее невозможно.

Восклицание *«музыки корова!»* также вызывает зрительные ассоциации с картиной К. Малевича «Корова и скрипка» (1911-1913). Сам художник объяснял свою картину как соединение алогичных образов, должных уничтожить всякую логику, сковавшую умы живописцев. А.С. Шатских в своем очерке «Казимир Малевич» описывает это полотно как «живописный оксюморон», который должен намеренно вызвать чувство недоумения: «Следует подчеркнуть, что в “Корове и скрипке” Малевич умышленно совместил две формы, две “цитаты”, символизирующие различные сферы искусства. <...> Разномасштабные, разноплановые, разностилевые изображения плебейского домашнего животного и

изысканной “королевы музыки” своим иррациональным взаимодействием, конфликтным рядом положением на общей плоскости картины должны были посрамить разум, сковавший творческую волю художников непроницаемыми перегородками “предметов” и “образов” <...>» [Шатских, 1996, с. 67]. Этот же типично авангардистский прием возникает и в стихотворении. Соединение животного-человеческого и механически-монструозного начал разрушает логические связи, но это разрушение и несовместимость образов входят в осмысление искусства как особого, стихийного процесса.

Финальный образ музы-танцовщицы, на первый взгляд, отсылает к мотиву «Пляски смерти», связанному не столько с европейской средневековой традицией, сколько с традицией индуизма и богиней Кали. Эта интерпретация основана на том, что в сборнике «Дирижабль неизвестного направления» появляются образы индийских богов («Танец Индры»). В «Музыканте...» танцовщица-муза равнозначна образу Кали, богини, которая во время войны с демонами начала танцевать на плоти побежденных и убитых врагов и уничтожать во время танца все вокруг. В мифологии Кали является богиней смерти и одним из главных участников конца света, с чем и ассоциируется ее крайняя жестокость [Мелетинский, 1991, с. 272-273]. У Поплавского танцовщица-муза двойственна по своей природе, что маркируется рифмой-анжамбеманом: «Воздушной-бездушной», характеризующей ее танец, с одной стороны, как верх изящества, а с другой стороны – как машину смерти. «Гильотина танцовщица» отрубает головы, «убивает» рассудок, рациональное начало и уничтожает мир обыденности. Фонический рисунок этого терцета создает исключительно резкое звучание, которое в финальной строфе пойдет на спад: пять «з», три «д», два «б», два «щ», два «ш» (только один звук «л» в этой строфе).

В финале Поплавский создает неуловимый образ музы-музыки как движения-потока, при этом используется все тот же прием прозопопеи. Неуловимое «существо-сущность» музыки живописуется как некая субстанциональная, материальная трансформация:

*Которая рвалась, не разрываясь,  
В блестящих деснах лаковых лилась,  
Вилась впотьмах, валила из фиала  
И боком пробегала, точно рак.*

Восприятие музыкального звучания как потока, видимо, связано и со зрительными впечатлениями игры музыканта – движениями



пальцев и рук по клавиатуре. В первой строке последней строфы фраза «рвалась, не разрываясь» является особым энергетическим звуковым маркером (р, в, л, н, р, з, р, в, с), связывающим строфу с предыдущим терцетом, где муза предстает «беспощадной». Но затем следует преобладание сонорных мелодичных «л» (*блестящих, лаковых, лилась, вилась, валила, из фиала*). «Муза зыка» затихает, становится благозвучной, изливаясь из «рта» рояля, это неуправляемое видение – она вьется впотьмах, то есть кружится, изгибается, извивается как нечто невидимое, постоянно меняющее свою траекторию движения.

Неожиданным и ненормативным с точки зрения лексической и стилистической сочетаемости является фрагмент фразы «*валила из фиала*». Слово «фиал» означает «у древних греков и римлян плоский и низкий сосуд для питья и для возлияния при жертвоприношениях» [Коровин, 1980, с. 155]. Следует учитывать, что в древних языческих культурах фиал, кубок или чаша символизировали солнце, некое божественное начало, и связывались с рогом изобилия, а также порождающим все материнским лоном (примеры подобной символизации фиала можно найти и у символистов (см. Вяч. Иванов «Лилия» (1904) (Иванов, 1971, с. 760), К.Д. Бальмонт «Египет» (1909) (Бальмонт, 2011, с. 702) и др.). В стихотворении Поплавского фиал сохраняет традиционные значения: чаша поэтического изобилия, эмблема безудержного творчества. Глагол «валить» связан со значением падения и интенсивностью действия; стилистическая окраска разговорная. Здесь же <музыка> валит из фиала, подобно клубам дыма или хлопьям снега. Само слово «фиал» – поэтизм, входит в разряд книжной, устаревшей лексики. Сталкивая два слова с разной стилистической валентностью, но сопрягая их по звучанию (повтор «л», «и», «а»), Поплавский создает особый эффект легкости / тяжести / спонтанности / стихийности, подчеркивая произвольность действия и видимое отсутствие актанта, подобно тому, как это происходит в природе.

Очевидна переключка «Музыканта...» в этой связи с другим стихотворением поэта «Под землю» из сборника «Флаги»: *«И все было глухо и тягостно в чаще. / Над всем были снежные толщи и годы. / Лишь музыка тихо сияла из Чаши / Неслышимым и розовым светом свободы* (Поплавский, 1931, с. 62). Однако концепция музыки в этом произведении всецело определяется эстетикой символизма (аллюзии на сюжет о короле Артуре, связанный с поисками Святого Грааля).

Загадочная природа музыки неподвластна рационализации: рвалась, не разрываясь, как материальная / нематериальная субстанция (подобно ткани), лилась (как вода, жидкость), вилась впотьмах (как путь, тропинка). И, наконец, последняя строка стихотворения не выглядит гармоничным аккордом, пуант несколько неожиданный: *«И боком пробежала, точно рак»*. Фонический рисунок последней строки меняется от плавности к экспрессии (б, к, м, п, р, г, л, т, ч, н, р, к). Но в этой строке нет ни одного звука «з», что означает замолкание звуков – и превращение музыки в нечто иное.

Этот загадочный бег рака «боком» можно проинтерпретировать двояко: как целенаправленное движение рук (руки) только вверх или только вниз по клавиатуре (например, арпеджио или глоссандо), что со стороны выглядит как «боковое». Но здесь важен и мифологический контекст, связанный с тем, что рак (краб) – существо хтоническое. Его движения боком, способность пятиться назад, обитание в пограничной среде (суша / море) и принадлежность к животным нижнего мира в античной мифологии связывают его со стихией темного, погружением в пучину.

Нужно учитывать и контекст лирики Поплавского, и возможные переключки с предшественниками. В сборнике «Дирижабль неизвестного направления», в состав которого входит «Музыкант...», раки и ракообразные чаще всего появляются как обитатели не только морского дна, но и земного ада: *«Шагают храбро лысые скелеты, / На них висят, как раки, ордена...»* («Допотопный литературный ад»); *«Но лук смычка перетянул испанец, / Звук соскочил и в грудь его – бабац! / И вдруг из развороченной манишки / Полезли мухи, раки и коты, / Ослы, чиновники в зеленых шишках / И легионы адской мелкоты»* («Морской змей») (Поплавский, 1999, с. 96).

Однако в «Музыканте...» в большей степени значим след традиции Лотреамона. В шестой главе «Песен Мальдорора» (1869) появляется «синтетичный», построенный на принципе оксюморона образ архангела-краба, который прибывает на землю ради спасения похищенного Мальдорором юноши Мервина: *«Так вот, архангел, чтобы не быть узнанным, принял облик громадного, величиной с викуню, краба. Взобравшись на риф посреди океана, он поджидал прилива, с которым мог бы выбраться на берег»* (Лотреамон, 1998, с. 311). В этом фрагменте проявляется «черная ирония» Изидора Дюкасса. Лотреамон соединяет в один образ двух диаметрально противоположных героев – существо высших, заоблачных сфер, связанных с Богом (архангел), и низшее существо, являющееся обитателем морских глубин, ассоциирующееся с хтоническими морскими чудовищами в мифологии. В тот же сборник

«Дирижабль неизвестного направления» входит стихотворение «Возвращение в ад», посвященное графу Лотреамону, где Муза – существо, наделенное чертами и возвышенного, и демонического: *«Стеклянный дом, раздавленный клешней / Кромешной радости, чернильной брызжет кровью»* (Поплавский, 1965, с. 37). А.И. Чагин описывает этот образ как музу, возвращающую героя из ада собственной души к творчеству как к способу освобождения из ада: «Очевидна связь этого страшного образа с развертывающейся здесь мета-тематической линией творчества <...>. Можно заключить <...>, что здесь перед нами – Муза, разрушающая “адские” видения, живущие в душе поэта, и побуждающая его к творчеству как к освобождению от ада в душе» [Чагин, 2008, с. 179]. Но если в «Возвращении в ад», как отмечает Чагин, муза уничтожает внутренний мир лирического героя, то в «Музыканте...» она исчезает в некой темной стихии подобно раку, чтобы скрыться после страшной, изматывающей работы творца. Весьма вероятно, что парадоксальное сравнение музы с раком может быть объяснено как их принадлежностью к мирам иным (высшим сферам – и морским глубинам, миру смерти), так и способностью краткого пребывания на земле.

Итак, традиционный конфликт «поэта и толпы» в целом решается в стихотворении Поплавского в контексте символистской теории музыки. «Дух музыки» – важнейшая категория, унаследованная из работ Вагнера, Ницше, Вяч. Иванова. Бессмертие как некая мировая симфония, где сольются все души – общий тезис этой теории, но у Поплавского акцентируется особая взаимосвязь музыки и смерти: «22.3.1929. Я могу еще прибавить несколько слов о согласии или вражде человека с духом музыки, делающим его поэтом. Кажется мне, что музыка в мире есть начало чистого движения, чистого становления и превращения, которое для единичного, законченного и временного раньше всего предстоит как смерть. Принятие музыки есть принятие смерти, оно, как мне кажется, посвящает человека в поэты. Почему? Потому что всякая форма перед лицом музыкального становления может или не соглашаться изменяться и исчезать, как всякий одиночный такт в симфонии, то есть движимая чувством самосохранения, – или ненавидеть музыку, в которой смысл смерти, или же героически, несмотря на ужас тварности, согласиться с музыкой, то есть принять целесообразность своего и всеобщего становления, движения и исчезновения. Тогда только душа освобождается от страха и обретает иную безнадежную сладость, которой полны настоящие поэты» (Поплавский, 1996, URL).

Музыка как высшая ценность бытия – эта идея романтико-символистского генезиса является центральной в исследуемом тексте. Сам термин «дух музыки» Поплавский определяет следующим образом: «29.3.<19>29. Дух музыки – это общее, форма, субстанциональная музыка же, поэзия и живопись есть воплощение ее тела. Сгорайте и умирайте в музыке, тогда дух музыки спасет вас.<...> 31.3.<19>29.<...> Дух музыки есть ядро сферы музыки (но в четвертом измерении). То, что он строит, бессмертно, музыка же есть внешняя сфера, где все умрет» (Поплавский, 1996, URL).

Но специфика понимания природы музыки, ее рождения и земного воплощения в стихотворении «Музыкант нипанимал» определяется влиянием эстетики сюрреализма. Перед нами разворачивается не драма воплощения «духа музыки» как результат творческого порыва и работы творца (здесь – музыканта), а драма убийства-перерождения «духов звука», которая совершается как бы сама собой (отсюда – ироничное заглавие стихотворения). «Духи звука» не равнозначны «духу музыки», который являет собой форму, требующую воплощения; «духи звука» должны умереть, то есть преодолеть свою первоначальную природу (стихийное начало, бессознательное), чтобы воплотиться в произведении. Это превращение невозможно без насилия, агрессии, столь характерной для авангардистской эстетики, и лишь «насилие» ведет к трансформации «духов звука». Понимание категории «духа музыки» изначально связано с волей и силой («дионисийское» начало). В символизме оно уравнивается «аполлоническим», завершаясь в мировой гармонии (симфония). Здесь же происходит структурная деформация, дионисийское доминирует. Сам момент воплощения, обретения формы показан как динамический, трудно уловимый процесс.

## Литература

Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986.

Грейс Р. Второй подвиг Геракла: Лернейская гидра // Мифы Древней Греции. М., 1992.

Коровин В.И. Поэты пушкинской поры. М., 1980.

Кочеткова О.С. Миф об Орфее в творчестве Бориса Поплавского // Вестник РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика. 2010. № 1.

Лапаева Н.Б. Борис Поплавский и сюрреализм: опыт «автоматического» письма // Дергачевские чтения – 2002. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2004.

Мелетинский Е.М. Хануман // Мифологический словарь. М., 1991.

Сыроватко Л.В. Русский сюрреализм Бориса Поплавского // Культурный слой. Гуманитарные исследования: о стихах и стихотворцах. Калининград, 2007.

Тарановский К.Ф. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // О поэзии и поэтике. М., 2000.

Токарев Д.В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М., 2011.

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

Чагин А.И. Пути и лица. О русской литературе XX века. М., 2008.

Шатских А.С. Казимир Малевич. М, 1996.

Эткинд А.М. Хлыст. Секты, литература, революция. М., 1998.

### Список источников

Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.

Бальмонт К.Д. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М., 2011.

Блок А.А. Собрание сочинений: в 20-и тт. М., 1997. Т. 3.

Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4-х тт. Брюссель, 1971. Т. 1.

Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Мальдорор после Мальдорора. М., 1998.

Поплавский Б.Ю. Дадафония: Неизвестные стихотворения 1924-1927. М., 1999.

Поплавский Б.Ю. Дирижабль неизвестного направления: Стихотворения. Париж, 1965.

Поплавский Б.Ю. Откровения Бориса Поплавского: Дневники. Стихи. Статьи по поводу. // Наше наследие. 1996. №37. URL: [http://az.lib.ru/p/poplawskij\\_b\\_j/text\\_1935\\_otkrovenia.shtml](http://az.lib.ru/p/poplawskij_b_j/text_1935_otkrovenia.shtml).

Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений: в 3-х тт. М., 2009. Т. 1.

Поплавский Б.Ю. Флаги: Стихотворения. Париж, 1931.

## ПРОБЛЕМА МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА В РОМАНЕ А.В. ДМИТРИЕВА «КРЕСТЬЯНИН И ТИНЕЙДЖЕР»

*С.С. Фолимонов*

**Ключевые слова:** межкультурный диалог, А.В. Дмитриев, национальная идентичность, эпифункция, микрокультура, социолект.

**Keywords:** intercultural dialogue, A.V. Dmitriev, national identity, epifunction, microculture, sociolect.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-05**

В современном обществе, охваченном процессом глобализации, с особой остротой встают вопросы социального взаимовлияния и взаимопроникновения различных культур, определяющих характер и

качество общения между людьми. Важнейшим механизмом, позволяющим разрешать возникающие по этой причине конфликтные ситуации, является диалог культур. Термин *диалог культур* (*межкультурный диалог*) давно функционирует в научном обороте, но до сих пор вызывает споры среди ученых. Это объясняется в первую очередь его междисциплинарным статусом и, как следствие, различными методологическими установками, целями и задачами исследователей, самим взглядом на предмет осмысления. Возникающая при этом нечеткость (многоплановость) дефиниции актуализировала, по наблюдениям Л.А. Орнатской, метафорический пласт в семантическом поле терминологического словосочетания [Орнатская, 2014, с. 53], что делает необходимым уяснение границ понятия в рамках конкретного исследования.

В отечественной научной традиции термин *диалог культур* связан с именем М.М. Бахтина, рассмотревшего философскую проблему диалога, видевшегося мыслителю «единственно адекватной формой словесного выражения подлинно человеческой жизни» [Бахтин, 1979, с. 318], на материале литератур разных народов и таким образом обозначившего один из приоритетных аспектов диалогизма – взаимодействие культур. Позднее учеными были разграничены принципы построения отношений между разными культурами. Наиболее продуктивной стала предложенная М.С. Каганом бинарная оппозиция, содержащая два универсальных типа взаимодействия: субъектно-объектный (монологический) и субъектно-субъектный (диалогический) [Каган, 1988, с. 231]. Она расширяла границы сложившихся представлений о культурном диалоге и позволяла учитывать компоненты всех типов культур (глобальной, локальных, микрокультур и др.) любого уровня.

Параллельно с *межкультурным диалогом* используется термин *межкультурная коммуникация*, за которым стоит целое научное направление. Его тоже дефинируют по-разному. Вслед за А.П. Садохиным мы будем понимать под межкультурной коммуникацией «разнообразные формы взаимодействия индивидов, групп или организаций, принадлежащих к различным культурам» [Садохин, 2008, с. 156]. Нередко два этих термина используются на практике как синонимы. Причина заключается в их неразрывной связанности единым сложным, многоаспектным процессом. Представляется обоснованным, что межкультурный диалог – это основной инструмент межкультурной интеракции, ее движущая сила и вместе с тем стратегия, обеспечивающая сосуществование субъектов

общения в пересекающихся коммуникативных пространствах разноуровневых инокультур.

Вопросами межкультурной коммуникации и диалога культур занимаются разные науки (психология, социология, философия, лингвистика, литературоведение), но не менее важную роль в их осмыслении в новых исторических обстоятельствах играет современная русская литература, также ощутившая «внятный социальный запрос на разработку данной проблематики» [Мариничева, 2003, с. 158]. Для российских писателей стало совершенно очевидным, что главной пружиной любого конфликта в реальной действительности служит *непонимание*, неспособность доступными индивиду средствами языка, невербалики, универсальных и индивидуальных культурных кодов донести до собеседника *свою правду*, вызвать у него положительную ответную реакцию, положив начало *взаимодействию*, а не *противодействию*. В этом смысле диалог значим не только для сохранения уникальных культур и достижения гармоничных отношений между людьми, «поиск “Другого” является поиском себя, то есть своей идентичности путем соотнесения себя с “Другим”» [Мошняга, 2011, с. 209]. Значит, ощущение своей ценности в разнообразном, бесконечно меняющемся мире, то есть сохранение индивидуальности, самости, также немисливо без диалога вообще и межкультурного диалога в частности. Не случайно С.Ю. Тюкова характеризует межкультурную коммуникацию как «могучий и опасный инструмент культуры» [Тюкова, 2010, с. 23], способный в условиях политики глобализма сформировать метапотребителя, которому «окажутся чуждыми ценности своей культуры» [Тюкова, 2010, с. 24].

Среди писателей, так или иначе затрагивающих данную проблему, следует назвать Виктора Пелевина, Захара Прилепина, Андрея Волоса, Владимира Маканина и многих других. Но особого внимания заслуживает творчество талантливого прозаика Андрея Викторовича Дмитриева, замечательного стилиста и тонкого психолога, чьи произведения «воспроизводят подвижную, текучую, амбивалентную по своей сути ткань жизни» [Аросев, 2010, с. 89]. А.В. Дмитриев умеет слушать и передавать живую человеческую речь, в муках пробивающееся через немоту слово, способное дать ответ на главные вопросы человеческого бытия.

Именно поиск слова для самовыражения и выстраивания диалога представляется основной художественной задачей в романе «Крестьянин и тинейджер». Он начинается уже с заглавия, поделившего художественный мир на «своих» и «чужих». Но это не

единственная заложенная здесь авторская интенция. Название в имплицитной форме содержит и другие смыслы, которые будут явлены в тексте. Парадоксальной в этой связи выглядит оценка, данная председателем жюри премии «Русский Букер» Самуилом Лурье: «роман с худшим названием» [Москва-инфо, 2012, URL]. Сильная позиция заголовка (названия текста) определяет характер регулятивной эпифункции: читатель настраивается на конфликт двух культурных миров: сельского, ментально ассоциирующегося с традиционной русскостью, и городского, вербализованного посредством заимствованного слова, аллюзивно отсылающего к дискуссии о глобализации и национальной самобытности. Следует заметить, что контекстуальные антонимы «крестьянин / тинейджер» предварительно могут восприниматься и как средство создания комического эффекта, привычно ожидаемого при воспроизведении взаимоотношений горожан и селян. Источником комизма в этом случае служит конфликт сложившихся культурных традиций, идеалов, коммуникативного поведения и др. На подобной схеме, к примеру, строится большинство фабул так называемой деревенской прозы. Но комический потенциал названия реализуется в тексте лишь отчасти и не оказывает существенного влияния на стиль, оставляя приоритет за межкультурным диалогом<sup>1</sup>.

В центре внимания писателя оказывается сложная социокультурная ситуация, сложившаяся в России к началу 2000-х годов и разделившая страну на своего рода социокультурные локусы (микрокосмы). Их пространства в зависимости от удаленности / близости к мегаполисам удерживали в себе культурное время прошлого, сохраняя и устоявшиеся идеалы, и привычный для его обитателей уклад жизни. Дискретность национального социокультурного пространства (его естественная черта, свойственная социуму как таковому) в переломные, кризисные моменты развития общества усиливается, делается более ощутимой для носителей материнской культуры, порождая противоречия, непонимание, столкновения. При этом следует иметь в виду, что, несмотря на присущую ему латентность, внутриэтнический культурный конфликт может оказаться гораздо более драматичным, чем межэтнический, и спровоцировать тяжелые негативные последствия, угрожающие целостности нации. На это еще в начале XX столетия обращали

---

<sup>1</sup> Тинейджеры воспринимаются в смысловом поле романа и в значении молодого, нарождающегося социального слоя. Вова, говоря о «гинах», обозначает этим именем не сколько подростков по возрасту, сколько новый социально-культурный и психологический тип, пустивший корни на русской земле.



внимание философы и публицисты, рассуждая о русском народе и интеллигенции [Гершензон, 1909, с. 84–85], об этом в наши дни пишет Ю.П. Тен, анализируя последствия социокультурного плюрализма в постсоветскую эпоху [Тен, 2008, с. 15].

На первый взгляд, неожиданно, в разрез с фактическим художественным материалом, прозвучало мнение самого А.В. Дмитриева в интервью интернет-газете «Лента.ру». Отвечая на вопрос журналиста о наличии социального конфликта в романе, прозаик указал на параллельность и в силу этого бесконфликтность воссоздаваемых им культурных миров, подчеркнув, что «конфликт города и деревни придуман деревенской прозой 70-х годов» [Лента.ру, 2012, URL]. Однако, если рассматривать данное высказывание в контексте размышлений писателя о жизни и литературе, становится понятным, что он не столько отрицает очевидное существование такого столкновения, сколько стремится подчеркнуть приоритет лирического начала над рациональным: «Я не социолог, я лирик по натуре. Конечно, одиночество и чувства для меня важнее <...>» [Лента.ру, 2012, URL]. Действительно, серьезные конфликтные ситуации, выражающиеся в решительных поступках героев, в их стремлении радикально изменить складывающиеся не в соответствии с их идеалами межличностные отношения, у А.В. Дмитриева редки, почти исключительны. Таковым, например, видится протест Геры против рабской психологии Панюкова, выразившийся в неожиданном, импульсивном решении – отъезде героя в Москву (Дмитриев, 2013, с. 251–257)<sup>1</sup>. Тем не менее, именно межкультурная конфликтность является организующим началом повествовательной структуры «Крестьянина и тинейджера», ее главным нервом. Рассмотрим этот художественный феномен подробнее.

Межкультурный конфликт в романе вырастает из-за столкновения исконной деревенской культуры с микрокультурами, порожденными урбанистической средой обитания. Городская культура в конце XX – начале XXI веков приросла многочисленными субкультурами, создавшими иллюзию простоты жизни, переживаемой в «своей стае», где предельно доступный набор принципов мировосприятия и дающий ощущение защищенности стайный инстинкт заслоняют от человека истинную сложность, многообразие жизни, величие и высоту человеческих чувств, запечатленных

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых ссылках даны цитаты по изданию: Дмитриев А.В. Крестьянин и тинейджер. М., 2013.

средствами настоящего искусства. Субкультура дает человеку специфический язык (так называемый *социолект*), сужающий возможности коммуникативной мобильности и приводящий к психологической напряженности.

В романе А.В. Дмитриева представителем городской субкультуры (точнее – собирательного языкового образа субкультур) становится друг Панюкова – Вова. Оппозиция «город / деревня», явленная в системе взаимоотношений названной пары, интересна неожиданной интерпретацией: Вова изначально такой же социально-психологический и культурно-исторический тип русского крестьянина, как и Панюков. Но обстоятельства жизни и особенности характера маргинализируют героя, заставляют разорвать все связи с породившей его культурной средой. Вырвавшись из деревенского социокультурного локуса, из сохраняемого в нем культурного времени, Вова становится заложником монологичной инокультурной системы, ассимилируется ею, теряя индивидуальность. Трагизм конфликта как раз и заключается в имплицитности, неосознанности совершившегося индивидом, в отсутствии или минимизации свободного волеизъявления [Орнатская, 2014, с. 53].

Результаты ассимиляции в письменной и устной форме наглядно представляет речевой портрет персонажа. Нельзя не обратить внимания на такую существенную композиционную деталь: Вова присутствует в художественном пространстве романа опосредованно (в письмах и воспоминаниях других героев), то есть потеря лица стала для него уже не метафорой, а реальностью. Рассмотрим подробнее речевые средства характеристики героя, использованные в письме Вовы к Панюкову.

В лексическом плане письмо представляет собой смесь жаргонизмов разных социальных групп: молодежный сленг (*бекоз, офкоз, бла-бла-бла, респект, превед, тины*), воровской жаргон (*беспредел*), сленг бизнесменов (*поручаться*), разговорные и просторечные слова и выражения (*братишка*). Они составляют самую значительную часть текста и выражают скрытый от непосвященного (культурно закодированный) смысл, репрезентирующий главный мотив романа – непонимание людьми друг друга.

Насыщенность текста нелитературным лексическим материалом выполняет несколько художественных функций. Во-первых, автору важно показать читателю изменения, произошедшие во внутреннем мире героя за годы странствий и поиска им места в жизни. Лексический пласт позволил сделать это с наибольшей достоверностью и художественной выразительностью. Здесь впервые проявляется характерная черта героя: растерянность и страх перед лицом глобальных

перемен. На его глазах распалась огромная страна, утратили силу казавшиеся прежде незыблемыми идеалы и ценности, поменялись полюса добра и зла. Вова не в состоянии понять глубинного смысла совершившегося, поэтому естественная защитная реакция психики на происходящее – приспособиться, подстроиться, мимикрировать, принять новые правила игры, чтобы сохраниться любой ценой. Отсюда настойчивое желание подчеркнуть свою принадлежность к новой городской культуре, проявившееся в умении пользоваться ее языком. Язык как «знак принадлежности его носителей к определенному социуму» [Антипов, 1989, с. 75] начинает в представлении героя подменять собой реальный социальный статус, к которому тот стремится. На это социокультурное явление обратила внимание С.Г. Тер-Минасова, предположившая, что моду на жаргонизмы объясняет «влияние “новых русских” или подыгрывание им» [Тер-Минасова, 2000, с. 107].

Во-вторых, использование ненормированного языкового пласта является неотъемлемым компонентом увлекательной и тонкой языковой игры, пронизывающей роман от начала до конца, причем в ней принимает участие сам автор письма. Об этом свидетельствует стиль обращения к первому получателю информации Николаю Игонину: *«Коля это только Панюкову срочно и секретно!!!! И ты не смей читать!!! Томке привет! Твой Вова!»* (Дмитриев, 2013, с. 17). По стилистическому рисунку он явно отличается от остального текста и на его фоне выглядит нейтрально, традиционно. Значит, Вова владеет разными языковыми средствами и способен интуитивно отбирать и выстраивать их в зависимости от поставленных коммуникативных задач. Какие же коммуникативные задачи стоят перед адресантом? Их несколько: Вова хочет произвести на старого друга впечатление, подчеркнуть появившиеся у него деловые качества, снизить степень напряженности в отношениях с собеседником, которого обременяет хлопотным поручением и с которым утратил простоту и открытость близких отношений, наконец, замаскировать страх перед товарищем, сильным какой-то одному ему ведомой правдой, имеющим смелость идти собственным путем. Для решения этого комплекса задач герой прибегает к помощи модных социолектов. На игровой характер письма указывает в первую очередь количество использованных жаргонизмов. Оно значительно превосходит частотность естественного употребления и поэтому не может не восприниматься как утрированное. Усложняет языковую игру и усиливает ее комический эффект весьма символичное для 90-х годов XX века имя персонажа. Речевой образ адресанта явно проецируется на героев популярных анекдотов про «новых русских».

Дополняют общую картину обстоятельства получения и чтения письма. Многократно подчеркнутая конфиденциальность послания опровергается повторяющимися признаниями персонажей о том, что они были знакомы с содержанием до адресата. Это превращает не предназначенную для чужих информацию в секрет Полишинеля, а самого Панюкова – в комедийный персонаж (комизм положения героя усиливается особенностями его поведения: чрезмерная серьезность, доходящая до угрюмости, неулыбчивость, некоммуникабельность).

Вместе с тем воспроизведенная писателем коммуникативная ситуация делает очевидным и культурный конфликт городских и деревенских этикетных норм общения. Открытость как одна из основополагающих черт русского национального характера проявляется в речевом поведении сельских жителей игнорированием коммуникативного суверенитета личности. Ни один из героев не испытывает даже чувства смущения, читая чужое письмо. (*«Я все читаю, что нам поступает, – строго ответила Лука. – Мне по работе так положено»* (Дмитриев, 2013, с. 20) или *«Все не читал, а когда утром ждал Никитича, чтобы его к Кувишкину везти, прочел немного. Не для интереса, а просто так, от нечего делать. Что увидел, то и прочел, ты на меня не злись»* (Дмитриев, 2013, с. 31)) Для городской культуры общения, гораздо раньше включившей в свой арсенал современные средства коммуникации, стало нормой отношение к компьютеру, мобильному телефону и прочим гаджетам как к закрытому, сугубо индивидуальному информационному пространству (например, считается нарушением норм этикета ответить на звонок по чужому мобильному телефону, прочесть смс, пришедшее в отсутствие хозяина, открыть чужую электронную почту и т.д.).

Конфликт городской и деревенской культур проявляется и при непосредственном общении Вовы с Панюковым. К этому эпизоду читатель подходит уже подготовленным, в том числе речевым портретом, нарисованным в письме. Сцена разговора по душам (точнее, попытки такого разговора) не случайно происходит в лесу. Девственная природа настраивает Вову на исповедальный лад. В таком коммуникативном пространстве ему отчасти удастся выйти за рамки ставших привычными норм речевого поведения. Внутренняя напряженность, постоянное ощущение опасности, боязнь совершить роковую ошибку сделали его скрытным, замкнутым, но в привычной с детства обстановке он становится говорлив. Однако диалог у друзей не получается. Автор психологически очень точно выстроил данный эпизод. Каждая деталь в нем служит ответом на вопрос, почему герои не понимают друг друга и, шире, почему вообще возникает проблема

непонимания. Размышляя о месте языка среди национально-специфических культурных компонентов, исследователи отмечают: именно «язык в первую очередь способствует тому, что культура может быть как средством общения, так и средством разобщения людей» [Антипов, 1989, с. 75].

Первым интуитивно чувствует коммуникативную неудачу Панюков. Для него произнесенное слово – всегда отражение душевного состояния, то есть слово у него идет от сердца. Поэтому в определенный момент он замечает: *«чем больше Вова с ним говорит, тем меньше о себе рассказывает»* (Дмитриев, 2013, с. 36). Для Вовы язык стал средством достижения конкретных целей, инструментом воздействия на окружающих и самого себя. Но такое потребительское отношение к языку привело лишь к противоположному результату: он запутался в словах, попал в них, словно в сети. Симптоматично, что на темы, затрагивающие внешние события его личной жизни (работа, семья, дети) герой способен говорить *«своими старыми словами»* (Дмитриев, 2013, с. 37). Но как только мысль обращается к проблемам мироустройства и смысла жизни, стилистика речи резко меняется: *«Тут Вова умолкал, мрачнел и, оглянувшись, принимался вновь выкрикивать своими новыми словами непонятное: о жизни гребаной, в которой утром клево, вечером – голимо, и о тухте, которую тебе любой убогий крендель беретя впарить по пять раз на дню, и о совковых чмо в отстое <...>»* (Дмитриев, 2013, с. 37). Примечательно, что для истолкования непонятного коммуникативного феномена писатель обращается к фольклору – заклинаниям и, позже, причитаниям по покойнику. В них он видит тот же психологический механизм, который пытается использовать оторвавшийся от родной почвы герой. *«Он этими словами словно заклинал страх, – рассуждает о феномене речевого поведения друга Панюков, – он словно гнал его прочь, совсем как бабы из Селихнова, пойдя по ягоды и безнадежно заблудившись, прочь гонят лешего»* (Дмитриев, 2013, с. 40). В данном случае «приписывание (атрибуция) собственных пережитых состояний (пережитых в процессе слушания рассказов матери. – С.Ф) партнеру по общению» [Садохин, 2005, с. 51] иллюстрирует попытку понять собеседника и наладить с ним продуктивный диалог.

Проблема непонимания, сложности выстраивания продуктивного диалога с представителями инокультурной среды постоянно проявляется и в коммуникативном поведении Геры. Строго говоря, этот герой находится уже на излете подросткового возраста и в большей степени должен относиться к миру взрослых. Однако новые нормы социальных отношений, установившиеся с 70-80-х годов XX века, узаконили

запоздалое наступление психологической зрелости. Гера неопытен, далек от реальной жизни (до поездки в деревню жизнь заключалась для него в пределах Бульварного кольца и увеселительных поездок с родителями в туристические туры по Европе), наивен, прямолинеен. Но в этом же заключается его коммуникативное преимущество перед другими персонажами: неиспорченность, искреннее желание «во всем дойти до самой сути». Открытость для опыта и обучаемость позволяют Гере находить общий язык с собеседниками, преодолевать конфликтные ситуации, межкультурную разобщенность. Он не страшится непонятной жизни, подобно Вове, не закрывается от нее, подобно Панюкову, принимает правду каждого как материал для осмысления. Именно эти качества позволяют автору сделать Геру медиатором разных культурных миров. В системе образов романа данный персонаж напрямую никому не противопоставлен, в том числе Панюкову, как того можно было бы ожидать, исходя из названия. Гера – скорее своеобразная проекция князя Мышкина на современность. Чистота и непогруженность героя в суету жизни, подчеркнутый (мотивированный возрастом) идеализм дают ему возможность видеть все и всех со стороны. В пространстве романа он – гость, пришелец. Он еще не принял главного решения, не распорядился судьбой, не совершил рокового компромисса, уродливо искривляющего личность. Поэтому в зеркале его идеализма и чистоты несовершенства мира и людей отражаются без прикрас.

Показателен в этом отношении эпизод в сельском кафе «Кафе». Гера становится свидетелем телефонного разговора незнакомого парня, «нового русского». Автор вновь использует прием речевой характеристики социально-психологического типа. Но, в отличие от письма и разговоров Вовы, в речи незнакомца нет языковой игры, каждая фраза в ней является выражением внутренней сущности представителя микрокультуры, именно поэтому она обладает такой высокой степенью конфликтогенности. В воссозданном писателем коммуникативном акте особенно важны вступление в общение, выход из него и общая установка собеседников. Гера с первых секунд коммуникативного контакта мысленно оценил поведение незнакомца как неприемлемое, увидев в нем чужой, инокультурный элемент: *«В кафе вошел короткий круглый парень со связкой ключей на шее... Парень был в красных тренировочных штанах с белыми лампасами и в дымчатой сетчатой майке <...>»* (Дмитриев, 2013, с. 100). Фигура и одежда в данном портрете служат маркерами определенной социальной среды. В сознании Геры ее представители олицетворяют воинствующее бескультурье. Особое раздражение у Геры вызывает нарушение норм этикета, которое позволяет себе «новый русский». Громко разговаривая

по телефону в общественном месте, парень делает окружающих невольными свидетелями и участниками разговора, побуждает их дать оценку своему социальному статусу. «Новый русский» тоже чувствует в Гере инокультурный элемент еще до вступления с ним в вербальное общение: *«Гера угрюмо обернулся. На этот раз парень поймал его взгляд. Сунул мобильник в карман штанов с лампасами, глядя Гере в глаза, сделал долгий и шумный глоток вина из фужера. И, наконец, сказал спокойно: – Я дико извиняюсь. Есть вопросы?»* (Дмитриев, 2013, с. 104). Как видим, налицо подготовка к коммуникативной атаке, демонстрация выдержки как проявление силы. Важным аспектом сложившейся коммуникативной ситуации является реакция многочисленных свидетелей этой сцены, выразившаяся в равнодушии и молчаливом неодобрении Гериного поступка. Люди стараются избегать конфликтов, не втягиваться в чужие споры. Оценивать морально-нравственные преимущества того или иного коммуниканта и оказывать ему поддержку способны только носители высокой коммуникативной культуры, подразумевающей наличие этических принципов и четкой гражданской позиции. Гера в этот момент переживает осознание «культурного одиночества».

А.В. Дмитриев показывает, что зачастую маркером для оппозиции «свой / чужой» может служить одно только слово, воспринимающееся в качестве кода к культурному типу личности коммуниканта. Например, при знакомстве Панюков настоятельно рекомендует обращаться к нему на «ты», потому что в деревне так принято. Во время разговора с водителем «Газели» Гера произносит слово «кощунственно». И хотя оно не обращено к собеседнику, а лишь случайно вырывается из внутреннего монолога, водитель воспринимает его как опознавательный знак чужеродности собеседника и изменяет к нему отношение с дружелюбного на холодно-настороженное (Дмитриев, 2013, с. 95). Таким же ключом к культурному коду личности служит слово «довлеть» в разговоре Татьяны с родителями Геры. Лексический комментарий, использованный девушкой в критический, напряженный момент беседы, неожиданно становится сильным аргументом против авторитетной, ментально обусловленной позиции отца и матери, позволяет ей одержать победу в коммуникативном противостоянии (Дмитриев, 2013, с. 236–237).

Единственной почвой для установления продуктивного диалога писателю видится фольклор и народная культура, бережно сохраняющие веками отшлифованные формы межличностного взаимодействия, дающие человеку твердую почву для осознания национальной и культурной идентичности. Поэтому глухая российская деревушка

превращается автором в символ русской души, в одухотворяющий источник подлинной жизни. Через осознание этого символа становится понятным неожиданный финал романа: Гера отказывается от жизни мнимой с ее обманом, игрой в слова, философией выживания и избирает тернистый, но высокий путь сына своей Родины.

Итак, художественное осмысление проблемы межкультурного диалога в современной России является приоритетным направлением и перспективной творческой задачей для прозы наших дней. На материале романа А.В. Дмитриева мы смогли убедиться, что художественный дискурс позволяет с высокой степенью объективности и глубины отображать данное явление, выявляя пути установления эффективного межкультурного взаимодействия.

### Литература

- Антипов Г.А., Донских О.А., Марковина И.Ю., Сорокин Ю.А. Текст как явление культуры. Новосибирск, 1989.
- Аросев Г.Л. Разрыв шаблона. // Вопросы литературы. 2010. № 4.
- Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Гершензон М.О. Творческое самосознание // Вехи. М., 1909.
- За что Андрею Дмитриеву дали «Русского Букера» // Лента.ру: Культура. 2012. [Электронный ресурс]. URL: <https://lenta.ru/articles/2012/12/07/dmitriev>.
- Каган М.С. Мир общения: проблема межсубъектных отношений. М., 1988.
- Мариничева А.В. Межкультурная коммуникация и формирование толерантной языковой личности // Интеграция образования. 2003. № 3.
- Мошняга Е.В. Философско-этические аспекты межкультурной коммуникации // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 2.
- Орнатская Л.А. Межкультурный диалог: проблемы и перспективы исследования // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2014. Сер. 6. Вып. 1.
- «Русского Букера» получил роман с худшим названием // Москва-инфо: Культура. 2012. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.moscow-info.org/articles/2012/12/05/391898.phtml>.
- Садохин А.П. Введение в теорию межкультурной коммуникации. М., 2005.
- Садохин А.П. Межкультурная компетенция и компетентность в современной коммуникации. (Опыт системного анализа) // Общественные науки и современность. 2008. № 3.
- Тен Ю.П. Символ в межкультурной коммуникации: автореф. дис. ... док. филос. наук. Ростов н/Д, 2008.
- Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. М., 2000.
- Тюкова С.Ю. Межкультурная коммуникация. СПб., 2010.

### Список источников

Дмитриев А.В. Крестьянин и тинейджер. М., 2013.



## СОВРЕМЕННЫЙ ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ЗОМБИ- АПОКАЛИПСИС: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ НОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЖАНРА

*М.Н. Крылова*

**Ключевые слова:** зомби, апокалипсис, зомби-апокалипсис, апокалиптическая литература, воскрешение.

**Keywords:** zombie, apocalypse, zombie apocalypse, apocalyptic literature, resurrection.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-06**

Зомби-апокалипсис – один из литературных жанров, которые применительно к русской литературе можно назвать новыми. Книги о зомби только начали появляться на полках отечественных книжных магазинов, но поклонники фантастики с радостью переключаются на «своих» авторов, пишущих в любимом жанре. И книжная индустрия отвечает на спрос: ряд издательств выпустили даже целые серии, к примеру, серия «Эпоха мертвых» издательства «Альфа-книга» или серия «След зомби» издательства «Эксмо-пресс» и др.

Зомби-апокалипсис – лишь одна из разновидностей жанра апокалиптической литературы как литературы о конце света. Данный жанр далеко не нов, он восходит к древним эпосам самых разных народов об исчезновении нашего мира, к научным и религиозным гипотезам о Судном дне, к текстам Священного Писания и во все времена имел своих авторов и своих читателей. Для понимания особого положения жанра зомби-апокалипсиса в русской литературе необходимо учесть такую особенность русской культуры и цивилизации, как особенное значение идеи воскресения: в России Пасха – праздник более важный, чем Рождество (в то время как на Западе главный христианский праздник – именно Рождество). Пасха показывает, что «цель христиан – это стремление к вечной жизни» [Бальжинимаева, 2015, с. 173]. Большое влияние на философию и культуру России конца XIX – XX веков имели представления Н.Ф. Федорова о возможности и необходимости научного воскрешения предков. Как писал знаменитый философ, «воскрешение же есть полное торжество нравственного закона над физической необходимостью» [Федоров, 2003, Т. 1, с. 131]. Идея воскрешения стала в философии Н.Ф. Федорова основной, воскрешение он понимал «как возвращение “золотого века” человечества, как антипод

рождению и как осуществимый проект» [Бренькова, 2010, с. 316]. Для русской культуры и философии учение Н.Ф. Федорова стало основой идеи практического бессмертия [Шалавин, 2014], воплотить которую в научные концепции пытались И.Д. Панцхава [Панцхава, 1965], Н.И. Трубников [Трубников, 1990] и другие философы. Основой учения Н.Ф. Федорова является представление о неабсолютности смерти, возможности продолжения существования и после нее, прекрасно воплощаемой в современной литературе жанра зомби-апокалипсиса.

Жанр зомби-апокалипсиса имеет прочные основы и в русской литературе [Юрина, 2010]. Нельзя не вспомнить многочисленные произведения русской классической литературы, в которых важна тема воскрешения: «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Воскресение» Л.Н. Толстого, «Елеазар» Л.Н. Андреева, «Про это» и «Клоп» В.В. Маяковского, «Котлован» А.П. Платонова и многие другие. Несомненно, современные российские писатели подключают так или иначе контекст классической русской литературы (в том числе советского периода). Некоторые исследователи считают жанр зомби-апокалипсиса связанным с русским символизмом [Яковлев, 2012]. Сегодня этот жанр оторвался от религиозной базы, он реализуется гораздо шире, и не только в книгах, но и в фильмах, в компьютерных играх. Апокалиптические сюжеты притягивают и писателей, и читателей, и жанр все расширяет круг своих поклонников.

Апокалиптические тенденции уже начали изучаться современными учеными, представителями психологии, социологии, философии. Жизненность сюжета, его постоянное присутствие в продуктах культуры требуют осмысления. И.А. Порядин отмечает, что «чем дольше развивается наше знание о мире, тем больше возможных способов исчезнуть, как вид, мы обнаруживаем и изобретаем. Конец Света – один из первых, самый заметный и необходимый элемент катастрофического сознания» [Порядин, 2009, с. 98–99]. По нашему мнению, одним из толчков к бурному взлету апокалиптической литературы в XX веке стало длительное противостояние Востока и Запада во время холодной войны, в ходе которого люди ощутили реальность конца цивилизации, гибели Земли, осознали близость и ежесекундную возможность смерти.

У жанра апокалипсиса много разновидностей, зависящих от того, кто или что становится в творениях фантастов причиной гибели человечества: инопланетное вторжение, эпидемия, искусственный интеллект, ядерная война, природные катаклизмы или действия Высших сил. Каждая из данных разновидностей заслуживает

внимательного изучения, мы же обратим внимание именно на зомби-апокалипсис, то есть литературу о том, что ожившие мертвецы вредят живым, убивают их, вытесняют с планеты. Отметим сразу, что причины исключительной популярности данных сюжетов выделить достаточно сложно. Существуют лишь предположения, в числе которых даже неожиданные: «Увлечение “живым-но-мертвым”, скорее всего, свидетельствует о такой патологии, как некрофилия» [Порядин, 2009, с. 96]. Мы не думаем, что причины популярности жанра настолько патологичны. Скорее всего, дело в логическом конфликте между связанной с религией мечтой человека о возрождении после смерти и разумным осознанием того, к каким последствиям такое возрождение могло бы привести.

Зомби-апокалипсис изучается учеными А.А. Долгих [Долгих, 2013], А. Павловым [Павлов, 2013], А. Сандановым [Санданов, 2011] и др. в основном на материале кинофильмов, литературные же произведения, в особенности написанные отечественными фантастами, еще ждут своего исследователя. Материалом для данной статьи стали 40 рассказов двух сборников: «Зомби в СССР» (2010) и «А зомби здесь тихие» (2013), написанные как признанными мастерами жанра фантастики (Ю. Бурносов, В. Васильев, Л. Каганов, М. Кликин и др.), так и начинающими авторами (Д. Зарубина, М. Маскаль и др.). Для сопоставления был рассмотрен сборник американской зомби-фантастики «Когда мертвые оживут» (2013). Отношение отечественных фантастов к жанру зомби-апокалипсиса очень четко обозначили во введении составители первого из названных сборников С. Чекмаев и Ю. Бурносов: «После того, как всю литературу вокруг заполнили вампиры – сначала с легкой руки “Дозоров”, потом с нелегкой руки “Сумерек”, при виде сборника о зомби как-то даже становится легче дышать. В самом деле, почему-то именно эта категория давно, прочно и незаслуженно является обойденной российскими авторами» [Чекмаев, 2010, с. 5–6].

Цель статьи – выделить особенности современной отечественной литературы о зомби и, возможно, найти определяющие черты данного нового для российского писателя жанра.

Первое, что хочется отметить после ознакомления с рассказами: современные авторы произведений о зомби оказываются достаточно оптимистичными и гуманными, и далеко не во всех рассказах речь идет о конце света, закате цивилизации, полной победе восставших мертвецов. Напротив, «сборник переваливает уже за середину, а всемирного апокалипсиса и толп пожирателей мозгов еще нет» [Чекмаев, 2010, с. 7]. Таковы рассказы «Заклятие духов тела»

Л. Каганова, «Мертвые пашни» М. Кликина, «Дождь над Ельцом» Н. Калиниченко, «Лишний» С. Анисимова, «Третья смена» А. Давыдовой, «Дело о детском вопросе» В. Аренева, «Резня в петушатнике» М. Гелприна и Ю. Черных, «Посули мне все забыть» Е. Константинова и др.

Полон оптимизма рассказ М. Тихомирова «Смерть и Мендельсон», в котором люди просто научились оживлять мертвых без каких бы то ни было негативных последствий. В рассказах такого типа воплощаются идеи Н.Ф. Федорова, согласно которым «воскрешение – это долг сынов по отношению к отцам, он вытекает из самого природного существования человека» [Бренькова, 2010, с. 316]. В ряде рассказов оптимизм переходит даже в романтический идеализм. У В. Васильева в заглавном рассказе «А зомби здесь тихие», давшем название сборнику, инфицируются и становятся зомби только злые люди с *«намерениями кого-нибудь ограбить и чего-нибудь отнять»*. Добрые поселяне и путешественники в безопасности: *«Как только в человеке зреет готовность к худому делу, он начинает мертветь»*. Аналогична ситуация у В. Яценко, в рассказе которого случайно созданная людьми машина *«убивает всех, кто убивает, думает об убийстве или собирается о нем подумать»*. Мы видим здесь реализацию извечной, отраженной во всех основных мировых религиях мечты человека о неизбежности наказания за преступления и даже помыслы о них.

Положительное разрешение «проблемы ходячих мертвецов», в той или иной степени счастливый финал прогнозируется в рассказах В. Васильева, М. Гинзбург, Н. Батхен и др. Противостоят данному корпусу рассказов такие, в которых хорошего финала не предвидится и человечество обречено на вымирание, вытеснение зомби: «Мы – зомби» Л. Кудрявцева, «Корабль гурманов VS бетонный линкор» И. Минакова и М. Хорсуна, «Уберзольдат Аненербе» В. Лазурина, «Потрепанное очарование блондинок» А. Скоробогатова, «Летят утки» Ю. Бурносова и др.

Интересно проанализировать фантазируемые писателями причины оживления мертвых. Это вирус, созданный человеком и, как правило, случайно вышедший из-под контроля (В. Васильев, Л. Кудрявцев), древний биологический организм, обнаруженный в ледниках (С. Волков), инопланетный след (С. Анисимов), научные достижения, эксперименты, их прямые и побочные эффекты (А. Подольский, И. Скидневская и Ю. Мальт, А. Скоробогатов, М. Тихомиров, В. Яценко). Встречаются даже настолько оригинальные причины, что они реализуются только в одном-единственном

произведении. К примеру, в рассказе В. Аренева «Дело о детском вопросе» причина превращения в зомби Шерлока Холмса, по сюжету рассказа действительно умершего у Рейхенбахского водопада, – незаконченные дела, желание покарать преступников, завершить уничтожение шайки профессора Мориарти. В нескольких рассказах показано, что причина, в общем-то, и не важна (Ю. Бурносов, А. Куламеса, Ю. Погуляй и др.). Действительно, причина вряд ли может быть известна простым людям, сражающимся с монстрами. Да и не важна она, причина, когда надо действовать, выживать, драться.

Однако рекордсменом является такая причина обращения людей в зомби, как народная магия, колдовство (В. Бакунин, Н. Батхен, В. Венгловский, М. Гелприн и Ю. Черных, М. Гинзбург, Д. Зарубина, С. Игнатъев, Н. Калининченко, М. Кликин, Е. Константинов, Т. Томах, Ю. Южная), в том числе «научное колдовство» (В. Лазурин). Повидимому, таким образом отечественные фантасты стремятся противостоять западному зомби-апокалипсису, в котором основная, классическая, причина превращения людей в зомби – вирусы, созданные человеком и вырвавшиеся из-под его контроля.

Некоторых писателей озаботил выбор исторического антуража, и они разворачивают сюжет в декорациях прошлого или будущего. С. Игнатъев в рассказе «Листопад мортиарха» фантазирует в рамках альтернативной истории где-то в пределах русского средневековья, С. Анисимов в рассказе «Лишний» описывает события времен Великой Отечественной войны, а С. Волков («Ледяная симфония») изображает недалекое будущее (2048 год). Советские времена становятся историческими декорациями не только во всех рассказах сборника «Зомби в СССР», что естественно, но и в рассказах сборника «А зомби здесь тихие», например, у И. Вереснева в рассказе «Апатовский инцидент», у Д. Зарубиной («Нужен мне работник») или у М. Гелприна и Ю. Черных в рассказе «Резня в петушатнике». Желание вписать зомби в реальность Советского союза, скорее всего, вызвано стремлением сделать сюжет более парадоксальным, ведь именно в те времена мы не просто не представляли себе этих сюжетных схем, мы о них даже не знали.

Другие предпочитают антураж географический, вписывая сюжеты о зомби в нероссийскую действительность. Это могут быть реально существующие страны и города (Германия в рассказах В. Лазурин и А. Скоробогатова, Лондон в рассказах В. Аренева и Н. Батхен, Норвегия у И. Скидневской и Ю. Мальт и под.) и места, по-видимому, нереальные, о «ненашем» местоположении которых

можно судить по именам и названиям (М. Гинзбург, «Мертвецы и крысы»).

Старательное и, как правило, искусное конструирование исторических и географических декораций связано, по нашему мнению, с желанием авторов, ограниченных довольно жесткими жанровыми рамками, достичь стилистического разнообразия. Это еще один способ сделать повествование более оригинальным.

Встречаются и классические сюжетные схемы. К примеру, в рассказе И. Вереснева «Апатовский инцидент» произошел «случайный» выброс биоактивных веществ, люди заражаются от укусов, становятся кровожадными зомби, но армия пресекает распространение вируса, уничтожив всех. По классическим сюжетам построены также рассказы, в которых подвиг жертвующего собою одиночки спасает Землю (С. Волков, И. Скидневская и Ю. Мальт). Классическими могут быть также названы сюжеты, в которых описывается превращение в зомби зараженного человека. Ранка мала, о заражении еще никто не знает, люди спасают и защищают несчастного, но он-то уже изменился и начинает действовать (М. Маскаль, Ю. Погуляй).

Однако чаще наблюдается стремление к оригинальности в выборе сюжетной линии. Поиск необычного объяснения феномена зомби для российских литераторов вполне естественен и объясним. Они прекрасно знают, сколь огромный корпус текстов составляет литература зомби-апокалипсиса за рубежом, как разнообразно (и одновременно однообразно) тема обыграна кинематографом, и понимают, что «простые» сюжеты – это не для них.

Поиск оригинальности, желание удивить читателя неожиданным поворотом сюжета приводит к действительно интересным концепциям. Одна из них – повествование от лица самого зомби, попытка увидеть происходящее с другой стороны баррикады. В этих случаях авторы наделяют зомби вполне человеческими мыслями (*«Меня смыло волной за борт переполненной беженцами лохани. Долгое время я провел в воде, служба кормом для рыб»* (И. Минаков, М. Хорсун)) и желаниями, основное из которых, естественно, победить, пользуясь своими неоспоримыми преимуществами: живучестью, легкостью «ремонта» и под. Зомби, ведущий рассказ, может до определенного времени не знать, что он неживой, например, в рассказе «Уберзольдат Аненербе» В. Лазурина, но читателям даются вполне ясные текстовые подсказки: *«Не чувствую боли, только – как вибрирует грудь под ударами пуль»*.

Выясниться, что повествователь, от лица которого ведется рассказ, на самом деле – зомби, может и неожиданно. Такова концепция рассказа К. Каримовой «Ох уж эти зомби...», а в конце рассказа Л. Кудрявцева «Мы – зомби» герой произносит: «<...> *Уже готовились к предстоящим после отбоя процедурам, восстанавливающим наши мертвые тела*», и читатель понимает, что герой мертв и, борясь вроде бы с вирусом, на самом деле не собирается отдавать людям землю: «*Мы когда-то были людьми, но теперь являемся уже чем-то другим. Если удастся, мы со временем потесним человечество*».

Поиск оригинальных концепций приводит также к тому, что во многих рассказах зомби безобидны, не собираются причинять вред людям и классически есть их мозг. Ну, стали люди ходячими мертвецами, это ведь не значит, что они должны быть злыми и кровожадными: «*Остановился. Уставился на меня желтыми, ничего не выражающими глазами. Я для него была как та елка или столб – препятствие, которое нужно обойти*» (Н. Караванова, «Дом на кладбище»). В рассказе А. Золотко «Последняя просьба» мертвые просто оживают, начиная новый этап жизни, и, хотя рассказ посвящен описанию абсурдности воплощения древней мечты человека о воскрешении умерших родственников, сами зомби не злые и не добрые, а вот живые стремятся нажиться на их возвращении.

В целом ряде рассказов стремление авторов найти свой подход к классическому сюжету приводит к тому, что этически люди и зомби меняются местами. В рассказе И. Минакова, М. Хорсуна в ходе войны живые становятся людоедами, а мертвые подавляют свои инстинкты, питаясь овощными блюдами и гороховым супом, рецептом которого авторы весьма оригинально и заканчивают рассказ. У В. Яценко («Пасынок человечества») зомби спасают людей, а те, даже понимая, что мертвые безобидны и добродушны, убивают их. Д. Зарубина в рассказе «Тот, кто ест твой мозг» изображает профессора, который сумел оживить себя после смерти и продолжает преподавать медицину. Он гораздо гуманнее одного из своих нерадивых студентов, за несданный экзамен бросившегося на него с ножом. В рассказе Д. Казакова «День святой Милы» описываются далекие постапокалиптические времена мира будущего, и внезапно выясняется, что человеческая цивилизация за несколько столетий полностью деградировала, а вот зомби смогли выстроить вполне человеческое общество без зла, насилия и пьянства: «*А ведь создания зла <...> но при этом куда менее злобные, чем те же люди*».

То, что воскресшие лучше живых, совершенно не удивительно в контексте описанных выше религиозно-философских идей. Аналогична ситуация в рассказе К. Каримовой «Ох уж эти зомби...», где читатель постепенно начинает догадываться, что герой, ведущий повествование, и есть живой мертвец, а тот, кого он называет «зомби» – человек: *«Говорят, были эти зомби когда-то разумными, а сейчас выродились, одичали. А ведь раньше даже говорить умели. Слово зомби-то – из их языка. Живой мертвец значит. Это они нас так звали»*. В таких сюжетах звучит горькая ирония по поводу высокомерия человека, который чванливо гордится своей человеческой природой, а ее не так уж сложно потерять.

Естественно, рассказы сборника «Зомби в СССР» имеют некоторую специфику, обусловленную целевой задачей сборника – вписать сюжеты о зомби в контекст страны Советов. Отсюда и рассказ о студентах на картошке, восходящий, несомненно, к юношеским воспоминаниям автора (М. Кликин), и описание вурдалаков, потревоженных и пробужденных к жизни социалистическим строительством (А. Бачило), и фантазии на тему заповедной, дорогостоящей и весьма привлекательной для людей охоты на зомби (А. и Д. Голиковы, М. Маскаль), и постоянная апелляция к деятельности спецслужб, армии и милиции (Т. Алиев и М. Магомадов, С. Волков, Т. Томах и др.), и невозможность обойти вниманием период сталинских репрессий (А. Подольский). Одна из сюжетных линий – определение причины появления живых мертвецов как экспериментов по созданию дешевой и надежной рабочей силы. Зомби – прекрасные работники, им не нужно отдыхать, они не пьют горькую, не перекуривают, работают в любых условиях, их не нужно мотивировать и платить им зарплату. Проблема только в том, что эксперимент может выйти из-под контроля (А. Подольский, «Забывшие чертом»). Впрочем, подобные сюжеты находим и в сборнике «А зомби здесь тихие» в рассказах «Третья смена» А. Давыдовой и «Нужен мне работник» Д. Зарубиной.

В рассказах о зомби в СССР причинами появления живых мертвецов также чаще всего выступают магия и колдовство, однако здесь они тесно переплетаются с действиями представителей спецслужб и ученых закрытых НИИ, озабоченных вопросом обеспечения бессмертием партийных руководителей (С. Волков, «Генератор»; А. и Д. Голиковы «Территория бессмертных»), политикой и историей (Т. Томах, «Дорога через Ахерон») и под. Появление зомби вызвано разорением кладбищ, древних капищ, и,



самое главное, отсутствием веры: *«Беда, соколики, в том, что не веруете вы ни во что. Ни в дьявола, ни в советскую власть. Ни в Бога»* (Т. Томах).

Явно мастерство писателей, хорошее владение ими основами жанра хоррора. Многим авторам сборника «Зомби в СССР» (М. Кликин, Т. Томах) удается в начале рассказов создать ощущение напряженного ожидания. Расшифровывая полунамеки, обдумывая загадочные, необъяснимые факты, читатель вместе с героями удивляется непонятному, пытается догадаться о том, что происходит. Проявляется художественное мастерство и в описании боевых действий против зомби (А. и Д. Голиковы, Т. Алиев и М. Магомадов, А. Подольский и др.), и в описании собственно ужасов, когда писателю удается найти шаткий баланс между обязательными для жанра «ужасными» подробностями (они тоже присутствуют) и границами приличий. Большинство авторов понимают, что в жанре хоррора недоговоренность может оказать на читателя большее впечатление, чем ужасающие детали: *«Страшнее всего было в детском отделении [больницы – М.К.], но там и закончилось все куда быстрее»* (Ю. Бурносов).

Заслуживает глубокого психологического осмысления тональность большей части рассказов, повествующих о закате цивилизации, ужасающих событиях, связанных с появлением зомби и губительных для человечества. Эта тональность – спокойная и размеренная, показывающая, что люди смирились с произошедшими в истории их планеты необратимыми изменениями и мирно продолжают жить дальше. Таков рассказ «Дом на кладбище» Н. Каравановой, одни герои которого путешествуют по миру в чужих телах, пока их собственные умирают (*«Редко кто ходит по улицам не в виде биооболочки, а своими, природой данными, ногами»*), другие – пытаются помочь первым, спасти их, но все удивительно стабильны и спокойны, ведут размеренную жизнь, наполненную привычными действиями. Данный подход показывает, что писатели высоко оценивают способность человека приспосабливаться к происходящему, безропотно принимать изменения в своей жизни и существовании всей цивилизации.

Достоинством и размеренностью наполнены также описания подвигов простых людей: старика-одиночки в рассказе Т. Алиева и М. Магомадова, простых милиционеров и учащихся сельскохозяйственного училища в рассказе Ю. Бурносова: *«Будущие трактористы-машинисты широкого профиля поступили хитро. Сдержат лезущих в огромные окна первого этажа мертвецов они*

не могли, но на второй этаж училища можно было подняться только по широкой кованой лестнице, благо находилось оно в бывшей помещичьей усадьбе. Лестницу завалили учебными экспонатами – сеялками, веялками, культиваторами и прочей сельскохозяйственной фигней, в руки взяли длинные острые ножи от косилок. Набравшиеся опыта в драках район на район и деревня на деревню пацаны держались несколько часов, сбивая все новые волны покойников». Авторам словно интересно примерить костюм Милы Йовович простым людям – милиционеру, слесарю, школьнику, студенту, учителю истории и др. (А. Куламеса, «Хороший размен»).

Создается впечатление, что подвиг – нормальное состояние советского человека. Действительно, описание мыслей и действий слабака, подлеца, «гнилого» человека, выбирающего, столкнувшись с проблемой зомби, путь предательства, находим лишь однажды, в рассказе А. Подольского «Забытые чертом», один из персонажей которого лейтенант Олег *«рядиться героем не собирался»*. Остальным действующим лицам удается довольно быстро привыкнуть к новому положению вещей и начать совершать свои обыденные подвиги. В этом, как нам кажется, авторы рассказов о зомби в СССР невольно, возможно, незаметно для себя проявили огромную веру в душевные силы советского человека, сформированную бесконечными подвигами, совершаемыми им в течение десятилетий: участием в великих стройках, противодействием культу личности Сталина, победой в Великой Отечественной войне, подъемом целины и др.

Итак, основная мотивирующая сюжетные построения черта отечественной литературы о «живых мертвецах», о зомби – стремление российских авторов быть оригинальными, желание создать свой особенный корпус текстов, не повторяющих широко распространенные западные образцы. С этим связано предпочтение в выборе такой причины зомби-апокалипсиса, как народная магия, колдовство; создание фантазийных миров, в которых зомби – вполне мирные создания, не причиняющие вреда людям и даже этически превосходящие их; стремление к изображению не всемирной катастрофы, а частных случаев «превращения»; спокойная, обыденная тональность повествования; разнообразие исторического и географического оформления сюжетов и другие особенности.

Мы считаем, что современная российская литература о зомби – вполне оформившаяся и своеобразная жанровая разновидность отечественной и мировой апокалиптической литературы. Причем ее достоинство состоит не только в том, что она, как и вся современная

фантастика, привлекает к книге современную мало читающую молодежь. К достоинствам стоит отнести также оригинальность сюжетных построений, высокое писательское мастерство авторов, удачно реализованную интенцию отличаться от западных образцов жанра, найти свой путь в новом для нашей литературы жанре. Своеобразие жанра зомби-апокалипсиса в русской литературе во многом определяется особой ролью идеи воскрешения в русской философии и культуре.

### Литература

Бальжинимаева Н.Ч.Ж. Рождество и пасха как основа христианского мировоззрения // Православие и дипломатия в странах азиатско-тихоокеанского региона. Улан-Удэ, 2015.

Бренькова А.С. Понятие воскрешения в философии Н.Ф. Федорова // В мире научных открытий. 2010. № 6-2.

Долгих А.А. Модификация кинообраза «зомби» в современной философии // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2013. № 5 (133).

Павлов А. Телемертвецы: возникновение сериалов про зомби // Философско-литературный журнал Логос. 2013. № 3 (93).

Панцхава И.Д. О смертности и бессмертии человека. М., 1965.

Порядин И.А. Конец света как мечта, или Синдром апокалипсиса // Вестник Самарского государственного университета. 2009. № 67.

Санданов А. Зомби-апокалипсис // Искусство кино. 2011. № 5.

Трубников Н.И. Проблема смерти, времени и цели человеческой жизни (через смерть и время к вечности) // Философские науки. 1990. № 2.

Федоров Н.Ф. Философия общего дела. В 2-х тт. М., 2003.

Чекмаев С., Бурносов Ю. Цельтесь в голову. От составителя и главного идеолога // Зомби в СССР. Контрольный выстрел в голову. М., 2010.

Шалавин А.О. Анализ проблемы практического бессмертия и ее решения в контексте идеи «воскрешения отцов» (патрофикации) Н.Ф. Федорова // Вестник Мурманского государственного технического университета. 2014. Т. 17. № 4.

Юрина Н.Г. Традиции русской апокалиптической литературы XVIII века в «Краткой повести об антихристе» Вл. Соловьева (Соловьев и Яровский) // Вестник Чувашского университета. 2010. № 4.

Яковлев М.В. Русский символизм второй волны и апокалипсис // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В.Г. Белинского. 2012. № 27.

### Список источников

А зомби здесь тихие. М., 2013.

Зомби в СССР. Контрольный выстрел в голову. М, 2010.

Когда мертвые оживут. М., 2013.

## ОЦЕНОЧНО-СИМВОЛИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ЛЕКСЕМЫ *БЕЛЫЙ*

*Т.В. Григорьева, А.Р. Григорьева*

**Ключевые слова:** оценочность, символ, цветообозначения, семантика, белый, черный.

**Keywords:** evaluation, symbol, colour term, semantics, white, black.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-07**

Когнитивная лингвистика, в русле которой проходит данное исследование, представляет язык как «вербальную сокровищницу нации, средство передачи мысли, которую он “упаковывает” в некую языковую структуру» [Маслова, 2004, с. 4]. Изучая, как человек познает окружающий мир и как хранит информацию о мире в сознании, научное сообщество приближается к пониманию когнитивных механизмов семантики слов как отпечатков национально-культурного опыта (см., например, работы Дж. Лакоффа, А. Вежбицкой, Н.Н. Болдырева, А.П. Бабушкина, С.Г. Воркачева, Е.В. Рахилиной и др.). Объектом когнитивных исследований становятся и цветообозначения. Так, некоторые метафорические значения цветových слов рассмотрены в работах А.А. Брагиной (на материале русского языка, 1997), Е.В. Шевченко (на материале английского языка, 2007), М.А. Болотиной и Е.А. Шабашевой (на материале английского и русского языков, 2013) и др.

В семантической структуре цветоимен важное место занимает оценочная сема. В русском языке ее содержат такие цветových прилагательные, как *белый, черный, красный, зеленый, желтый, синий, серый* (см. об этом: [Кезина, 2013; Хамидова, 2008]), при этом необходимо отметить, что в разные периоды оценочность цветových прилагательных изменялась: к примеру, слово *багряный* в XVIII веке означало «красивый», в современном же языке эта сема утратилась [Кезина, 2013, с. 362]. Изучая базовые имена цвета, С.В. Кезина пришла к выводу, что они сначала появлялись именно как оценочные слова, и только впоследствии развивали цветovou семантику.

Среди базовых цветоимен наибольший интерес, на наш взгляд, представляет прилагательное *белый*. Оно же является одним из самых изученных. Исследователи отмечают, что первоначальное значение *белого* не было цветovým: слово означало «светящийся», «блестящий»,

сверкающий» (см. об этом: [Колесов, 1983]), характеризовалось семантическим синкретизмом – имело также значения «светлый», «прозрачный», «чистый», «бесцветный». Появление значения цвета в семантике лексемы датируют XIII веком [Колесов, 1983]. А. Вежбицкая указывает на исключительное богатство семантики слова *белый*, выделяя, кроме прочих, семы «связанный с хорошей видимостью» и «непрозрачный, непросвечивающий» [Вежбицкая, 1996, с. 252]. Ассоциативное поле *белого*, наиболее полно представленное в работе Р.В. Алимиевой, демонстрирует явное тяготение к ассоциациям положительного эмоционального плана и содержит следующие оценочные ассоциации прилагательного: 1) оценочно-физиологические (*светлый, холодный, свежий, яркий, ослепительный, прохладный, теплый, мягкий, тугой, непрозрачный*); 2) оценочно-психологические (*чистый, нежный, радостный, торжественный, прекрасный, красивый, искренний, праздничный, честный, спокойный, уравновешенный, добрый, веселый, благородный, счастливый*). В ходе ассоциативного эксперимента в семантической структуре слова *белый* исследователем выявлены как наиболее значимые ассоциативные признаки «светлый» и «чистый»: «В непосредственном единстве с главным, цветовым компонентом значения они как бы конструируют семантический облик слова *белый*, предопределяя тем самым общезыковую семантическую эволюцию, а также обуславливая эмоционально-экспрессивный характер его новых, постоянно возникающих образных и переносных значений» [Алимбиева, 1976, с. 26]. Объектом исследовательского интереса становятся и переносные значения *белого*. Так, Т.Н. Дорожкина отмечает, что основой вторичных переносных значений цветоимени выступают не ядерные семы, а ассоциативные признаки [Дорожкина, 1999, с. 12]. Кроме того, в индивидуально-авторских контекстах слово может развивать разную коннотативную семантику, в том числе и негативную [Дорожкина, 1999, с. 12].

В настоящей статье мы рассмотрим оценочную семантику прилагательного *белый*, реализующуюся в метафорах и демонстрирующую его символический потенциал.

Ведущим методом нашего исследования, подчиняющим себе все остальные, является анализ сочетаемости лексемы *белый*. Он позволяет «увидеть» значимые свойства оппозиции и понять закономерности появления оценочных значений. Мы используем когнитивный подход к сочетаемости, представленный в работах А. Вежбицкой, Е.В. Рахилиной, Л.О. Чернейко и базирующийся на том, что сочетаемость имен не случайна и не свободна – она отражает

некоторые их существенные, глубинные характеристики, связанные с образами конкретных предметов в естественном языке; сочетаемостные характеристики не существуют сами по себе: они «мотивированы содержательными, то есть семантическими свойствами» [Рахилина, 2010, с. 12].

Цветовые имена при метафоризации становятся «вещными» сущностями – словами, обозначающими «единицы вещного мира и их свойства – в их несобственно вторичных знаковых функциях» [Баранов, Добровольский, 2008, с. 213]. Изучение закономерностей вторичного знакового переосмысления таких явлений на конкретном языковом материале поможет понять действие универсального механизма, ставшего «когнитивным достижением здравого смысла в освоении непредметных сущностей» [Рябцева, 2000, с. 109]. Лексема *белый* выступает средством «опредмечивания» некоей абстрактной сущности, позволяет сделать ее зримой, видимой, приблизить к чувственному пониманию.

Главным способом проявления оценочного значения у цветоимен, в том числе и у прилагательного *белый*, является метафора, при которой происходит категориальный сдвиг значения: стандартные для данного предиката категории аргументов замещаются новыми для него, на первый взгляд «неподходящими». Все исследователи метафоры сходятся в том, что этот тип переноса не является произвольным: метафорический образ устойчив и проявляется не в отдельно взятом контексте, а во многих, потому что языковая метафора отражает более общие – культурные, а иногда и еще более общие – свойственные в целом человеческому сознанию (иначе говоря, когнитивные) параллели [Рахилина, 2010, с. 144].

Исследуя вещные коннотации абстрактных имен, ученые рассматривают их несвободную сочетаемость. Так, В.А. Успенский рассуждает о сочетаемости слова *авторитет*. Он, по его наблюдениям, бывает *большой* и *маленький*, *весомый* и *хрупкий*, *дутый* и т.д. Рассмотрев множество вариантов сочетаемости этого слова, автор заключает, что авторитет можно представить «в виде сплошного шара, в хорошем случае большого и тяжелого, в плохом – маленького и легкого» [Успенский, 1979, с. 148]. Изучая сочетаемостные возможности имени *судьба*, Л.О. Чернейко отмечает, что судьба мыслится человеком, к примеру, как личность (*гневить судьбу*), текст (*прочитать судьбу*), высшая сила (*предопределен судьбой*) и т.д. [Чернейко, 1997, с. 307]. Представим сказанное в виде формулы: если взять абстрактное имя за X, то его

сочетаемость будет выглядеть как XY, где Y – любая другая часть речи, которая обычно сочетается с конкретными именами. Исследователи, как правило, сосредоточивают свое внимание на X, то есть на абстрактной сущности. Нас же интересует Y, в частности, конкретное имя прилагательное, обозначающее цвет, и то, каким оно позволяет увидеть различные абстрактные сущности. Опираясь на тексты Национального корпуса русского языка, рассмотрим типичные сочетания лексемы *белый* с абстрактным именем существительным с целью выявления ее оценочной семантики.

По данным словаря русского языка XI-XVII веков, имя *белый* имеет оценочное значение «непорочный, безгрешный». Другие словари (Словарь обиходного РЯ Московской Руси XVI-XVII веков, Словарь РЯ XVIII века, БАС, Словарь РЯ под ред. А.П. Евгеньевой), однако, этого значения не отражают, находим его лишь в Большом академическом словаре под ред. К.С. Горбачевича: *устар. и trad.* «нравственно безупречный». Оценочное значение присутствует также в Толковом словаре русского языка начала XXI века: здесь приводится словосочетание *белая магия* с расшифровкой «связанная с естественными силами природы, направленная на избавление от зла, излечение».

Одним из абстрактных имен, которые вступают в отношения с *белым*, является лексема *зависть*. Зависть – одно из базовых чувств человека, стоящее в ряду таких, как радость, удивление, презрение и др. В толковом словаре С.А. Кузнецова слово *зависть* толкуется как «чувство досады, раздражения, вызванное удачей, успехом, благополучием другого, сопровождаемое желанием обладать тем, что есть у другого» [Кузнецов, 2014] и дается без каких-либо помет. Очевидно, однако, что зависть – чувство, оцениваемое полярно. Сравните примеры: *Эти отрицательные отзывы о способностях, моральных качествах олигархов — не более чем классовые зависть и ненависть* («Время МН», 2003); *Нет, какая-то здоровая зависть у меня порой прорезается. Другое дело, что она не разъедает изнутри, а подстегивает, двигает вперед* («Финансовая Россия», 2002)<sup>1</sup>. В первом примере контекст свидетельствует об отрицательной оценке зависти; во втором *зависть* сочетается со словом *здоровая*, а контекст подтверждает, что такое чувство, как

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках приводятся ссылки на источники: Национальный корпус русского языка. <http://www.ruscorpora.ru>  
Переводчик контекста с русского на английский. <http://context.reverso.net>.  
Утаивание правды. Из книги Скотта Пека «Непроторенная тропа». <http://psynet.narod.ru/articles/nottrue.htm>.

зависть, может приносить и пользу, а значит, оценивается положительно.

Положительную оценку зависти позволяет выразить и лексема *белый*: *На Всероссийском фестивале айкидо я почувствовала белую зависть к участникам: в свои пятьдесят они находятся в лучшей форме, чем я в двадцать с хвостиком* («Русский репортер», 2012). В некоторых словарях это сочетание зафиксировано с расшифровкой «о чувстве радости, вызванном успехами другого человека» [Кузнецов, 2014], значит, мы можем говорить, что белая зависть – это хорошая зависть, такая, которая не наносит вреда. Идиома демонстрирует наличие оценочного компонента семантики прилагательного *белый*.

Как представляется, сочетание *белая зависть* возникло в противовес сочетанию *черная зависть*: по данным Национального корпуса русского языка, *белая зависть* впервые упоминается в тексте, датированном 1970-м годом, *черная* же – в тексте 1860 года. Словарь С.А. Кузнецова характеризует *черную зависть* как *глубокую и злобную* [Кузнецов, 2014], то есть на первый план в семантике прилагательного *черный* в данном случае также выходит оценка.

Можно предположить, что оценочная семантика слова *белый* развивается в тесной связи с семантикой слова *черный*. Вероятно, люди склонны сначала давать негативную оценку, поэтому сочетания со словом *черный* появляются в языке раньше. Затем человек как бы «обелает» то или иное явление, постигая его амбивалентность. Так, в противовес *зависти черной* появляется *зависть белая, черной магии – белая магия* и т.д. Такая последовательность, однако, характерна не для всех сочетаний. Ср.: *черная ненависть, черная злоба*, но *\*белая ненависть, \*белая злоба* (за исключением индивидуально-авторских употреблений). По всей видимости, в представлении общества человек, который испытывает такие чувства, как злость и ненависть, может принести только вред, поэтому эти чувства оцениваются однозначно отрицательно.

Лексема *белый* реализует оценочное значение и в составе идиомы *белая магия*. Слово *магия* представлено в словаре С.А. Кузнецова в двух значениях: 1) по суеверным представлениям: совокупность приемов (действий и слов), имеющих чудодейственную силу, при помощи которой можно воздействовать на людей и явления природы; 2) *чего*. необыкновенная сила воздействия на кого-л.: *магия взгляда, магия музыки, магия таланта писателя, магия очаровательных глаз* [Кузнецов, 2014]. Толкование лишено каких-либо помет, но далее в статье приводятся идиомы *белая магия* и *черная магия*, различие между



которыми, согласно описанию, в том, что первая действует с помощью небесных сил, а вторая – с помощью адских. Контексты употребления данных идиом позволяют говорить о том, что люди положительно оценивают магию белую и отрицательно – черную: *Черная магия не сказка, она действительно существует. Конечно, это не какие-то оккультные заклинания и зелья, а не что иное, как сила злобной и нечистой души, подчиняющая более слабым. И ей противостоит белая магия добрых мыслей, чистых желаний, помощи и любви* (И. Ефремов, 1963). Здесь снова на первый план в семантике слов *белый* и *черный* выступает оценочное значение: белую магию в терминах оценочности можно назвать хорошей, черную же – плохой (ср. также *белое* и *черное колдовство*).

Репрезентацию оценочного значения прилагательного *белый* видим и на примере идиомы *белая ложь*. Данное сочетание не закреплено в словарях, тем не менее встречается в некоторых текстах, ср.: *Во многих случаях белую ложь принято считать общественно приемлемой, поскольку «мы не хотим ранить чувства людей»* (Утаивание правды, URL); *Милый, белая ложь во благо отношениям* (Переводчик..., URL). Белую ложь также называют ложью во спасение, во благо – очевидно, намерения, которые движут в данном случае человеком, оцениваются положительно. Другими словами, белая ложь не причиняет вреда, а напротив, приносит благо.

Представленный материал устойчивой сочетаемости позволяет увидеть реализацию оценочной оппозиции, в которой компонент *белый* означает «хороший, во благо», *черный* – «плохой, злонамеренный». Оба компонента взаимно притягивают друг друга: появление сочетаемости с одним из компонентов закономерно влечет за собой появление аналогичной сочетаемости со вторым компонентом. На наш взгляд, такой языковой материал демонстрирует, что человек видит мир полярным, склонен делить его на черное и белое, плохое и хорошее, тьму и свет и т.д. Ср. рассуждения Р.В. Алимпиевой об этом: «Можно полагать, что понятие белого цвета и чувственное отношение к нему складывалось прежде всего в оппозиции светлый (белый) – темный (черный). <...> В сопоставлении и противопоставлении тьмы и света не как двух контрастных световых ощущений, а как контрастных стихий видимого мира формировалась психологическая и эстетическая оценка светлого (белого). Если тьма (черный) – это ночь, то свет (белый) – это как бы сама сущность дня. Со светом люди, освобождаясь от ночных страхов и тревог, покидали свои пещеры, чувствуя себя свободней и независимей, получая возможность четко видеть окружающее» [Алимпиева, 1976, с. 23].

В устойчивых сочетаниях *белая полоса*, *черная полоса* прилагательные также реализуют оценочные значения «хороший», «плохой». Ср.: *Вам только остается прислушаться к ее зову, попытаться понять и почувствовать ее позы, которые будут выражаться в вашей благополучно складывающейся жизни, будет такое ощущение, что вам постоянно везет, и наступила длинная белая полоса* (А. Яшкин, 2003); *Дайте время пройти этой черной полосе; небо прояснится, и клеветники останутся тем, что они были, есть и будут: презренными лжецами...* (Н. Дурова, 1838). Отметим, однако, что в этих сочетаниях, в отличие от предыдущих, присутствует образность, они демонстрируют стремление человека к наглядности в языке, говорят об образном восприятии действительности.

Имя *белый* реализует оценочное значение не только в составе идиом. Представление «белый = хорошо», по всей видимости, прочно закрепилось в сознании говорящих, поскольку оценочная сема обнаруживается и в свободной сочетаемости. В этих случаях цветочное прилагательное соединяется с существительным, которое характеризует человеческую жизнедеятельность в целом и само по себе не содержит ни положительной, ни отрицательной оценки. Ср.: *Искать в своих впечатлениях позитивные моменты. Нет такой ситуации, которая была бы сплошь черной или сплошь белой* (С. Скарлош, 2014); *Но надо понимать и то, что всю жизнь делить историю на черную и белую не получится* (А. Бериашвили, 2013). Сочетания, в которых *белый* соединяется с абстрактным именем, позволяют говорить об этой цветолексеме как о символе. Наш материал подкрепляет существующую теорию о том, что соединение конкретного и абстрактного рождает символическое значение. Л.О. Чернейко, глубоко исследующая вопросы метафоры, образа, символа, отмечает, что «метафора, “прилагающая образ, сформированный относительно одного класса объектов”, к абстрактной сущности, создает символ» [Чернейко, 1997, с. 240]. Символическое значение выкристаллизовывается в языке: сначала оно реализуется только в несвободной сочетаемости, затем, устоявшись, «развивается и может употребляться в контекстах уже вне фразеологических сочетаний» [Григорьева, 2012, с. 1844]. *Белый*, таким образом, правомерно назвать оценочным символом – символом добра, блага.

Таким образом, проанализировав устойчивую сочетаемость имени *белый*, можно сделать вывод, что прилагательное последовательно реализует в современном языке оценочную сему «хороший, во благо», как в составе оппозиции *белый – черный* (*белая зависть – черная зависть*, *белая магия – черная магия*, *белое колдовство – черное*

колдовство), так и вне ее (*белая ложь*). Свободная сочетаемость имени подтверждает не просто наличие оценочной семы, но и ее большой вес в семантике лексемы.

### Литература

- Алимпиева Р.В. Семантическая структура слова белый // Вопросы семантики. Вып. 2. Л., 1976.
- Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Аспекты теории фразеологии. М., 2008.
- Вежицкая А. Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия // Язык. Культура. Познание. М., 1996.
- Григорьева Т.В. Образное и символическое в семантике слова // Вестник БашГУ. Т. 17. № 4. Уфа, 2012.
- Дорожкина Т.Н. Члены языковой оппозиции «черный — белый»: лексическая и прагматическая семантика // Исследования по семантике. Уфа, 1999.
- Кезина С.В. Оценочность цветолексем и ее актуализация в славянских языках // Российский гуманитарный журнал, 2013. Т. 2. № 4.
- Колесов В.В. Белый // Русская историческая лексикология и лексикография. Вып. 3. Л., 1983.
- Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику. М., 2007.
- Рахилина Е.В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость. М., 2010.
- Рябцева Н.К. Размер и количество в языковой картине мира // Логический анализ языка. Языки пространств. М., 2000.
- Успенский В.А. О вещных коннотациях абстрактных существительных // Семиотика и информатика. Вып. 35. М., 1997.
- Чернейко Л.О. Лингво-философский анализ абстрактного имени. М., 1997.

### Словари

- Большой академический словарь русского языка. / гл. ред. К.С. Горбачевич. Т. 1. М., СПб: «Наука», 2004.
- Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб., 2014.
- Словарь русского языка XI-XVII вв. Вып. I. М., 1975.
- Словарь обиходного русского языка Московской Руси XVI-XVII вв. / под ред. О.С. Мжельской. Вып. 1. СПб., 2004.
- Словарь русского языка XVIII в. Вып. 1. Л., 1984.
- Словарь русского литературного языка. Т. 1. М.-Л., 1950.
- Словарь русского языка. / под ред. А.П. Евгеньевой. Т. 1. М., 1985.
- Толковый словарь русского языка начала XXI в. Актуальная лексика / под ред. Г.Н. Склиаревской. М., 2008.

### Список источников

Национальный корпус русского языка. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru>.

Переводчик контекста с русского на английский. [Электронный ресурс]. URL: <http://context.reverso.net>.

Утаивание правды. Из книги Скотта Пека «Непроторенная тропа». [Электронный ресурс]. URL: <http://psynet.narod.ru/articles/nottrue.htm>.

## **КОМПОЗИЦИОННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ГАРМОНИЗАЦИИ ТЕКСТОВ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА: В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ДИАЛОГА**

*Т.В. Чернышова*

**Ключевые слова:** публицистический дискурс, гармонизирующие и дисгармонизирующие тексты, композиционно-стилистические средства гармонизирующего общения.

**Keywords:** publicistic discourse, harmonizing and disharmonizing texts, compositional and stylistic means of harmonizing communication.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-08**

Характеризуя категорию дискурса, исследователи все настойчивее говорят о его коммуникативной сущности – любая форма коммуникации (устная, письменная, социально-сетевая и пр.) «является основой реализации каких бы то ни было совместных инструментальных действий, невозможных при ее отсутствии...» [Чернейко, 2014, с. 52]. Коммуникативный аспект дискурса раскрывается через ряд категорий, актуальных и при исследовании публицистического дискурса: 1) статусно-ролевые и ситуативно-коммуникативные характеристики участников общения, 2) условия общения (пресуппозиции, коммуникативная среда), 3) мотивы, цели и стратегии, развертывание и членение, контроль общения и вариативность коммуникативных средств, 4) канал и режим, тональность, стиль и жанр общения.

Описывая ведущие черты публицистического дискурса, исследователи прежде всего акцентируют внимание на позиции автора, в основе которой лежит социально-оценочное отношение к «фактам, явлениям, событиям» [Солганик, 2002], и на таких

свойствах дискурса как динамическое начало, интерактивность, открытость для интерпретаторов, субъектов восприятия, его диалогичность [Павлушкина, 2003].

Диалогичность публицистического дискурса тесно связана с понятием **гармонизирующего общения**: согласно «закону гармонизирующего диалога» эффективное (гармонизирующее) речевое общение возможно только при диалогическом общении участников речевой коммуникации [Михальская, 2002, с. 95–105].

Такие отношения между автором и адресатом массово-информационного дискурса, при котором адресат является *со-участником общения и активным интерпретатором речевых действий адресанта* (М.Л. Макаров), формировались на наших глазах в постперестроечный период развития России. Важными условиями успешной (гармоничной) коммуникации в рамках публицистического дискурса (в начале периода – по преимуществу дискурса письменного, газетно-публицистического) явился ряд факторов, к которым можно отнести *согласованность параметров коммуникантов*, включающих адресную обусловленность (например, совпадение или близость ментальных, концептуальных, когнитивных систем автора и адресата); приоритетность точки зрения адресата при интерпретации события (например, его идеологических установок и политических пристрастий, идеалов, ценностей и т.д.); ориентация автора на определенную модель мира, являющуюся основой концептосферы «своего» читателя и т.д. [Чернышова, 2007; 2016].

В истории отечественной публицистики есть немало примеров, свидетельствующих об умении авторов публицистических текстов создавать актуальные и злободневные тексты и через них устанавливать диалог со своим читателем. Однако не всякий диалог приводит к гармонизации общения между участниками публицистического дискурса, а только такой, «когда вступившие в него уже не могут остановиться на разногласии, с которого разговор начался <...> сама суть того, что считается нами правильным и по праву таковым является, требует общности, вырабатываемой в процессе понимания людьми друг друга. Межчеловеческая общность поистине строится в диалоге» [Гадамер, 1991, URL]. В современной публицистике, политически окрашенной, сменившей «рекомендательный, сопровождаемый аргументацией» [Дускаева, 2005, с. 87] вектор на вектор побудительный, выраженный в жесткой негативно-оценочной форме, диалог часто подменяется несколькими протекающими рядом друг с другом монологами, не способными возделывать «общее поле говоримого» [Гадамер, 1991, URL]. Очевидно,

такое протекание общения в рамках публицистического дискурса следует признать дисгармоничным.

Под **дисгармоничным** публицистическим дискурсом (дисгармонизирующим, нередко приводящими к речевому конфликту) будем понимать «неправильную, неоднозначную, неполную передачу информации и неадекватную, нежелательную или непредсказуемую эмоциональную реакцию на нее» [Павлова, 2010, с. 1–2]. В современной публицистической практике представлены как дисгармонизирующий (конфликтный), так и гармонизирующий типы речевого взаимодействия.

Объектом нашего рассмотрения в данной статье являются содержательно-формальные средства гармонизирующего взаимодействия автора и адресата публицистического текста. Под термином «содержательно-формальные средства» будем понимать средства композиционного и языкового уровней, создающие в тексте «стилистическую выразительность» и способствующие созданию эмоциональных ситуаций [Одинцов, 1980, с. 111; Майданова, 1987, с. 72], воздействующих на адресата и побуждающих его к диалогу.

Предметом анализа в данной статье является композиционное развертывание гармонизирующего текста как средства создания выразительности<sup>1</sup>. Дисгармонизирующий (конфликтогенный) тип публицистического дискурса представлен нами в нескольких статьях, посвященных реализации в конфликтных текстах побудительного речевого жанра дискредитации, направленного на снижение статуса субъекта речи через стратегии негативного позиционирования его личностных и деловых качеств или того, что за них выдается в публикации (см.: [Чернышова, 2013; 2014а; 2014б]). Для текстов дисгармонизирующего публицистического дискурса характерны следующие признаки:

- наличие стратегии «деструктивной оценочности», которая разрушительна и неконструктивна по своей сути;
- авторская позиция при выборе не предполагает диалога, чаще всего позиция автора – это монолог, нередко обладающий признаками агрессии (стратегии на понижение образа субъекта речи);
- авторские суждения выражены в форме однозначных утверждений («да» или «нет»);

---

<sup>1</sup> На важность анализа композиционно-стилистического развертывания журналистского текста при описании диалогичности указывает, в частности Л.Р. Дускаева: [Дускаева, 2012; 2014].

- оценки субъекта речи часто выражены с помощью ненормативной лексики и фразеологии;
- композиционно подобные тексты представляют собой существенную трансформацию факта, послужившего поводом для авторского оценочного комментария. Трансформация «нулевого уровня» композиции осуществляется через такие интенсивные трансформационные факторы, как иллюстрация (факты из прежней общественной деятельности субъекта речи, его высказывания, отнесенные к прошлой его политической деятельности, его возрастные и психические особенности и т.п.); адаптация (экстенсивная и интенсивная) – в тексте представлено «пунктирное» развертывание композиции, концентрирующее внимание читателя только на отрицательных характеристиках субъекта речи и негативных фактах его прежней общественной деятельности;
- подобные тексты характеризуются коротким жизненным циклом и конфликтным функционированием: следующий после таких публикаций конфликт позволяет отнести подобные тексты к **дисгармоничному типу** публицистического дискурса.

В данном сообщении на материале текстов известных в России публицистов XX–XXI веков мы рассмотрим, как пишущие в СМИ через использование различных приемов трансформации «нулевого уровня» композиции текста добиваются гармонизации общения между участниками публицистического дискурса – точнее, между автором и «своим» читателем, предоставляя ему возможность включиться в авторские рассуждения, то есть в **диалог** с автором. По замечанию Е.К. Павловой, «гармонизация <...> дискурса на всех уровнях: глобальном, региональном и национальном, в отличие от унификации <...> оставляет человеку возможность выбора языка, культуры и образа жизни в соответствии с его желанием, местом обитания, вероисповеданием, его приверженности традициям и т.п. Гармонизация не означает выбора одной концептосферы в ущерб всем другим. Она означает поиск компромиссов, поиск областей совпадения в концептосферах и расширение этих областей» [Павлова, 2010, с. 7–8].

Первоначально отметим свойства, которые, на наш взгляд, позволяют выделить особую группу текстов «гармонизирующего» типа.

Авторская позиция, представленная в таком тексте:

- конструктивна по своей природе – может служить основой решения социальной проблемы, плодотворна;

- направлена на рассмотрение и решение актуальных для всех членов социума проблем;
- ориентирована на установление **диалога с читателем** и удовлетворение интересов и ожиданий читателей;
- в предложенном автором обсуждении в выводах отсутствует однозначность;
- автор старается избегать оценок, выраженных при помощи ненормативной лексики и фразеологии;
- подобные гармонизирующие тексты обладают разнообразной композиционной структурой, выбор которой обусловлен авторским замыслом, глубиной обсуждаемой проблемы, ориентацией публициста на совместное решение важных для социума вопросов, то есть на диалог с читателем;
- для текстов гармонизирующего типа характерен долгий жизненный цикл: к ним можно обращаться неоднократно в силу их вневременной актуальности.

Примером такой авторской позиции может служить публицистика В.М. Шукшина – известного российского писателя, киносценариста, актера.

1. Диалогичность произведений В.М. Шукшина отмечается исследователями на микро- и макроуровне [Творчество В.М. Шукшина, 2006, с. 142]. Первая реализуется через повышенную интертекстуальность его текстов (ср.: «Начиная с первых публикаций, произведения Ш. как будто легко и просто вписываются в “текст любой культуры”, <...> но оставляют при этом весьма заметный зазор, определяющий качество и меру собственного “текста”, “манеры” и “вечности Ш.”» [Творчество В.М. Шукшина, 2006, с. 142]). В микродиалоге Шукшина, как отмечают исследователи со ссылкой на М.М. Бахтина, «происходит “особым и неповторимым образом” сочетание “я” и “другого”: “я – в форме *другого*, *другой* – в форме *я*”»..., в этом случае «диалог уходит внутрь, в каждое слово <...>, делая его двуголосым, в каждый жест, в каждое мимическое движение лица» [Творчество В.М. Шукшина, 2006, с. 142]. Иными словами, читатель даже не замечает, как вовлекается в разговор, как послы автора заставляют его размышлять на предложенную им тему.

Примером такого вовлечения в **конструктивный (гармонизирующий) диалог** с читателем может служить незавершенный очерк В.М. Шукшина под названием «Только это не



будет экономическая статья...»<sup>1</sup>. По замечанию Е.В. Черносвитова, «в этой «неэкономической» статье за фасадом повествования находится напряженное раздумье о нашем житье-бытье, и о существенном, и о сущем. И здесь горести и печали человеческие, живые, трепетные нити...» [Черносвитов, URL].

Нулевой уровень композиции данного текста может быть представлен следующим образом: автор получил от редакции задание написать «рассказ, очерк, повесть... – что получится», в которой дать ответ на вопрос: «Почему молодежь уходит из села?».

Причина, заставившая автора уйти от линейного повествования, указана им самим и уже содержит установку на контакт с потенциальным читателем: «Как написать *поумней, поинтересней, чтоб прочитали*. А то ведь не читают! Сам не читаю всякие проблемные статьи: скучно» (курсив наш. – Т.Ч.).

Кстати отметим, что зарубежные исследователи, занимаясь в 80-е годы разработкой интегральных понимающих систем, пришли к выводу, что процесс и результат восприятия текста во многом обусловлены читательскими **ожиданиями** и **интересом**. Особенно это касается чтения газет: «...имея дело с такими средствами информации, как газеты, люди не осуществляют детальной обработки, но все же в состоянии извлечь огромное большинство сведений, интересующих их» [Шенк, Лебовиц, Бирнбаум, 1983, с. 411–412]. При этом ученые не только перечисляют языковые единицы, которым читающий уделяет особое внимание для их основательной обработки<sup>2</sup>, но и описывают причины такой основательной полной обработки слова в тексте, среди которых «указания на *ценность* анализируемого фрагмента текста *с точки зрения интереса*, которые хранятся в памяти как часть знаний, ассоциированных с понятием, и могут активизироваться в процессе чтения; и, наконец, *ожидания, связанные с высшим уровнем* (сценарий, план) при чтении текста о событии, когда наши предсказания, вытекающие из этого сценария или плана, «могут

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты на текст очерка даны по изданию: Шукшин В.М. Только это не будет экономическая статья // Вопросы самому себе. М., 1981.

<sup>2</sup> Так, чрезвычайно важной силой в работе анализатора могут оказаться появление в тексте *слова* определенного типа, тех или иных *синтаксических или концептуальных типов*, заставляющих игнорировать все остальные вплоть до удовлетворения этих ожиданий; появление в *тексте определенных функциональных слов*, назначение которых – переключение внимания на те знаменательные слова, ценность которых, с точки зрения читателя, наиболее вероятна [Шенк, Лебовиц, Бирнбаум, 1983, с. 413–414].

направлять фокус интереса в процессе обработки предложения» [Шенк, Лебовиц, Бирнбаум, с. 413–414].

Характеризуя очерк, Е.В. Черносвитов отмечает: «Небольшая и незаконченная работа, а какая глубина и масштабность мысли! Вавилонская библиотека! Вариации на тему «отрыва от земли». И сколько сказано... Объяснить, понять, осмыслить. Возможны различные интерпретации, если вдуматься. В этой небольшой работе все заветные надежды... и заветные страхи искреннего человека» [Черносвитов, URL].

Именно поэтому, несмотря на незаконченность, в тексте четко прослеживается композиционный авторский замысел. «Незаконченность» во многом определяется тем, что на поставленный автором вопрос либо пока нет ответа, либо их несколько. Не случайно и следующее замечание Е.В. Черносвитова: «Смеем утверждать, что Шукшин никогда и ни о чем не высказывался однозначно. Или «да», или «нет» – это не его метод. Живое противоречие и в суждениях, и в поступках» [Черносвитов, URL]. В результате читатель не испытывает давления со стороны автора, имеет возможность подумать, осмыслить авторские рассуждения и предложить свой вариант ответа. Такой тип общения автора и адресата также может быть отмечен как **гармонизирующий**.

Основным трансформационным фактором, определяющим диалогическую природу композиции текста очерка, является **интенсивная аддиция** – концентрическое развертывание (спираль), которая достигается путем «прибавления» новых мыслей, положений, фактов [Одинцов, 1980, с. 149–150]. Аддиция сопровождается **интенсивной адаптацией (амплификацией)**, по терминологии В.В. Одинцова) – то есть варьированием содержания, обыгрыванием, сменой освещения факта и т.п. [Одинцов, 1980, с. 149]. Например, рассуждение на тему «почему молодежь уходит из села» начинается сразу же после получения задания (когда автор идет из редакции) с сопоставления: «*А почему я сам ушел*». По мысли автора, такое развертывание темы «*по крайней мере, будет честно*». Однако такой путь не устраивает В.М. Шукшина, поскольку, будучи тонким психологом и искренним человеком, он отмечает, что себя судить сложно, ибо всегда находится оправдание.

Мысль, вокруг которой «закручивается» композиционная спираль, повторяется в тексте несколько раз (см. схему 1).



Схема 1. Композиционное развертывание текста очерка В.М. Шукшина «Только это не будет экономическая статья...»

Своеобразие концентрического развертывания в анализируемом тексте состоит не столько в «повторении основных положений, строгой логичности и экспрессивности выражений» [Одинцов, 1980, с. 149–150], сколько в особой шукшинской искренности и доверительности автора в общении с читателем, обусловленной активностью его мыслительной деятельности, направленной на поиск совместного ответа на поставленный вопрос. Как отмечал Л.С. Выготский, «сильная мысль о каком-либо предстоящем действии или поступке совершенно мимовольно обнаруживается в позе и в жесте, как бы в подготовительных и предварительных усилиях, которые мы собираемся сделать» [Выготский, 1996, с. 151]. Представляется, что эта «мимовольность» и моделируется в анализируемом тексте с целью вовлечения читателя в процесс обсуждения важной социальной темы.

Динамизм композиционно-стилистического развертывания, реализуемый через диалог с читателем, – основная черта публицистики В.М. Шукшина [Творчество В.М. Шукшина, 2004, т. 1, с. 177; 193–197]. Постоянное движение авторской мысли, вовлекающее читателя в обсуждение, воплощено в тексте через категорию места действия. Обращает на себя внимание, что, рассуждая, автор постоянно движется: он либо на пути из редакции, либо в летящем самолете (причем необходимость сидеть в нем компенсируется «полетом» мысли через воспоминания о бухгалтерии, о предыдущем полете из

Новосибирска в Москву и т.д. – прием иллюстрации, способствующий переключению читательского внимания и повышению интереса к читаемому через ретардацию – замедление повествования), либо в магазине, либо в автобусе, на улице родного села и под.

Вновь к волнующему публициста вопросу В.М. Шукшин возвращается в самолете: «возвращение» осуществляется ненавязчиво и естественно, когда все волнения, связанные с посадкой в самолет, позади, невольно возвращаешься мыслями к предшествующим событиям – приятным и неприятным. Затем автор описывает ощущения, связанные с полетом (три лирических отступления), и наконец – снова ненавязчивое, естественное возвращение к статье («*как же все-таки писать статью?*») и волнующей автора теме. Переход композиционной «спирали» к новому витку сопровождается качественным изменением мотивации: дело уже не в том, что он получил задание написать статью, а в том, что ему *«действительно охота понять: почему мы с такой легкостью оставляем родные деревни и села и пополняем городское население, да еще и не всегда лучшим способом?»*

Прием ретроспекции позволяет автору оправдать причины ухода в прошлом: *«Тогда голодуха была, на трудодни ничего не давали, кто полегче на ногу, уходили невольно»* (то есть без намерения, бессознательно, мимовольно, и т.д. [Современный толковый словарь русского языка, URL]).

В процессе рассуждения В.М. Шукшин как бы дает себе установку, как писать: *«Ладно, жизнь подскажет, как писать. Буду, как захочется, как сам пойму... Что увижу, то и буду писать. Я еще не пробовал так»*. Сделанный автором выбор позволяет далее менять освещение обсуждаемой проблемы, добываясь ее всестороннего осознания разными лицами: *почему молодежь уходит из села —> почему я ушел —> почему мы уходим?*

Вид из иллюминатора самолета, под которым проплывают горы, порождает новый композиционный виток и дает новые возможности для обсуждения: почему с насиженных мест уходили наши предки: *«Шли годами, останавливались зимовать, выходили замуж по дороге, рожали. До чего упорный был народ! Ну вот ведь она, земля, останавливайся, руби избу, наши. Нет, шли дальше и дальше, пока в океан не уперлись, тогда остановились... Впрочем, наверное, это становилось образом жизни – в пути. У меня отец – Макар; я где-то прочитал, что Макар – это путевой»*. Этой мыслью автор завершает рассуждение по поводу волнующей его проблемы: молодежь уходит из

села, потому что в ней это заложено генетически: так поступали предки, так поступил я, мои знакомые и родственники.

Найденный ответ, тем не менее, не является окончательным. Это итог авторских раздумий. Появление новых персонажей (матери, директора школы, двоюродного брата, друга детства) позволяет автору дополнить обсуждаемую проблему новыми частными мнениями и фактами через прием конкретизации, который увеличивает эмоциональный потенциал авторской речи в целом, привлекая внимание читателей и заставляя их сравнивать свою судьбу и судьбу предков с судьбой персонажей, описанных автором очерка.

Таким образом, внутренний диалог автора с самим собой переходит во внешний, втягивая все большее количество персонажей (предполагая, что и читателя) в обсуждение острой социальной проблемы, которая не решена до сих пор.

2. Еще один пример гармонизирующего диалога автора и читателя представлен журналистским творчеством Бориса Бронштейна, лауреата премии «Золотое перо России», обозревателя «Новой газеты», много лет работавшего собственным корреспондентом газеты «Известия».

Его тексты безусловно диалогичны, ориентированы на умного, эрудированного читателя, способного увидеть многое в малом. Именно про его читателя можно сказать: «Sapienti sat».

Его тексты интересны и в плане композиционного оформления.

Рассмотрим одну из его зарисовок под заголовком «Прыжок в сугроб из реанимации».

### Прыжок в сугроб из реанимации

**Борис Бронштейн,**  
**«Известия»**

Как представлю себе несусветную выходку Владимира Т., так стынет пасть в авторучке и путаются в голове ассоциации в диапазоне от Бисмарка до насморка! Причем тут Бисмарк? Ах, да! Бисмарк (его в отличие от Владимира мы можем назвать полным именем Отто Эдуард Леопольд фон Шёнхаузен) в свое время сказал, что нельзя победить народ,

Как рассказал корреспонденту «Известий» главврач Леонид Васильев, 25-летний Владимир Т. был доставлен туда с ножевым ранением в сердце, которое он схлопотал в какой-то пьяной компании. Хирурги сделали ему непростую операцию и поместили в реанимационное отделение. Там у пациента на пятый день начался алкогольный психоз. Но Владимир не из тех, кто в ответ на замечания, выражаясь языком военных и хирургов,

который зимой ест мороженое. Это он, понятно, о россиянах. Ну а мысль о насморке вполне естественна. Должны же быть какие-то последствия для здоровья человека, выпрыгнувшего среди зимы в совершенно голом виде с третьего этажа больницы, где ему четыре дня назад сделали операцию на сердце.

Нетрудно понять изумление В.П., жителя поселка Советский, когда он, услышав звонок, открыл дверь своей квартиры: на пороге стоял голый человек с багровым шрамом на груди и с иглами и трубочками от капельниц на теле. Встретив гостя по одежке, В.П. с трудом узнал в нем давнего знакомого Володьку, которого он, как мог, отогрел и проводил по уму, когда за тем явились медики из районной больницы. Как им удалось разыскать сбежавшего пациента? Ну, конечно же, по следам босых ног на снегу!

Что же произошло в районной больнице?

Нулевой уровень композиции текста может быть сформулирован следующим образом: «Пациент районной больницы, прооперированный по поводу ножевого ранения, полученного в пьяной драке, очнувшись, разбил чайником окно и сбежал из больницы, выпрыгнув из окна третьего этажа».

Основными трансформационным фактором, использованным автором для создания выразительности на уровне композиции, является **повтор содержательного элемента через прием трансмутации (изменение естественного порядка следования события: забегание вперед, возвращение назад)** (см. схему 2).

держит руки по швам. Он ударил медсестру, разбил чайником окно и вскочил на подоконник. Погода была морозная, но летняя...

На предположение корреспондента, что такое случается раз в сто лет, главврач уточнил: «Нет, в восемнадцать!». Оказывается, восемнадцать лет назад из этого же отделения уже выпрыгивал без малейшего для себя вреда такой же прооперированный. «Придется решетки на окна поставить», – вздыхает Леонид Аркадьевич, у которого и без того забот хватает.

Ну а как себя чувствует наш герой? Говорят, обошелся даже без насморка, только руку слегка повредил. Недавно он выписался и долечивается амбулаторно. Не желая помогать следствию в поисках участников поножовщины, он гуляет себе по райцентру и, вполне возможно, ест в феврале мороженое.

## РЕСПУБЛИКА МАРИЙ ЭЛ

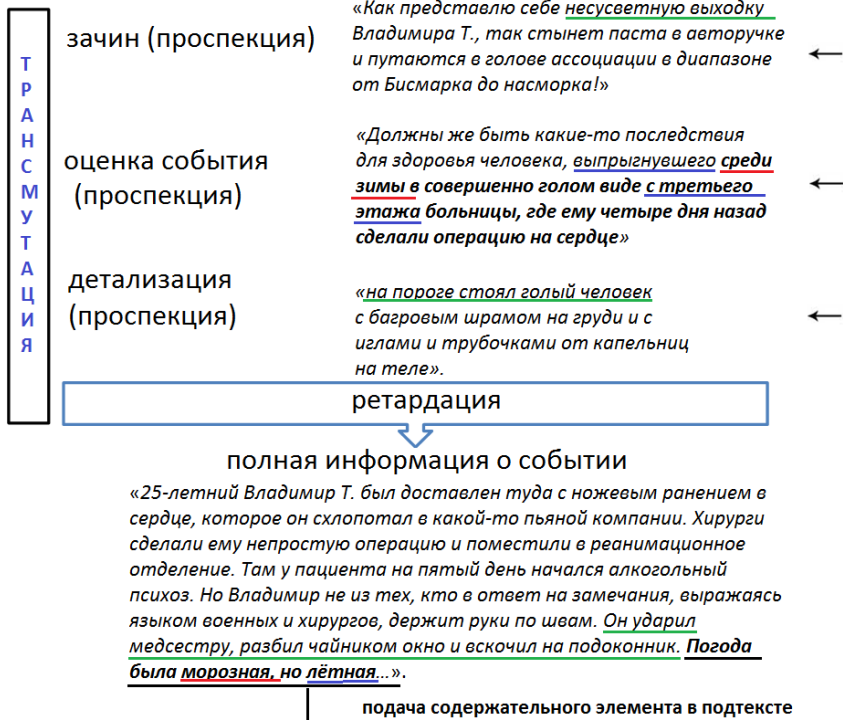


Схема 2. Композиционное развертывание текста Б. Бронштейна «Прыжок в сугроб из реанимации»

Функцию содержательного компонента выполняет само событие, представленное на нулевом уровне композиции – повествование о побеге дано в тексте четырьмя фрагментами:

1) в самом начале текста автор использует прием проспекции и лишь сообщает о неординарности поступка Владимира Т.: «Как представляю себе несусветную выходку Владимира Т., так стынет паста в авторучке и путаются в голове ассоциации в диапазоне от Бисмарка до насморка!» – следующие далее описания связаны с основным событием опосредованно, но выполняют важную функцию: задерживают описание самой «несусветной выходки» и тем самым подогревают читательский интерес.

2) В конце первого абзаца вновь сообщается о неординарности произошедшего: «Должны же быть какие-то последствия для здоровья человека, выпрыгнувшего **среди зимы в совершенно голом виде с**

третьего этажа больницы, где ему четыре дня назад сделали операцию на сердце» (проспекция).

3) Затем с этой же целью событие детализируется: *«на пороге стоял голый человек с багровым шрамом на груди и с иглами и трубочками от капельниц на теле».*

4) Следующий фрагмент, введенный фразой «Что же произошло в районной больнице?», содержит полную информацию о событии в версии главврача больницы: *«25-летний Владимир Т. был доставлен туда с ножевым ранением в сердце, которое он схлопотал в какой-то пьяной компании. Хирурги сделали ему непростую операцию и поместили в реанимационное отделение. Там у пациента на пятый день начался алкогольный психоз. Но Владимир не из тех, кто в ответ на замечания, выражаясь языком военных и хирургов, держит руки по швам. Он ударил медсестру, разбил чайником окно и вскочил на подоконник. Погода была морозная, но лётная...».*

Последняя фраза представляет собой реализацию композиционного приема, ориентированного на фактор адресата, – **«подача содержательного элемента в подтексте»**, отсылающего читателя к началу текста, в котором сообщается, что событие произошло «среди зимы». Ироничность авторского повествования поддерживается как на композиционном, так и на языковом уровне.

Подведем некоторые итоги.

Выступая на пленарном заседании Форума «Медиа в современном мире. 57-е Петербургские чтения» (19–20 апреля 2018 г.) директор Института «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций» СПбГУ профессор А.С. Пую затронул вопросы подготовки специалистов сферы массмедиа в условиях стремительных изменений рынка печатных и цифровых СМИ. По мнению докладчика, «ввиду цифровизации контента, печатная пресса оказывается на проигрышных позициях... Однако <...> кризис “бумаги” <...> не является симптомом кризиса журналистики в целом: он сигнализирует о необходимости установления долгосрочных доверительных отношений между журналистом и читателем на новых платформах»<sup>1</sup>. А.С. Пую подчеркнул, что современная аудитория СМИ устала от недоверия, дезориентации и информационного шума. Он также отметил, что «вне зависимости от платформы», с которой вещает журналист, он должен понимать аудиторию, уважать ее и доверять ей; удивляя и развлекая,

---

<sup>1</sup> Медиа в современном мире. 57-е Петербургские чтения // Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций [Электронный ресурс]. URL: <http://jf.spbu.ru/index/146-12785.html>



вовлекать читателей в обсуждение важных социальных вопросов современности.

Причина читательской усталости, на наш взгляд, в преобладании в современном массово-информационном дискурсе дисгармонизирующих (конфликтных) текстов над текстами гармонизирующими, нацеленными на диалог с читателем, позволяющими найти компромиссы, области совпадения в концептосферах публициста и читательской аудитории. Полагаем, что возвращение лидирующих позиций отечественной публицистики возможно лишь через конструктивный гармонизирующий диалог, способный возделывать «общее поле говоримого», – диалог, опирающийся не только на авторскую активность, но и на читательскую «ответность» как важное качество публицистической речи [Дускаева, 2012, с. 17], требующее общности, вырабатываемой в процессе понимания людьми друг друга и создаваемой в том числе с помощью композиционно-стилистических средств воздействия на аудиторию с целью вовлечения ее в конструктивное обсуждение наиболее важных проблем современности.

### Литература

- Выготский Л.С. Психология: классические труды. М., 1996.
- Гадамер Г.-Г. Язык и понимание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. [Электронный ресурс]. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000035/index.shtml>
- Дускаева Л.П. Функционально-стилистический статус политической коммуникации // Стереотипность и творчество в тексте. Пермь, 2005. Вып. 9.
- Дускаева Л.П. Диалогическая природа журналистских речевых жанров. СПб., 2012.
- Дускаева Л.П. Журналистский дискурс в аспекте речевых жанров // Жанры речи. 2014. № 1–2(9–10).
- Майданова Л.М. Очерки практической стилистики. Свердловск, 1987.
- Михальская А.К. Основы риторики». М., 2001.
- Одинцов В.В. Стилистика текста. М., 1980.
- Павлова Е.К. Политический дискурс в глобальном коммуникативном пространстве (на материале английских и русских текстов): автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. М., 2010.
- Павлушкина Н.А. Публицистический дискурс как фактор коррелирования редакции и аудитории // СМИ в современном мире: Петербургские чтения. СПб., 2013.
- Современный толковый словарь русского языка Ефремовой. [Электронный ресурс]. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/193745/%D0%9D%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE>
- Солганик Г.Я. О закономерностях развития языка газеты в XX в. // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. 2002. № 2.
- Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. Барнаул, Т. 1 (2004), Т. 2 (2006).
- Чернейко Л.О. Дискурс: языковая реальность или лингвистическая мифология? // Дискурс и стиль: теоретические и прикладные аспекты. М., 2013.

Черновитов Е.В. Пройти по краю. Василий Шукшин: мысли о жизни, смерти и бессмертии. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rumvi.com/products/ebook/%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B9%D1%82%D0%B8-%D0%BF%D0%BE-%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%8E/d21ca127-7877-4863-b9f5-7db3c2d3b2d8/preview/preview.html>.

Чернышова Т.В. Тексты СМИ в ментально-языковом пространстве современной России. М., 2007, 2016.

Чернышова Т.В. Типологические признаки медиатекстов с псевдосоциальной оценочностью // Филология и человек. 2013. № 3.

Чернышова Т.В. Дискредитирующие речевые жанры в медиадискурсе: разнообразие наполнения жанровых форм // Медиалингвистика. СПб., 2014б. Вып. 3.

Чернышова Т.В. Типологические признаки речевого жанра дискредитации в медиадискурсе // Филология и человек. 2014а. № 1.

Шенк Р., Лебовиц М., Бирнбаум Л. Интегральная понимающая система // Новое в зарубежной лингвистике: Прикладная лингвистика. М., 1983. Вып. XII.

## АНГЛИЙСКИЕ ГЛАГОЛЬНО-ПРЕДЛОЖНЫЕ КОНСТРУКЦИИ В РАКУРСЕ АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ

*А.В. Кочкинекова*

**Ключевые слова:** антропоцентризм, глагольно-предложная конструкция, предлог, глагол, аппроксимативность, лексико-семантическое единство, языковая эмпатия.

**Keywords:** anthropocentrism, verbal and prepositional construction, preposition, verb, approximateness, lexical and semantic unity, language empathy.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-09**

Представленное исследование глагольно-предложных конструкций современного английского языка проведено в рамках антропоцентрической парадигмы. Антропоцентрическая траектория развития современной лингвистики в целом и, в частности, англистики предопределяет исследование языковых явлений в тесной связи с человеком.

С позиций антропоцентрической парадигмы человек признается мерой всех вещей, он познает мир через осознание себя, своей материальной и идеальной деятельности в нем, а язык выступает как главная конституирующая характеристика человека мыслящего и говорящего, человека, являющегося «мерилом» населяемой им

Вселенной. Методологической базой для проводимого исследования выступили работы, выполненные в русле антропоцентрической лингвистики, в которой человек исследуется как точка отсчета при исследовании различных языковых явлений [И.А. Бодуэн де Куртене, 1963; Э. Бенвенист, 1974; В.И. Постовалова, 1988; Е.С. Кубрякова, 1995; Н.Д. Арутюнова, 1999; Ю.М. Малинович, 2003; М.В. Малинович, 2003; О.В. Трунова, 2003].

Именно благодаря антропоцентризму традиционная диада «объективная действительность – язык», согласно которой язык рассматривался в качестве непосредственного отражения объективной действительности, была заменена триадой «объективная действительность – человек (сознание) – язык». В рамках данной триады язык рассматривается как способ отражения объективной действительности, «пропущенной» через сознание человека [Козлова, 2009, с. 20].

Обращение к глагольно-предложным конструкциям, описывающим человеческую субъективность (его психику, «внутренний» и «внешний» мир), и, в частности, к особенностям вербализации ими различных составляющих комплексной структуры психики и попытка создания системной лингвистической концепции предложных и глагольно-предложных конструкций на материале английского языка представляются уместными и своевременными. В современной англистике отсутствует целостная концепция значений и особенностей функционирования предложных и глагольно-предложных конструкций, охватывающая современные тенденции синтаксиса, семантики и прагматики. Проводимое исследование может быть вписано как в научный, так и в общекультурный контекст.

Объектом настоящего исследования выступают глагольно-предложные конструкции антропоцентрической направленности современного английского языка. Предметом – особенности семантической составляющей английских глагольно-предложных конструкций.

Целью статьи является исследование специфики семантического потенциала английских глагольно-предложных конструкций при описании человека.

Исследуемые конструкции можно условно определить как структурно-оформленные лексико-семантические образования или единства, организуемые предлогом:

***THERE BE + SMTH ADJ ABOUT NP***

Анализируемое лексико-семантическое единство [Алисов, 1971, с. 33] состоит из глагола *to be* с предваряющим *there*, местоимения *something*, прилагательного и именной фразы с предлогом *about*.

Предлогом, организующим исследуемую конструкцию, является английский предлог *about*. Прототипическим пространственным значением предлога *about* является значение «около». Предлог *about*, согласно диахроническому анализу, в составе конструкции **THERE BE + SMTH ADJ ABOUT NP** обладает «аппроксимативной нагрузкой». Так, словари, представляющие его описание в диахроническом аспекте, свидетельствуют, что предлог *about* произошел от древнеанглийского сложного предлога *onbūtan* (альтернативная форма – *abūtan*), состоящего из предлога *on* (*on*) и наречия *būtan* (*ūt* – *out*, *outside of*) → *on the outside of*) [SOED, 1973]). Предлог *onbūtan* содержит признаки внешней характеристики, поскольку его составная часть – предлог *on* в целом характеризуется поверхностно-плоскостной направленностью (*on his skin, on his shoulder, on his forehead*, etc). Наречие *ūt* (современная форма которого наречие *out*) также маркирует поверхностное пространственное представление и характеризуется экзориентированной (от греч. *exo* – вне, снаружи) направленностью.

Дж. Йетс в своей работе *The Ins and Outs of Prepositions*, посвященной исследованию семантики предлогов, отмечает, что в ситуации, когда предлог *about* принимает участие в описании характеристик человека, основным его значением выступает частичное (неполное) описание (*partial description*) [Yates, 1999, с. 158]. Непосредственным носителем аппроксимации, неопределенности, а также гипотетичности является местоимение *something*, актуализирующее неопределенный характер описываемой характеристики.

В качестве локализуемых объектов в составе конструкции выступили характеризующие словесные знаки. В этот спектр включены наименования психологических характеристик и свойств личности, слова с оценочной семантикой, слова, индицирующие эмоциональное состояние субъекта. Эмоции являются субъективными реакциями человека на воздействия внешних и внутренних раздражителей, отражающими в форме переживаний их личную значимость для субъекта и проявляющимися в виде удовольствия или неудовольствия [Сосновский, 2011, с. 308]. Эмоции как таковые обладают не только направленностью и структурой, но и оценочным знаком [Шаховский, 1987]. Таким образом, все исследуемые в представленном ракурсе характеризующие словесные знаки в разной степени соотносятся с оценочностью (с субъективным компонентом).

Качественные прилагательные были проанализированы в ракурсе личностных семантических дифференциалов. Р. Диксон выделяет семь основных семантических групп прилагательных: размера, физических характеристик, цвета, человеческих качеств, возраста, ценностей и скорости [Dixon, 1977, p. 19-80]. На основе прилагательных, именующих ценности, черты личности и характера, ориентированных как на оценку самого себя, так и другого субъекта, была адаптирована и расширена классификация личностных семантических дифференциалов, разработанная Ч. Осгудом [Osgood, 1975]. В рамках теории о семантических дифференциалах вначале было выделено три основных или базовых независимых фактора – «Оценка», «Сила» и «Активность» [Osgood, 1957]. В последующем количество факторов, основанных на базе личностных семантических дифференциалов, было увеличено такими исследователями, как Ч. Осгуд [Osgood, 1962], А.Г. Шмелев [Шмелев, 1982], В.Ф. Петренко [Петренко, 1983], которые и были взяты за основу в проводимом исследовании:

**«Оценка»** (первичная): *adorable, attractive, charming, gorgeous, hopeful, funny, good, pleasing, pleasant, cute, wonderful, remarkable, fascinating nice, positive, fine, lovely, bad, false, wrong, small.*

**«Диффузная оценка»:** *peculiar, special, singular, strange, odd (odd-looking), unusual, extraordinary, unnatural, weird, queer, fishy\** (в значении «странный», «загадочный»).

**«Оценка, основанная на сравнении»:** *childlike, ladylike, womanlike, womanly, womanish, manlike, manly, motherly, business-like.*

**«Личностные характеристики»:** *kind-hearted, ludicrous, sinister (моральность); interesting, friendly, amiable (общительность); naughty, complicated, hardy\** (в значении «излишне самоуверенный») (*акцентуированность Я*); *firm, stern, hard (уравновешенность); defenseless, independent, literal, noble, keen, ambitious, rigid (социальная активность); familiar, exotic, tropical, northern, oriental (уникальность).*

В первую группу прилагательных, представляющих первичную оценку, включены слова, лексико-семантическим значением которых выступает способность вызывать (не)приятные чувства и эмоции у говорящего. Перечисленные прилагательные весьма разнообразны, но объединены общим семантическим признаком «способный быть воспринятым эмоционально».

Вторая группа представлена прилагательными, именующими диффузную оценку. Прилагательные объединены на основе лексико-семантического признака «несоответствие естественному положению вещей». Прилагательные этой группы описывают комплексные психические свойства, значения которых не могут быть сведены к

«единому (универсальному) знаменателю». Речь идет о таких психических свойствах, которым сложно поставить знак «+» или знак «-» на общей шкале строго положительного и строго отрицательного значения. К ним можно отнести такие характеристики, как странность, необычность, экстраординарность (*odd, strange, unusual, extraordinary*) [Кочкинекова, 2012].

В третью группу вошли прилагательные с оценочной семантикой, основанной на сравнении. Сравнение, как правило, имеет субъективный характер, зависящий от говорящего, что проявляется при сравнении качества в микрополе неравенства, например, при восприятии красоты, передаче впечатлений [Гулыга, Шендельс, 1982, с. 130]. Большинство прилагательных указанной группы выражают значение «частичного сходства». Такие прилагательные, как *childish* и *babyish* обладают общим семантическим признаком «сходство с проявлением описываемых характеристик, приписываемых определенному возрастному периоду».

В четвертую группу включены прилагательные, описывающие личностные характеристики. Данный класс прилагательных отличается гетерогенной природой. В него включены прилагательные, репрезентирующие уникальность описываемого субъекта, его социальную активность, акцентуированность его Я (эгоцентричность) и др.

При исследовании анализируемого лексико-семантического единства были выделены следующие аспекты: пространственная компонента, этнокультурологический потенциал, субъективный и ситуативный аспекты.

#### **Пространственный аспект.**

Исследуемые конструкции с предлогом *about* являются частью общей системы описания всего психического и репрезентируют внешние (поведенческие) и внутренние (психологические) характеристики. В этом случае мы сталкиваемся с понятием «многомерности». Так, если физический мир описывается в координатах «трехмерности», то психический мир, как наиболее сложное по своей структуре образование, характеризуется многомерностью.

Главное свойство материальности заключается в том, что материальное осязаемо, вещественно, другими словами, это то, что можно взять в руки, с этим можно также «соприкоснуться» органами чувств. Идеальное, напротив, нельзя взять в руки, осязать, конкретно чувствовать. Это и свидетельствует о неконкретности локализации психического. Г. Пауль отмечает, что «все психическое представляется

нам покоящимся внутри нас: то ли в отдельных частях тела, то ли в душе, которой в этом случае также приписываются пространственные атрибуты» [Пауль, 1960, с. 116]. Таким образом, психика, представляя собой свойство высокоорганизованной материи, описывается в координатах многомерности:

*There was something sad about him, Kelly realized (Elliot, URL)<sup>1</sup>.*

*«Ah! By my word! there is something singular about you, – said he, – you have the air of a little nonnette; quaint, quiet, grave, and simple, as you sit with your hands before you, and your eyes generally bent on the carpet <...>» (Bronte, 2011, p. 200).*

*«Eva's peculiar, – said her mother, – very. There are things about her so singular; she isn't like me, now, a particle» and Marie sighed, as if this was a truly melancholy consideration. Miss Ophelia in her own heart said, «I hope...» (Stowe, 2011, p. 204).*

Последнее из трех приведенных предложений взято из известного произведения американской писательницы Г. Биччер-Стоу «Хижина дяди Тома» (*Uncle Tom's Cabin*). Ева Сент-Клер, дочь Огюстена и Мари Сент-Клер, была совершенно не похожа на свою мать. Мари, будучи довольно эгоистичной и поддающейся бесконечным депрессивным состояниям особой, не понимала внутренней доброты и отзывчивости своей дочери по отношению к находящимся в их распоряжении рабам. В разговоре с Офелией она делится своим впечатлением по поводу дочери, называя ее особенной (странной) и говорит о том, что она ни капли на нее не похожа. Анализируемая конструкция репрезентирует внешнее проявление этой необычности, то есть поведение маленькой девочки, которое было особенным с точки зрения ее матери. Примеры демонстрируют, что внутренние психические характеристики описываются как их внешние поведенческие проявления. Исследуемая конструкция репрезентирует то, что представлено непосредственному взору говорящего.

**Субъективный аспект (субъективная или вторичная модальность)**

Вторичная модальность (субъективная) представляет собой так называемый дополнительный слой, выражающий деонтический смысл или эпистемическую оценку говорящим истинности содержащейся в высказывании информации [Козлова, 2009, с. 135-136].

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

Анализ фактологического материала свидетельствует, что субъективный аспект выражается в глагольно-предложных конструкциях, описывающих комплексные психические свойства, значения которых не могут быть сведены к «единому (универсальному) знаменателю». Представленные характеристики обладают диффузной оценочной семантикой и были отнесены в работе к группе «диффузная оценка». Атипичные ситуации соотносятся с «ненормативной картиной мира». Сам «культурный компонент», заключающийся в некатегоричном отношении к человеку и тенденции невторжения в личное пространство индивида, является включенным в глагольно-предложную конструкцию:

***There is something wrong about him, but I can't make out what it is. He has the strangest fits at times. Unless it's a cancer in the stomach, I don't know what it can be*** (Clarke, 2001, с. 422).

*Would anyone believe that when he received news of the marriage and emigration of that unnatural child – it's a comfort to me, now, to remember that I always said **there was something extraordinary about that child...*** (Dickens, 2011).

***If there's anything queer about him** when we once get into the work; in for a penny, in for a pound* (Dickens, 2000, p. 222).

В следующем предложении значение субъективности, поверхностного описания, обрывистых впечатлений и т.д. подтверждается также использованием в предложении субъективного инфинитивного оборота (Complex Subject), акцентирующего субъективность выражаемой языковой идеи: *she seemed to have:*

***There was something queer, too, about Mrs Blimber's head at dinner-time, as if she had screwed her hair up too tight; and though Miss Blimber showed a graceful bunch of plaited hair on each temple, she seemed to have her own little curls in paper underneath, and in a play-bill too; for Paul read «Theatre Royal» over one of her sparkling spectacles, and «Brighto» over the other*** (Lawrence, 1999).

*I always thought **there was something odd about her.** – You see what it is for women to affect to be different to other people* (Bronte, 2011).

Фактологический материал демонстрирует, что при описании субъективного компонента (диффузной оценки) также могут быть использованы конструкции, в которых в роли качественных прилагательных используются прилагательные, обозначающие уникальность, а также так называемые экзотические черты, приписываемые говорящим описываемому субъекту:

*But about him also was the strange, guarded look, the unconscious glister, as if he did not belong to the same creation as the people about him.*



*Gudrun lighted on him at once. **There was something northern about him that magnetised her.** In his clear northern flesh and his fair hair was a glisten like sunshine refracted through crystals of ice. And he looked so new, unbroached, pure as an arctic thing. Perhaps he was thirty years old, perhaps more (Lawrence, 1999, p. 14).*

***There is something tropical and exotic about her** which forms a singular contrast to her cool and unemotional brother. Yet he also gives the idea of hidden fires (Doyle, 2003, p. 101).*

Несформированность мнения в силу разных обстоятельств может репрезентироваться в ситуациях, в которых говорящий использует несколько качественных характеристик при описании субъекта:

***There is something noble and independent about her, and at the same time-gentle** (Dostoevsky, URL).*

***There was something small and curled up and defenceless about her,** that roused an unsatisfied flame of passion in the young man's blood, a devouring avid pity (Lawrence, 1999, p. 105).*

Субъективный аспект актуализируется и при сравнении, которое, как правило, характеризуется субъективным характером:

***There was something childlike about her, trustful and deferential, like a child.** He watched her all the while, as she rowed (Lawrence, 1999, p. 137).*

Анализ фактологического материала свидетельствует о том, что оценочность репрезентируется при передаче различного рода впечатлений говорящего или субъекта высказывания.

**Этнокультурологический потенциал исследуемой синтаксической конструкции (универсальное и идиоэтническое в конструкции).**

Результаты проведенного исследования показывают, что в конструкции THERE BE присутствуют как универсальные компоненты, так и идиоэтнические. Другими словами, исследуемая конструкция обладает относительной идиоэтнической направленностью. Так, к примеру, в русском языке отсутствует ее абсолютный эквивалент. «*B ней есть что-то странное*», то же самое можно сказать также и о французском языке, в котором нет абсолютного эквивалента исследуемой конструкции: *Il y a quelque chose d'étrange en (dans) elle*. Английская конструкция репрезентирует следующие характерные особенности англоязычной культуры: приватность, вежливость, гипотетичность, отсутствие категоричности:

***There was something rigid about him.** Did he think? Probably the same thoughts again and again (Woolf, URL).*

*There was something fascinating about Myra, shut away here cosily from the dim, chill air* (Fitzgerald, 2011, p. 13).

Частотность использования анализируемой конструкции во многом предопределяется «социокультурными нормами», характерными для англоязычного культурного общества. Замечания, касающиеся непосредственно адресата (то есть его внешности, одежды и т.д.), в английской культуре не приветствуются, а в отдельных ситуациях могут даже не допускаться, в силу своей возможности нанести серьезный урон человеку. Фактор вежливости традиционно приписывается британскому речевому этикету. Так, например, исследователь говорит о недопустимости подобного рода замечаний в англоязычной культуре (ср. *Your hair is in bad condition*) [Ларина, 2009]. Для американской культуры также характерно менее категоричное отношение к человеку по сравнению, например, с русскоязычной культурой. Таким образом, предложные конструкции, вводимые предлогом *about*, в плоскости описания человека сопряжены с такими характерными чертами англоязычной ментальности, как вежливость, осторожность, отсутствие категоричности (*There is something strange about her*). Употребляя данную конструкцию (THERE BE SMTH Adj ABOUT NP) говорящий не нарушает личное пространство собеседника. Уважение к границам личного пространства, в свою очередь, является одним из проявлений вежливости.

#### **Аспект ситуативности.**

Результаты проведенного исследования свидетельствуют о дуальном характере исследуемой конструкции (процесс и качество). Так, анализируемая конструкция *There is something strange about her* в зависимости от конкретной контекстной ситуации может иметь следующие варианты перевода: 1) *В ее поведении есть что-то несколько странное.* 2) *В ее поведении есть некоторые странности.* 3) *Она несколько странно себя ведет.* 4) *С ней что-то не так.* 5) *С ней творится что-то странное.* 6) *С ней происходит что-то странное.* 7) *В ней есть что-то необычное.* 8) *В ней есть что-то непонятное.* 9) *С ней что-то странное.*

Из приведенных примеров можно увидеть, что в некоторых случаях репрезентируется качество описываемого субъекта: *В ней есть что-то странное*, а в некоторых случаях акцент, напротив, делается на процессе: *Она несколько странно себя ведет*. Данная конструкция в некоторых случаях близка по смыслу предложениям со связочным глаголом *to be* в форме продолженного вида (*You are being strange, You're being stupid, She's just being polite*, etc.). Данное употребление,

как известно, придает называемому прилагательным признаку характер временности, непостоянства, а все именное сказуемое приобретает при этом динамический характер, сближаясь, тем самым, с глагольным и выражая значение «вести себя определенным образом, проявляя названное качество» [Козлова, 1997, с. 148].

Анализируемая конструкция в составе бытийного предложения в зависимости от контекстной ситуации может быть относительным синонимом предложению со связочным глаголом в форме продолженного времени. Следует, однако, отметить относительно нейтральный (неэмфатический) характер конструкции в бытийном предложении по сравнению с анализируемым типом предложения, которое эмоционально окрашено:

*You're being stupid.* – Ты ведешь себя глупо.

Представленное предложение может быть произнесено в момент ссоры, недопониманий, дружеских размолвок и т.д., когда говорящий эмоционально взволнован. Например, оно может прозвучать из уст одного из супругов в момент их ссоры, выяснения семейных отношений, где один из супругов проявляет чрезмерную эмоциональность, давая волю своим эмоциям и чувствам. Разница в употреблении заключается в том, что эмфатическая конструкция, будучи стилистически маркированной, репрезентирует эмоциональную возбужденность говорящего, в то время как конструкция с вводным *there* относительно эмоционально-нейтральная.

Как показывает анализ фактологического материала, анализируемые конструкции используются при описании субъективного мнения о человеке, порою необоснованных и до конца несформированных впечатлений, оценочных суждений и т.д. Выделенные в работе аспекты являются взаимообусловленными и взаимозависимыми. Так, прототипическое пространственное значение организующего конструкцию предлога *about* – «около» (значение «приблизительности») при описании комплексного мира человеческой психики трансформируется в значение «многомерности, неконкретности» локализации всего психического. Говоря о подобного рода «метафорических трансформациях», следует отметить общую тенденцию пространственных предлогов в составе конструкции в сфере описания особой формы бытия человека образовывать новую парадигму функциональных метафорических значений, что и наблюдается при описании мира психики, а также при идентификации отношений человека с миром [Исаакян, 1999, с. 139]. Неконкретный характер локализации, в свою очередь, преломляется в диффузном, неконкретном характере оценки субъекта высказывания, что

соотносится с определенными этнокультурными установками, закрепленными в англоязычной культуре и накладывающими свой отпечаток на оформление выражаемой языковой идеи (некатегоричность, вежливость и т.д.). И, наконец, четвертый аспект ситуативности акцентирует контексто-обусловленность описываемой языковой ситуации.

Все это, в свою очередь, вполне логично соотносится с идеей о существовании законов сочетания слов в словосочетаниях и конструкциях, в которых «арифметический» подход к анализу семантически значимой стороны этих единиц не просто не приветствуется, а является неприемлемым. Роль здесь играют «не только правила синтаксиса, но, что гораздо важнее – правила сложения смыслов, дающие не сумму смыслов, а новые смыслы» [Щерба, 1958, с. 68]. Подобно тому, как значение слова не складывается из суммы значений составляющих его частей, значение конструкции ни в коем случае не должно сводиться к сумме значений составляющих ее слов. Конструкция понимается как единое целое, другими словами, она представляет собой знак, обладающий неделимым смыслом, что находит свое преломление в общем положении философии, что «целое всегда больше суммы его частей». При изучении любого комплексного знака необходимо также учитывать «взаимосвязь объективного (объективный мир), материального (языковой знак) и ментального (правила соединения знаков) в его структуре» [Фурс, 2009, с. 21-51], что вписывается в общую идейную концепцию исследований, проводимых в ракурсе антропоцентрической парадигмы.

Результаты исследования показали, что исследуемые в работе конструкции обладают аппроксимативной направленностью и сопряжены с широким спектром ситуаций описания человека, его индивидуальности. Конструкция с предлогом *about* обладает широким семантическим потенциалом и может рассматриваться в качестве многофокусного структурно-оформленного единства антропоцентрической направленности, обладающего неделимым смыслом. Данное единство, как и предполагает сам термин, должно рассматриваться как холистичный (целостный) элемент, при анализе которого неприемлемо применение так называемого «арифметического подхода». Антропоцентрическая парадигма позволила сохранить четкие рамки проводимого нами лингвистического исследования, основательно фундировав его, максимально логично и непротиворечиво вписав в общий научный контекст. Благодаря последовательному изучению природы конструкций, объективирующих в языковом пространстве сложные личностные

аспекты человеческой субъективности, возможно изучение формирования языковой эмпатии у изучающих английский язык как иностранный.

### Литература

- Алисова Т.Б. Очерки синтаксиса современного итальянского языка. М., 1971.
- Гулыга Е.В., Шендельс Е.И. Грамматико-лексические поля в современном немецком языке. М., 1969.
- Исаакян И.Л. Пространственные предлоги и альтернативные миры человека // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке. М., 1999.
- Козлова Л.А. Проблемы функционального сближения частей речи в современном английском языке. Барнаул, 1997.
- Козлова Л.А. Этнокультурный потенциал грамматического строя языка и его реализация в грамматике говорящего. Барнаул, 2009.
- Кочкинкова А.В. Когнитивные основания предложных конструкций с именами антропоцентрической семантики в современном английском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2012.
- Ларина Т.В. Категория вежливости и стиль коммуникации. Сопоставление английских и русских лингвокультурных традиций. М., 2009.
- Петренко В.Ф. Психосемантические исследования мотивации // Вопросы психологии, 1983.
- Сосновский Б.А. Способности в психологической структуре личности. М., 2011.
- Фурс Л.А. Когнитивная основа синтаксической репрезентации. Иркутск, 2009.
- Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж, 1987.
- Шмелев А.Г. Об устойчивости факторной структуры личностного семантического дифференциала // Вестник Московского университета. 1982. № 2.
- Щерба Л.В. Избранные работы по языкознанию и фонетике. Л., 1958.
- Dixon R.M.W. Where Have All Adjectives Gone? // Studies in Language. 1977. Vol. I. No. 4.
- Osgood Ch., Susi C.J., Tannenbaum P.H. The measurement of Meaning. Urbana, 1957.
- Osgood Ch. Studies on generality of affective meaning system // Amer, 1962.
- Osgood Ch., Miron M.S., May W.H. Cross-cultural universals of affective meaning. Urbana, 1975.
- [SOED] The Shorter Oxford English Dictionary of Historical Principles. Oxford, 1973.
- Yates J. The Ins and Outs of Prepositions: A Guide Book for ESL Students Barron's Educational Series, 1999.

### Список источников

- Bronte Ch. Jane Eyre. Wordsworth, 2011.
- Clarke M.A.H. For the Term of His Natural Life. Adamant Media Corporation, 2001.
- Dickens Ch. Oliver Twist. Wordsworth, 2000.
- Dickens Ch. Dombey and Son. Wordsworth, 2014.
- Dostoevsky F.M. The Possessed. [Электронный ресурс].  
 URL: <http://www.gutenberg.org/files/8117/8117-h/8117-h.htm>.

Doyle A.C. The Hound of the Baskervilles. Penguin. 2003.

Eliot G. Daniel Deronda. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/files/7469/7469.txt>.

Fitzgerald F.S. This Side of Paradise. Dover, 2011.

Lawrence D. Women in Love. Wordsworth, 1999.

Stowe H.B. Uncle Tom's Cabin. Harpercollins, 2011.

Woolf V. Jacob's Room [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/5670/pg5670-images.html>.

## НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

---

### ГОЛЫЙ КОРОЛЬ АВАНГАРДА: МАЯКОВСКИЙ В ПЬЕСЕ А. АФИНОГЕНОВА «СТРАХ»

*А.И. Куляпин*

**Ключевые слова:** авангард, эстетика, психология, бихевиоризм, контекст, метафора.

**Keywords:** avant-garde, aesthetics, psychology, behaviorism, context, metaphor.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-10**

Заметный в последнее время рост интереса к личности и творчеству А. Афиногенова связан с осознанием того, что, как ни странно, именно он оказался едва ли не самым проницательным диагностом социальных болезней сталинской эпохи. Симптоматичными современным исследователям представляются даже названия двух главных пьес драматурга – «Страх» (1931) и «Ложь» (1933): «В конце 1920-х – начале 1930-х годов Афиногенов пишет две замечательные пьесы, подвергая художественному исследованию феномены страха и лжи как две доминирующие угрозы будущему коммунистическому обществу» [Гудкова, 2008, с. 202–203].

Афиногенов, разумеется, не собирался обличать сталинскую диктатуру страха. Напротив, он воспекает бесстрашие строителей нового мира. *«Так страх породил бесстрашие. Бесстрашие угнетаемых, которым нечего терять. Бесстрашие пролетариев,*

революционеров, большевиков», – утверждает в пьесе «Страх» старая партийка Клара Спасова (Афиногенов, 1977, с. 231)<sup>1</sup>. «Классовая борьба <...> – это сильнее всякого страха», – вторит ей Следовательница в предпоследней, восьмой картине пьесы (Афиногенов, 1977, с. 235).

Аргументы их антагониста профессора Бородина как будто бы выглядят гораздо весомее. Результаты научных исследований заставляют ученого сделать невеселый вывод: «Мы живем в эпоху великого страха» (Афиногенов, 1977, с. 229). Однако ни для героев-партийцев, ни для самого автора пьесы социально-психологические изыскания Бородина не представляются убедительными, ведь в основании научной концепции профессора упрощенное представление о человеке.

По мнению И. Венявкина, в фигуре руководителя Института физиологических стимулов «современники легко могли узнать академика Павлова. Но свои выводы относительно поведения животных профессор Бородин экстраполирует на поведение людей» [Венявкин, URL]. Последнее утверждение исследователя, безусловно, справедливо – тезис Бородина о «стимулах-возбудителях», якобы определяющих человеческое поведение, построен на экспериментах с кроликами (Афиногенов, 1977, с. 229). В одной из сцен профессор с гордостью сообщает: «Неделю тому назад я свел с ума кролика... Да, да... Сумасшедший кролик и сумасшедший выдвигенец, – в основе помешательства один и тот же стимул. Изумительно!» (Афиногенов, 1977, с. 224–225).

В докладе профессора Бородина имя академика Павлова по вполне понятным причинам не фигурирует, зато сделана ссылка на работы крупнейших теоретиков западного бихевиоризма – Джона Уотсона, Эдварда Торндайка и Карла Лешли.

Советский читатель сведения о бихевиоризме мог почерпнуть, главным образом, из научно-популярной статьи Д. Уотсона, написанной по заказу Большой советской энциклопедии. Поместив статью «Бихевиоризм» в шестой том БСЭ, редакция сочла необходимым сделать примечание, в котором говорилось о материалистичности взглядов Д. Уотсона, правда, было отмечено, что материализм этот не носит диалектического характера.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на источники:  
Афиногенов А.Н. Страх // Афиногенов А.Н. Избранное: в 2-х тт. М., 1977. Т. 1.  
Маяковский В. Полное собрание сочинений: в 13-и тт. М., 1955–1961.



Бородин в своем итоговом выступлении почти с цитатной точностью воспроизводит текст энциклопедической статьи: «*Работы Горндайка (sic!), Уотсона, Лешли и других указывают на то, что безусловным стимулом, вызывающим страх, является громкий звук или потеря опоры*» (Афиногенов, 1977, с. 229). Соответствующий фрагмент статьи из БСЭ выглядит так: «Работы Уотсона и Рейнера, Мосса, Лекки, Джонса и других указывают на то, что основным безусловным стимулом /*(Б)С/*, вызывающим реакцию страха, является громкий звук или потеря опоры» [История психологии, 1992, с. 103].

Существенное, однако, другое: план работы «лаборатории людского поведения», созданной в Институте физиологических стимулов под нажимом затаившихся вредителей, – буквальная реализация руководящей идеи американского психолога. Все в той же энциклопедической статье Д. Уотсон обозначил перед советскими учеными дерзновенную перспективу: «бихевиоризм полагает стать лабораторией общества» [История психологии, 1992, с. 99].

Принципиально важно, наконец, что и редуccionизм профессора Бородина восходит не столько к Павлову, сколько к бихевиоризму. Фундаментальную статью Д. Уотсона «Психология с точки зрения бихевиориста» (1913) открывал приоритетный для еще только формирующегося тогда научного направления тезис: «Пытаясь получить универсальную схему ответа животного, бихевиорист не признает демаркационной линии между человеком и животным» [История психологии, 1992, с. 79–80]. Герой Афиногенова тоже не видит особой разницы между поведением животных и человека.

Человека Д. Уотсон предпочитает называть «человеческим животным» [Уотсон, 1998, с. 569, 605], хотя у него есть и другая излюбленная формула, также по сути редуccionистская – «человеческая машина» («биологическая машина», «органическая машина», «высокоусовершенствованная машина» и т.п.) [Уотсон, 1998, с. 489, 626, 663, 664].

Профессор Бородин метафору *человек-машина* не использует, зато для творческих установок его дочери-скульптора эта метафора очень значима. Эстетика Валентины предельно механистична. Она безапелляционно противопоставляет современное искусство классическому: «*Когда-то греки варили своих Венер в оливковом масле, от этого мрамор становился теплым, оживал. А нам надо вываривать статуи в масле машинном. Пропитать их потом и*

*дымом труб. И тогда они тоже оживут...»* (Афиногенов, 1977, с. 200).

По-авангардистски решительно Валентина стирает границу между искусством и жизнью. В своем стремлении «растворить искусство в жизни» она явно идет по следам русского футуризма.

С. Третьяков в статье «Откуда и куда?», опубликованной в первом номере журнала «ЛЕФ» (1923), подчеркивал: «Пропаганда ковки нового человека по существу является единственным содержанием произведений футуристов. <...> Не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с использованием искусства как одного из орудий этого производства было компасом футуризма от дней его младенчества» [Третьяков, 1923, с. 195]. В. Маяковский в том же году изложил теоретические постулаты С. Третьякова в стихах:

*Довольно! –  
зевать нечего:  
переиначьте  
конструкцию  
рода человеческого!*

(Маяковский, 1955–1961, т. 6, с. 18).

Героиня «Страха» по «компасу футуризма» прокладывает себе путь не только в искусстве, но и в жизни. *«Я хочу сделать в себе нового человека... Именно сделать, как делают машину или станок... Помогите мне. Будьте моим инженером»,* – взывает она к большевичке Кларе. *«А ты, значит, трактором...»,* – иронизирует та в ответ (Афиногенов, 1977, с. 197).

Программное творение Валентины – карикатурное воплощение принципов авангардного искусства. Хотя ее статуя называется «Пролетарий», а не «Пролетариат», например, что было бы логичнее, выглядит она как *«беспредметная гора мускулов, тел, лиц»* (Афиногенов, 1977, с. 194). Уничижающую оценку создание Валентины получает даже не от конкурсной комиссии, а от «естественного человека» – десятилетней девочки Наташи. Приняв пролетарские мускулы за «горбики», пионерка простодушно интересуется: *«Это верблюд?»* (Афиногенов, 1977, с. 194). Наташа, подобно мальчику из знаменитой сказки Андерсена, первой увидела, что король-то голый. Андерсеновский контекст актуализирует Клара Спасова. Отвечая Герману, усомнившемуся в ее искусствоведческой компетентности, она высказывается, как настоящий критик, образно: *«А вы носили когда-нибудь вместо штанов... идею брюк вообще? Так*

сказать, штаны без материи. Не пробовали? А вот Валя попробовала» (Афиногенов, 1977, с. 194). Германа проекция «Пролетария» на сказку «Новое платье короля» целиком и полностью устраивает, ведь гегемон революции – это и есть андерсеновский голый король, считает он. Герман подхватывает сравнение Клары, но вкладывает в него совсем иной смысл: «Социализм тоже пока платье без материи. Однако мы его строим» (Афиногенов, 1977, с. 194). Клара не снисходит до серьезного спора с классово чуждым элементом, ограничившись угрожающим: «Кто вас такой политграмоте учил?» (Афиногенов, 1977, с. 194).

Старая большевичка мыслит масштабно, отчитывая Валентину, она не упускает возможности сделать выпад в адрес лидера советского авангарда Маяковского. Валя, по словам Клары: «Слепила идею в штанах – и вышло плохо» (Афиногенов, 1977, с. 194). «Идея в штанах» – это, конечно, намек на «Облако в штанах».

Своего рода «эскиз» статуи «Пролетарий» Маяковский набросал еще в 1924 году в поэме «Владимир Ильич Ленин»:

*Единица – вздор,  
единица – ноль,  
один –  
даже если  
очень важный –  
не подымет  
простое  
пятивершковое бревно,  
тем более  
дом пятиэтажный.  
Партия –  
это  
миллионов плечи,  
друг к другу  
прижатые туго*

(Маяковский, 1955–1961, т. 6, с. 266).

Отсылка к творчеству Маяковского появляется в пьесе далеко не случайно. Афиногенов начинает работать над «Страхом» в апреле 1930 года (Афиногенов, 1977, с. 548). Потрясающее страну самоубийство Маяковского (14 апреля 1930 года) не могло не повлиять на замысел пьесы. Очевидно, что автор «Клопа» выбран Афиногеновым в качестве главного объекта полемики.

Маяковский незадолго до самоубийства неожиданно для всех покинул РЕФ и вступил в Российскую ассоциацию пролетарских писателей. Афиногенов, как известно, был одним из руководителей этого объединения. В РАППе Маяковского встретили настороженно. Мгновенная перековка футуриста в пролетарского писателя не внушала доверия: «Приняв Маяковского в РАПП, его лидеры, однако, не ввели поэта в состав руководства и всячески подчеркивали, что ему еще предстоит большая и трудная работа над собой, чтобы стать истинно пролетарским писателем» [Михайлов, 1993, с. 505]. Ю.Н. Либединский вспоминал: «Маяковского за это время (с февраля по апрель 1930 года. – А.К.) “прорабатывали” на секретариате РАПП и делали это мелочно и назидательно – драматургия Маяковского явно не втискивалась в рамки рапповских догм» [Либединский, 1972, с. 186].

Герой феерической комедии Маяковского «Клоп» (1929) Иван Присыпкин, *«бывший рабочий, бывший партиец, ныне жених» «с треском отрывается от класса» – «узами Гименея»* сочетается в пьесе *«безвестный, но великий труд с поверженным капиталом»* (Маяковский, 1955–1961, т. 11, с. 216, 235, 238). В начале тридцатых годов актуальность такого сюжета сошла на нет, с ликвидацией НЭПа исчезла сама возможность обмена *«одного частного партийного билета»* на *«билеты государственного займа»* (Маяковский, 1955–1961, т. 11, с. 238). Напротив, стало выгодно *«лезть в бедняки»*, отныне *«самодентификация в качестве рабочего <...> была способом подчеркнуть свою верность советской власти»* [Фицпатрик, 2011, с. 80, 201]. Сам Маяковский, вступивший в РАПП, избирает как раз такой вариант самоидентификации, контрастный по отношению к судьбе Присыпкина, превратившегося в Пьера Скрипкина.

В комедии Маяковского *«наглый “бытовой” Присыпкин <...> “разоблачается” сходством с клопом»* [Комаров, 2003, с. 38]. Что касается героев Афиногенова, то они метафору *«клоп»* употребляют заведомо ошибочно. Елена Макарова обзывает *«дрессированным клопом»* (Афиногенов, 1977, с. 196) профессора Боброва, как позже выяснится, совершенно напрасно. Совсем уж неуместно поминает вредоносное насекомое Цеховой. Обвиняя Елену в некультурности, он брюзжит: *«Ко всему привыкнешь, даже к клопам...»* (Афиногенов, 1977, с. 211). На самом деле *«клоп»* в пьесе *«Страх»* – не кто иной, как сам Цеховой. Он – приспособленец, он подвержен морально-бытовому разложению, и в этом похож на героя Маяковского. Но в отличие от *«бывшего рабочего и бывшего*

партийца» Присыпкина псевдопролетарий Цеховой – сын военного прокурора, обманом втершийся в партию.

Выявить подлинную классовую сущность Цехового помогает Наташа, сумевшая раньше в скульптуре «Пролетарий» разглядеть верблюда. Валентина же, профессия которой предполагает тонкое понимание психологии, в людях абсолютно не разбирается. С Цехового Валентина собирается лепить статую «Пролетарий – в науку». *«Вы, Николай Петрович, великопенная натура для скульптурной группы “Пролетарий в науке”... У вас все от завода – уверенность, походка, голос»,* – говорит она (Афиногенов, 1977, с. 200). Узнав правду о происхождении Цехового, Валентина вынуждена признать, что она *«еще не в состоянии сказать ничего нового»* и разбивает модель (Афиногенов, 1977, с. 240). Художник-авангардист с его установкой на поиск *«вечных безусловных стимулов»* (Афиногенов, 1977, с. 187) плохо справляется с классовым анализом.

Авангардистская эстетика Валентины формируется под влиянием научной теории ее отца, который в свою очередь всего лишь некритически воспроизводит азы бихевиоризма. Афиногенов вскрывает западные корни отечественного авангарда, и тем самым дискредитирует его.

Еще один повод для разоблачения авангардного искусства – его близость к массовой культуре. Любимый ученик профессора Бородина Герман Кастальский рвется за границу, чтобы, по его собственным словам, *«посмотреть триста голых девушек в обзорении»* (Афиногенов, 1977, с. 204). Неотличимые друг от друга, слитые в единое коллективное тело шоу герлз – это, разумеется, все та же «беспредметная гора мускулов, тел, лиц», которую Валентина изваяла под видом изображения «Пролетария». Афиногенов делает здесь очередной выпад в сторону Маяковского. В комедии «Клоп» предполагался номер с танцами герлз: *«30 герлз проходят в танце»* (Маяковский, 1955–1961, т. 11, с. 259). Репортер из далекого утопического 1979 года саркастически комментирует это шоу: *«Эпидемия океанится... Смотрите на эту тридцатиголовую шестидесятиножку! Подумать только – и это вздымание ног они (к аудитории) обзывали искусством!»* (Маяковский, 1955–1961, т. 11, с. 259–260). Западному масскульту Маяковский противопоставляет производственно-утилитарное искусство – *«танец десяти тысяч рабочих и работниц»,* которые *«будут двигаться по площади»: «Это будет веселая репетиция новой системы полевых работ»* (Маяковский, 1955–1961 т. 11, с. 264–265). Однако помимо

количественного различия (10 000 вместо всего лишь 30) и прагматической установки большой разницы между двумя танцами нет, и Афиногенов в «Страхе» старается подчеркнуть именно это.

В шестой картине комедии «Клоп» Маяковский приводит фрагмент сочиненного им «Словаря умерших слов». Наряду с «бузой», «бюрократизмом», «богоискательством», «Булгаковым» и некоторыми другими словами, в нем фигурирует «самоубийство» (Маяковский, 1955–1961 т. 11, с. 250–251). По иронии судьбы всего лишь через год после премьеры спектакля сам Маяковский наглядно доказал, что относить это понятие к числу исчезнувших или хотя бы исчезающих рано.

У Афиногенова свой словарь забытых слов. В первую очередь он хотел бы внести в него слово «страх». Клара Спасова в кульминационном эпизоде пьесы предсказывает: *«Когда мы сломим сопротивление последнего угнетателя на земле, тогда наши дети будут искать объяснения слова “страх” в словаре»* (Афиногенов, 1977, с. 231). Афиногенов оказался таким же плохим пророком, как и Маяковский. О победе над страхом он заговорил в начале самого страшного десятилетия советской истории.

### Литература

- Венявкин И. Афиногенов «Страх». [Электронный ресурс]  
URL: <http://arzamas.academy/materials/1224>.
- Гудкова В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М., 2008.
- История психологии (10-е – 30-е гг. Период открытого кризиса): Тексты. М., 1992.
- Комаров С.А. Комедии В. Маяковского «Клоп» и «Баня»: материалы к уроку // Филологический класс. 2003. № 9.
- Либединский Ю.Н. О Маяковском // Либединский Ю.Н. Избранное: в 2-х тт. М., 1972. Т. 2.
- Михайлов А. Точка пули в конце (Жизнь Маяковского). М., 1993.
- Третьяков С. Откуда и куда? (перспективы футуризма) // ЛЕФ. 1923. № 1.
- Уотсон Дж.Б. Психология как наука о поведении // Основные направления психологии в классических трудах. Бихевиоризм. М., 1998.
- Фицпатрик Ш. Срывайте маски!: Идентичность и самозванство в России XX века. М., 2011.

### Список источников

- Афиногенов А.Н. Страх // Афиногенов А.Н. Избранное: в 2-х тт. М., 1977. Т. 1.  
Маяковский В. Полное собрание сочинений: в 13-и тт. М., 1955–1961.

**АПРОБАЦИЯ МЕТОДА СЛУХОВОЙ РЕЦЕПЦИИ  
ПРИ ОПРЕДЕЛЕНИИ ЖАНРА  
ПЕСЕННО-ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

*Е.В. Бакланова*

**Ключевые слова:** песенно-поэтический текст, жанр, авербальный компонент, вербальный компонент, рэп, джаз.

**Keywords:** song and poetic text, genre, non-verbal component, verbal component, rap, jazz.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-11**

Начиная с 70-х годов XX века и до сегодняшнего дня, филологи уделяют большое внимание исследованию языковых особенностей текста песни как поэтического произведения. Изучение песенной поэзии часто находит отражение в работах ученых: Ю.М. Лотмана, Д.А. Соколова, Н.А. Кузьминой и др. Их работы с очевидностью показывают, что песенно-поэтический текст несет информацию о мире, о продуcente, о реципиенте, о жанре, к которому он относится, и пр. Так, например, Н.А. Кузьмина полагает, что песенно-поэтический текст репрезентирует «образ мира, смоделированный сквозь призму сознания художника» [Кузьмина, 1999, с. 227]. Она также считает, что песенно-поэтический текст является результатом познания реальности автором, в том числе и посредством эмоционального опыта. Однако, по ее мнению, картина мира продуцента не может существовать в отрыве от особенностей ее интерпретации реципиентом [Кузьмина, URL].

По мнению Ю.М. Лотмана, на процесс интерпретации влияет и структура песенно-поэтического текста, которая понимается более широко и является сочетанием вербального и авербального (музыкального) элементов, каждый из которых реализуется лишь в отношении к другому и «структурному целому» всего песенно-поэтического текста [Лотман, 1996]. Отсюда следует, что музыка здесь не может существовать отдельно от вербального элемента, выраженного как грамматически, так и лексически. По сути Ю.М. Лотман говорит о том, что такая структура представляет собой не что иное, как жанр песенно-поэтического текста, причем музыка является важным его элементом, что находит и свое историческое подтверждение.

Еще в древности люди придавали музыке сакральное значение, однако в основном применяли ее в качестве сопровождения ритуалов<sup>1</sup>. И только позднее появилась стихотворная форма выражения мысли, которая соединялась с музыкальным компонентом. Это в конечном итоге привело к возникновению песенно-поэтических текстов с общеупотребимым языком, лаконичностью и точностью передачи событий<sup>2</sup>. В античном искусстве поэзия и музыка начали восприниматься как единство. В эпоху средневековья одноголосные песни труверов, трубадуров, миннезингеров обнаруживают такое же единство слова и мелодии. Повторяя мысль Ю.М. Лотмана, Н.И. Задорожная утверждает, что в них ясно ощутима связь строения поэтической и музыкальной строфы, «единство рифмы и мелодической каденции»<sup>3</sup>. Современные вокальные композиции тоже продолжают традицию сочетания слов и музыки. Важно подчеркнуть, что такое единство характеризует все существующие ныне жанры. Однако характер передачи человеческой мысли и переживаний от жанра к жанру отличается.

Учитывая сказанное выше, мы можем утверждать, что песенно-поэтический жанр необходимо рассматривать как способ репрезентации мира в определенном аспекте. На неязыковом (авербальном) уровне жанр песни репрезентируется посредством таких музыкальных кодов, как ритм, темп, эмоциональный окрас – лад, а на вербальном уровне – грамматическими и лексическими элементами. Как отмечает Ю.М. Лотман, в поэтическом тексте любые, даже формальные элементы могут возводиться в ранг значимых и приобретать важные кодовые значения [Лотман, 1972, с. 36], и, как мы можем заметить, эти же элементы в сочетании друг с другом способны более точно передать жанр произведения и раскрыть его смысл.

От особенностей кодирования информации, передаваемой реципиенту на разных уровнях, зависит процесс восприятия жанра и интерпретирования песенно-поэтического текста. Более того, Л.Г. Ким считает, что «потенциальная множественность вариантов интерпретации обусловлена свойствами субъекта интерпретации, чья рецептивная деятельность носит креативный характер» [Ким, 2009,

---

<sup>1</sup> См., например: Соколовский В.В. Влияние музыки на человека.

URL: <http://gopsy.ru/psihologija/kak-muzyka-vlijaet-na-cheloveka.html>.

<sup>2</sup> См., например: Белова О.В. Русские народные исторические песни: появление, герои и определение. URL: <http://fb.ru/article/147024/russkie-narodnye-istoricheskie-pesni-rojavlenie-geroi-i-opredelenie>.

<sup>3</sup> Задорожная Н.И. Какова роль песен в нашей жизни.

URL: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-59957>.



с. 7]. На наш взгляд, песенно-поэтический жанр является креативным способом передачи информации со специфическими для жанра кодами, которые помогают человеку отличать одно песенно-поэтическое направление от другого.

Для нас представляется чрезвычайно важной мысль Ф. де Соссюра о том, что структуры песен различных жанров отличают «моменты сходства и различия» [Соссюр, URL], опирающиеся на присущие человеку когнитивные механизмы выявления общих и уникальных черт объектов одного класса, категории. В этой связи представляет особый интерес задача верификации на материале песен полярных жанров нашего предположения о механизме их дифференциации в процессе рецепции. С этой целью нами было проведено экспериментальное исследование особенностей распознавания двух жанров *рэп* и *джаз*. Респондентами стали 155 студентов (1-3 курсов) разных направлений подготовки Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова. Для проведения эксперимента нами был использован метод слуховой рецепции звучащего произведения.

Эксперимент проводился в два этапа. На первом этапе респондентам было предложено прослушать 2 музыкальных произведения – «*Gangster's paradise*» (жанр *рэп*) и «*I put a spell on you*» (жанр *джаз*) – и определить их жанры. На втором этапе перед респондентами была поставлена задача объяснить, на что они опирались при идентификации жанров. Общее количество реакций составило 400, из них на песню «*Gangster's paradise*» получено 144 реакции (при 17 отказах), 256 реакций на песню «*I put a spell on you*». Анализ реакций показал, что все респонденты смогли правильно определить жанры обеих песен.

Выделенные реципиентами особенности двух жанров представлены двенадцатью группами когнитивных признаков: музыкальность / мелодичность; национальная принадлежность исполнителя; связь исполнителя с определенной местностью; внешний вид исполнителя; эмоции / оценка жанра; ритмика и темп, свойственные жанру; особенности вокала; социальная соотнесенность; инструментальная наполненность, сочетание инструментов; исполнитель; компрессированное содержание песни; текстовые особенности жанра.

Рассмотрим более подробно репрезентанты когнитивных признаков, которые оказались важными для реципиентов при определении жанров. Анализ показывает, что наиболее многочисленные реакции репрезентируют признак

**музыкальность / мелодичность** в отношении жанра *джаз* (94): *музыка* (84), *рок* (3), *мелодия* (3), *аранжировка* (1), *тянучесть* (1), *легкая мелодия* (1), *живая музыка* (1). Обращает на себя внимание частотная реакция *музыка* (84), свидетельствующая о том, что жанр *джаз* характеризуется особой музыкальностью. На этом фоне показательным является минимальное количество реакций, полученных на песню жанра *рэп*, связанных с тем же когнитивным признаком (2): *музыка элементарная на трех аккордах* (1), *музыка* (1).

Полученные данные позволяют сделать вывод о том, при идентификации жанра *рэп* музыкальный компонент не является значимым. В процессе восприятия песни этого жанра группа реципиентов опиралась преимущественно на текстовый компонент. В свою очередь, идентифицируя жанр *джаз* реципиенты фокусировались на музыкальном компоненте, поскольку песни этого жанра музыкально насыщены. Меньшая степень музыкальности в жанре *рэп* объясняется тем фактом, что продюсеры песенно-поэтических текстов этого жанра выражают свой эмоциональный опыт в большей степени словесно и в меньшей степени посредством авербальных кодов, в то время как в жанре *джаз* эмоции передаются, как правило, посредством музыки.

Реакции, относящиеся к когнитивному признаку **текстовые особенности жанра**, подтверждают этот вывод и показывают, что в восприятии реципиентами жанра *рэп*, в отличие от жанра *джаз*, наиболее значимым является вербальный элемент, поскольку на песню жанра *джаз* была получена только 1 реакция – *лирика*, а на песню жанра *рэп* – 30, в частности *текст* (15), *легкая рифма* (7), *рифма в тексте* (6), *специфический текст* (1), *много слов* (1).

Следующим отличительным для двух жанров признаком стал когнитивный признак **внешний вид исполнителя**. Если жанр *рэп* репрезентируется реакциями *кепка* (8), *репер в кепке* (1), то жанр *джаз* репрезентируется такими реакциями, как *брюки* (1), *костюм* (1), *яркий образ* (1). Такое соотношение реакций является закономерным: исполнители имеют соответствующий музыкальному жанру стиль одежды. Так, для жанра *рэп* характерен спортивный стиль одежды исполнителя (кепка, спортивные штаны, футболка), а жанру *джаз* свойственен классический стиль (брюки, галстук, бабочка, рубашка, пиджак).

Мы видим аналогичное распределение реакций, относящихся и к когнитивному признаку **компрессированное содержание песни**. Если песня в жанре *рэп*, как правило, повествует о нелегкой жизни, полной трудностей и несчастий (*нелегкая жизнь* (2), *работа* (1)), то песня в

жанре джаз, напротив, рассказывает о счастье, любви, наслаждении жизнью (*любовь (2), магия (1)*).

Рассматривая когнитивный признак **ритмика и темп, свойственные жанру**, отметим, что реакции реципиентов помогают выявить разницу между ритмом и темпом песен полярных жанров. Респонденты характеризуют джаз-песню как более размеренную и спокойную: *ритм (10), бит (2), размеренный темп (1), протяжный ритм (1), блюзовая пентатоника (1), блюзовый ритм (1)*. Реакции респондентов на песню жанра *рэп* указывают на иную ритмику, которая отличается четкостью и быстротой: *быстро читают (4), быстрый темп (3), четкий ритм (1)*. Полученные реакции фиксируют тот факт, что у всех песен жанра *рэп* большое количество слов приводит к ускорению темпа их подачи. Песни жанра джаз, как правило, вербально ненасыщены, что дает возможность продуценту накладывать текст на плавную, медленную музыку.

Далее проанализируем реакции, относящиеся к когнитивному признаку **особенности вокала**. Реакции, репрезентирующие особенности вокала песен жанра *рэп*, были следующими: *читает, а не поет (6), читает (7), отрывистое произношение (1), манера чтения (1), интонация (2), речитатив (2), ударения в словах (1), исполнение (1), особое чтение слов, похожее на речь (1), не поется, а читается (1), мужик читает рэп (1), грубый речитатив (1) манера передачи слов (1)*.

Эти реакции подтверждают тот факт, что для жанра *рэп* вокальные данные не столь значимы, как для жанра джаз, где большое внимание уделяется голосовым импровизациям, дублирующим музыкальный компонент: *вокал (4), сильный вокал (1), громкий голос (1), вокальная импровизация (1), стиль пения (1), стиль исполнения (1), своеобразное пение (1), особое пение (2), экспрессивное пение (2), протяжные напевы (1), протяжность слов (1), завывания (1), берет высокие ноты (1), голос (1)*.

Из 12-ти групп когнитивных признаков нами было выделено 2 когнитивных признака, которые репрезентированы несколько иным способом, чем рассмотренные выше. Этими когнитивными признаками стали: **инструментальная наполненность (сочетание инструментов)** и **социальная соотнесенность**. Здесь отличительным при дифференциации оказалось наличие-отсутствие реакций. Так, когнитивный признак **инструментальная наполненность (сочетание инструментов)** был репрезентирован семьдесятю шестью реакциями: *саксофон (40), гитара (19), духовые (3), труба (5), пианино (1), звук инструментов (1), неправильные гармонии (1)*,

*инструменты (1), много инструментов (1), клавиши (3), инструментал (1)*. Примечательно, что респонденты не дали ни одной реакции по данному когнитивному признаку на песню жанра *рэп*. Столь резкий контраст объясняется тем, что песни жанра *джаз* сопровождаются живой музыкой, где каждый инструмент занимает особое место в музыкальном сопровождении, которое зачастую является импровизацией. В песнях жанра *рэп* импровизацию заменяет однообразная электронная музыка.

В свою очередь, когнитивный признак **социальная соотнесенность** оказался репрезентирован реакциями, относящимися к жанру *рэп*: *бандит (1), гангстер (1)*, что неудивительно, поскольку исполнители песен этого жанра часто повествуют о сложностях жизни в неблагополучных «черных» кварталах, где взрослым и детям приходится прибегать к криминальному образу жизни с целью выживания.

Следует указать также и на то, в результате эксперимента было получено 36 реакций, которые мы отнесли к когнитивному **признаку эмоции и оценка жанра**: *суета (1), боль (1), отвращение (1), ужас (1), шлак (14), удовольствие (1), наслаждение (1), успокоение (3), норма (1), скукота (1), приятный (1), слушала бы вечно (1), люблю (5), супер (2), не люблю (2)*. Особенностью этих реакций является невозможность их отнесения к отличительным особенностям того или иного жанра. Можно только догадываться, какой жанр они репрезентируют, но с уверенностью невозможно отнести их ни к тому, ни к другому, поскольку реакции варьируются в зависимости от типа личности, индивидуального опыта и предпочтений.

Также оказалось невозможным отнести к тому или иному жанру репрезентанты двух когнитивных признаков – **национальная принадлежность исполнителя, связь исполнителя с определенной местностью**: *негр (2), поэт черный нигер (1), черный (1), Америка (4), Новый Орлеан (2), Нью-Йорк (2), афроамериканец (7), чернокожий (1), американская манера (1)*.

Репрезентанты когнитивного признака **исполнитель** фиксируют имена конкретных исполнителей: *Coolio (35), Eminem (7), Nina Simone (7), Louis Armstrong (2)*, которые у респондентов связаны непосредственно с жанром. Их вокальные особенности характеризуются своеобразием фонетики, тона голоса, тембрального окраса, что способствует их узнаванию в процессе слуховой рецепции.

В результате эксперимента было выявлено, что реципиенты пользуются разными стратегиями определения жанра. Для определения фокуса внимания реципиентов при идентификации

жанров реакции были разделены на 2 группы с опорой на критерий *вербальность – авербальность* значимых жанровых компонентов.

Нами также были выявлены реакции, которые оказались вне поля рассмотрения и которые мы затруднились отнести к вербальной или авербальной группам. Эти реакции относятся к следующим когнитивным признакам: ***национальная принадлежность исполнителя, связь исполнителя с определенной местностью, эмоции и оценка жанра, социальная соотнесенность, внешний вид исполнителя, исполнитель.***

Оставшиеся реакции, как показал анализ, достаточно четко распределились на 2 группы: группу, характеризующую музыкальную составляющую, и группу, характеризующую вербальный компонент.

Как показал наш эксперимент, определяя жанр джаз, **80%** респондентов (205) опирались на авербальные коды – *музыка (84), рок (3), мелодия (3), аранжировка (1), тянучесть (1), легкая мелодия (1), живая музыка (1), ритм (10), бит (2), размеренный темп (1), протяжный ритм (1), блюзовая пентатоника (1), блюзовый ритм (1), вокал (4), сильный вокал (1), громкий голос (1), вокальная импровизация (1), стиль пения (1), стиль исполнения (1), своеобразное пение (1), особое пение (2), экспрессивное пение (2), протяжные напевы (1), протяжность слов (1), завывания (1), берет высокие ноты (1), голос (1), саксофон (40), гитара (19), духовые (3), труба (5), пианино (1), звук инструментов (1), неправильные гармонии (1), инструменты (1), много инструментов (1), клавиши (3), инструментал (1). 2% (4) опирались на вербальные коды – *любовь (2), магия (1), лирика (1), и 18% (47) показали реакции, относящиеся к когнитивным признакам – национальная принадлежность исполнителя, связь исполнителя с определенной местностью, эмоции и оценка жанра, внешний вид исполнителя, исполнитель.**

Что касается жанра *рэп*, в отношении реакций нами была использована та же процедура. Весомая доля реакций (**42%** (61)) относится к вербальной группе – *манера чтения (1), особое чтение слов, похожее на речь (1), не поется, а читается (1), манера передачи слов (1), мужик читает рэп (1), грубый речитатив (1), читает, а не поет (6), читает (7), быстро читают (4), интонация (2), речитатив (2), ударения в словах (1), нелегкая жизнь (2), work (1), рифма в тексте (6), легкая рифма (7), специфический текст (1), много слов (1), текст (15). И только 6% реакций (8) являются авербальными – *музыка элементарная на трех аккордах (1), музыка (1), быстрый темп (3), четкий ритм (1), исполнение (1), отрывистое произношение (1). При**

этом **52%** всех реакций (75) не характеризуют ни вербальную, ни авербальную составляющую.

Представляется, что при сравнении процента реакций, вызванных джазовыми авербальными кодами (**80%**), с процентом реакций на авербальное в стиле *рэп* (**6%**) их значительная количественная разница подтверждает положение Ф. де Соссюра о наличии механизма сходств и различий при дифференциации жанра. Существование этого механизма также верифицируется процентной разницей в реакциях на вербальное в стиле *рэп* (**42%**) и *джаз* (**2%**).

Таким образом, результаты эксперимента подтверждают, что, отличая один жанр от другого, реципиенты акцентируют внимание на разных кодах песенно-поэтического текста. Так, при определении жанра *рэп* значительное количество реципиентов ориентируются на вербальные структуры, а при определении жанра *джаз* реципиенты в большей степени уделяют внимание авербальным структурам. На наш взгляд, этот механизм базируется на эталонном представлении соотношения вербального и авербального в жанре. Такой «жанровый эталон» позволяет в процессе слуховой рецепции не только отсеивать отличные по соотношению вербального и авербального структуры, но и идентифицировать общее в жанрах. Так, отличительным показателем жанров *рэп* и *джаз* становится концентрация музыкального и речевого компонента, но в то же самое время их сочетание позволяет отнести жанры к песенно-поэтическим.

## Литература

- Ким Л.Г. Вариативно-интерпретационное функционирование текста. Томск, 2009.  
Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Омск, 1999.  
Кузьмина Н.А. Культурные знаки поэтического текста. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.omsu.omskreg.ru/vestnik/articles/y1997-i1/a074/article.html>.  
Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.  
Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.  
Соссюр Ф. Труды по языкознанию. М., 1977 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.twirpx.com/file/521978>.  
Чибисова О.В. Музыка как средство межкультурной коммуникации // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 3.

## Список источников

- COOLIO LYRICS. Gangstar's paradise [Электронный ресурс]. URL: [http://en.lyrsense.com/coolio/gangstas\\_paradise](http://en.lyrsense.com/coolio/gangstas_paradise).  
NINA SIMONE LYRICS. I put a spell on you [Электронный ресурс]. URL: [http://en.lyrsense.com/nina\\_simone/i\\_put\\_a\\_spell\\_on\\_you\\_ns](http://en.lyrsense.com/nina_simone/i_put_a_spell_on_you_ns).

**ЛЕТОПИСНЫЙ ЖЕНСКИЙ РЕЧЕВОЙ ПОРТРЕТ  
(НА МАТЕРИАЛЕ «ПОВЕСТИ ВРЕМЕННЫХ ЛЕТ»)  
(СТАТЬЯ 1)**

*В.С. Савельев*

**Ключевые слова:** древнерусские летописи, устная речь, женский речевой портрет.

**Keywords:** Old Russian chronicles, oral speech, female speech portrait.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-12**

Одним из основных объектов изучения современной лингвистики является **говорящий человек**: в рамках различных научных направлений определяются многочисленные характеристики, выявляемые при соотнесении двух объектов – **человека** и его **речи**. Речь сама по себе представляет собой одну из главных характеристик человека: установление особенностей использования средств языковой системы в речевой деятельности носителя языка позволяет говорить о **языковой личности** – понятии, введенном в научный оборот В.В. Виноградовым (см.: [Виноградов, 1980, с. 61, 90, 91]) и разработанным в первую очередь Ю.Н. Карауловым<sup>1</sup>, согласно которому «языковой личностью можно называть совокупность (и результат реализации) способностей к созданию и восприятию речевых произведений (текстов), различающихся а) степенью структурно-языковой сложности, б) глубиной и точностью отражения действительности и в) определенной целевой направленностью» [Караулов, 2010, с. 245]. Деятельностный аспект изучения языковой личности привел исследователей к необходимости введения понятия **речевой портрет**, позволяющего сфокусироваться прежде всего на индивидуальных особенностях проявления языковой личности в конкретных коммуникативных условиях.

В трудах современных исследователей<sup>2</sup> подчеркивается, что значительную роль в разработке понятия **речевой портрет** сыграла

---

<sup>1</sup> См. также основополагающие для данного направления работы [Богин, 1980; Карасик, 2002; Седов, 2004].

<sup>2</sup> См.: [Китайгородская, Розанова, 1995; Крысин, 2001; Гордеева, 2008; Варламова, 2015; Цзян Чжиянь, 2016].

работа М.В. Панова<sup>1</sup>, создавшего на основе как устных, так и письменных речевых произведений фонетические портреты выдающихся личностей XVIII-XX веков, речь которых была ярко индивидуальной и в то же время отражала характерные особенности фонетического строя языка того времени, когда они жили, и той социальной группы, к которой они относились. Вполне очевидно, что полноценное описание **исторической** языковой личности в принципе вряд ли возможно в силу недостаточности материала исследования. Создание же речевого портрета, базирующееся на анализе дискурсивной деятельности говорящего, не подразумевает обязательной «завершенности», «законченности», свойственной моделям описания языковой личности<sup>2</sup>. Так, Т.М. Николаева, отвечая на вопрос, нужно ли для создания речевого портрета<sup>3</sup> «представлять эксплицитно все уровни и все факты языковой системы», говорит об избыточности такого подхода: «<...> Многие языковые парадигмы, начиная от фонетической и кончая словообразовательной, оказываются вполне соответствующими общенормативным параметрам и поэтому интереса не представляют. Напротив, важно фиксировать яркие диагностирующие пятна» (цит. по: [Крысин, 2001, с. 91]).

Помимо вариативности избираемых в качестве «диагностирующих пятен» признаков в работах исследователей обнаруживаются различия в определении того, **чей** именно речевой портрет создается. В частности, анализ «работ отечественных лингвистов» позволил О.Н. Варламовой установить следующие классифицирующие признаки объектов исследований: а) по количеству объектов – портрет единичной / коллективной языковой личности, б) по соотносительности с действительностью – реальный / вымышленный объект, в) по уровню обобщения – релевантный / среднестатистический объект, г) по социальной локализации – личностный / институциональный объект, д) по характеру материала – звучащая речь / письменные тексты, е) по

---

<sup>1</sup> См. репринтное издание [Панов, 2002].

<sup>2</sup> Интересной иллюстрацией этой особенности речевого портрета является существование значительного числа научных работ, в качестве части названия включающих словосочетание «штрихи к речевому портрету»: О.А. Ярошенко «Штрихи к речевому портрету русского интеллигента» (Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2010. № 3), И.В. Голубева, В.М. Войченко «Женщина третьего тысячелетия. Штрихи к речевому портрету» (Saarbrücken, 2011), Н.К. Иванова «Штрихи к речевому портрету персонажа романа Кена Кизи «Над кукушкиным гнездом» (Филологические открытия. 2015. № 3) и др.

<sup>3</sup> В терминах Т.М. Николаевой – социолингвистического портрета.



объему параметров исследования – полные характеристики речи на всех уровнях манифестации языковой системы / частичные характеристики речи на всех или большинстве уровней / селективные характеристики на некоторых или всех уровнях (см.: [Варламова, 2015, с. 26, 27]).

Особое значение в описании языковой личности и создании речевого портрета имеет **гендерный аспект**, связанный в числе прочего с установлением отличительных признаков, характеризующих женскую и мужскую речь. Гендерная лингвистика представляет собой активно развивающееся направление современной лингвистики, и существование многообразия различных научных точек зрения в этой области выглядит вполне естественным, однако неоспорим сам факт существования как отличительных признаков речи мужчин и женщин, так и стереотипных представлений носителей языка об этих отличительных признаках.

Одним из основных источников сведений об устной речи в Древней Руси является «Повесть временных лет» (далее – ПВЛ), герои которой участвуют в многочисленных диалогах, отражающих представление летописца о том, как **говорит** человек, играющий определенную социальную роль в определенных коммуникативных условиях. Как правило, говорящим героем ПВЛ является мужчина, однако обнаруживаются в летописи и такие диалогические фрагменты, в которых в качестве коммуникантов выступают женщины. В каких именно коммуникативных событиях они участвуют? Какие социальные роли играют? Какую информацию передают и какие коммуникативные цели преследуют? Свойственны ли летописной женской речи какие-либо отличительные признаки и, если они обнаруживаются, можно ли на их основе создать летописный женский речевой портрет? На эти вопросы мы попытаемся ответить в нашей статье.

\*\*\*

В ПВЛ обнаруживается 322 непереводаемых **диалогических фрагмента**, описывающих **коммуникативные события** (далее – КС)<sup>1</sup>, и только в 24 из них принимают участие женщины (7,5% от

---

<sup>1</sup> Диалогический фрагмент – часть текста, включающая реплики персонажей, участвующих в коммуникативном событии («прямая речь»), а также рамочную конструкцию – слова повествователя, описывающего данное коммуникативное событие (называются коммуниканты, время и место диалога, причины, приведшие к началу коммуникации, коммуникативные цели собеседников, перлокутивный эффект, к которому привел диалог и т.п.).

общего числа КС в ПВЛ), при этом в большинстве из них коммуникантом является княгиня Ольга (16 КС – 5% от общего числа КС в ПВЛ), все остальные женщины-коммуниканты – княжна Рогнеда, царевна Анна, княжна Предслава, мать князя Брячислава, Мария Яневая (жена тысяцкого Яна Вышатича), княгиня Анна (Янка) Всеволожая – участвуют не более чем в двух КС.

И. Кн. Ольга произносит все свои реплики будучи вдовствующей княгиней. Это ее положение – с одной стороны, действующего правителя, а с другой – вдовы, которая может выйти замуж, – определяет ее «двойной» коммуникативный потенциал в значительной части КС, в которых она участвует.

1. В 8 КС собеседниками кн. Ольги являются древляне.

В 7 КС именно она владеет коммуникативной инициативой<sup>1</sup>, произнося первую реплику в диалоге. Примечательно, что почти все эти диалоги являются прескриптивными<sup>2</sup> и во всех случаях кн. Ольга добивается желаемого перлокутивного эффекта: ее собеседники делают то, что она им велит. Рассмотрим наиболее примечательные из них.

(1) *И повѣдаша Волѣѣ, яко деревляни придоша, и възва Ольга к собѣ и рѣ имѣ:* (1.1) «Добръ, гостѣе, придоша?» *И ркоша древлян е:* (1.2) «Придохомъ, княгини». *И рѣ имѣ Ольга:* (1.3) «Да глѣте, что ра<sup>А</sup> придоште сѣмо?» *И ркоша деревляни:* (1.4) «Посла ны Дере вьск<sup>А</sup>га земля, ркущи сице: «Мужа твоего оубихомъ, башеть бо мужь твои, фко волкъ, въсхущаѣ и граба, а наши князи добри сѣть, е распасли сѣть Деревьскую землю. Да иди за нашъ князь за Малъ!» – бѣ бо ему имя Малъ, князю деревьскому. Рѣ же имѣ Ольга: (1.5) «(1.5.1) Люба ми есть рѣчь ваша. Оуже мнѣ своего мужа и е крѣсити. (1.5.2) Но хощю вы почтити наоутърѣти пре<sup>А</sup> людьми своими, а нынѣ идете в лодью свѣю и лажете в лодь величающеса.

---

Коммуникативное событие представляет собой «ограниченный в пространстве и времени, мотивированный, целостный, социально обусловленный процесс речевого взаимодействия коммуникантов. <...> Функция коммуникативного события определяется социально-ролевыми характеристиками участников, их целями, способами и социальными нормами взаимодействия. Эти параметры коммуникативного события формируют его жанр» [Борисова, 2005, с. 13, 30].

<sup>1</sup> В одном из этих КС (состоящем из нескольких коммуникативных эпизодов) коммуникативная инициатива переходит от одного коммуниканта к другому несколько раз.

<sup>2</sup> Шесть диалогов являются прескриптивными (два из них помимо прескриптивных интеракций содержат фатические и информативные), один – информативным.

*Азъ оутро пошлю по вы, вы же рѣте: «Не ѣдемъ ни на конехъ, ни пѣши идемъ, но понесете ны в лодыи», и възънесутъ вы в лодыи». И ѿпусти га в лодью (6453 / 945)<sup>1</sup>.*

КС (1) состоит из 4 **коммуникативных эпизодов** (далее – КЭ)<sup>2</sup>.

Первый из них представляет собой интеракцию, состоящую из реплик (1.1) и (1.2), и является фатическим, что само по себе примечательно: данный фрагмент – один из немногих примеров фатической коммуникации, представленных в летописи. Его включение в текст оказалось важным для летописца по той причине, что в нем кн. Ольга устанавливает такие межличностные отношения с собеседниками, которые впоследствии позволят ей осуществить свой план мести: называя убийц мужа *гостями*<sup>3</sup>, проявляя заботу о них<sup>4</sup>, она усыпляет их бдительность, подготавливая почву для дальнейших прескрипций.

Второй КЭ является информативным; он включает вопрос кн. Ольги (1.3) и ответ древлян (1.4), содержащий воспроизведение предложения, ради которого они и прибыли в Киев.

Произнося включенное в (1.4) предложение, древляне перехватывают коммуникативную инициативу: кн. Ольга должна ответить на сказанное согласием или отказом. И она отвечает на реплику собеседника, произнося пространную реплику (1.5), которую следует разделить на два **речевых хода**<sup>5</sup>: а) ответ на предложение

<sup>1</sup> В качестве материала исследования используется текст ПВЛ, воспроизведенный в издании [Полное собрание русских летописей, 1908]. В разбивке текста на слова мы в основном следовали упомянутому изданию, производя при этом разбивку текста на предложения и используя пунктуационные знаки, отсутствующие в ПВЛ, в соответствии с современными нормами. В скобках после примера указывается год, под которым помещен цитируемый фрагмент (по принятому в ПВЛ византийскому летосчислению, ведомому от сотворения мира, и летосчислению от Рождества Христова).

<sup>2</sup> Коммуникативное событие может состоять из нескольких **коммуникативных эпизодов**, основанием выделения которых является прежде всего завершенность отношений иллокутивного вынуждения (см. [Баранов, Крейдлин, 1992, с. 86, 87]). Зачастую при переходе от предшествующего коммуникативного эпизода к последующему перехватывается коммуникативная инициатива и/или меняется тип диалога (жанр общения).

<sup>3</sup> «При этом Ольга несколько унизила древлян, указав на второстепенность ранга их посольства, – всего лишь «гости», а не полноценные послы (так, по договору Игоря с греками, «ношаху сли печати злати, а гостье – сребрени») – 47, под 945 г.» [Демин, 2003, с. 27].

<sup>4</sup> Именно так следует понять вопрос о том, как они добрались.

<sup>5</sup> Одна реплика говорящего может включать несколько **речевых ходов**; например, в тех случаях, когда граница между коммуникативными эпизодами проходит не между репликами коммуникантов, а внутри одной реплики, последняя включает в себя как

древлян (1.5.1), б) предложение (1.5.2), от которого древляне не смогут отказаться, поскольку, во-первых, им собираются «оказать честь» и было бы странно с этим спорить и, во-вторых, следование прескрипции собеседника по сути является условием осуществления их прескрипции (1.4). Таким образом, произнося (1.5.2), кн. Ольга перехватывает коммуникативную инициативу и вынуждает собеседника сыграть роль в написанной и поставленной ею «пьесе», в которой собеседнику-«актеру» не предоставляется возможность импровизации: наутро он должен произнести те слова, которые уже «написаны» и сообщены ему<sup>1</sup>. И неслучайно в финальной сцене этой «пьесы» в информативном КС (2) задается вопрос, отсылающий поверженного собеседника к самому ее началу: (2) *И принесоша га на дворъ къ Ользѣ, и, несѣше га, и вринуша въ таму и съ лодьєю. И пр'никши Влага и р'е имъ: «Добъра ли вы ч'ть?» Уни же ркоша: «Пуще ны Игоревы смѣрти»* (6453 / 945) – слова кн. Ольги содержат намек на сказанное вчера, заставляя древлян понять, что за *честь* их на самом деле ожидала. Следует обратить внимание и на позу княгини: месть осуществилась, и ей необходимо, чтобы враг увидел ее торжество, – именно поэтому она должна *приинкнуть* к яме.

В рассмотренном КС (1) обнаруживаются три **рече-поведенческие тактики** (далее – РПТ)<sup>2</sup>, которые кн. Ольга использует наиболее часто: РПТ «уклончивый ответ», РПТ «отложенное согласие» и РПТ «двусмысленное высказывание».

РПТ «уклончивый ответ» реализуется в (1.5.1): высказывание кн. Ольги содержит оценочное суждение *«Люба ми есть рѣчь ваша»* и констатацию факта *«Оуже мнѣ своего мужа не крѣсити»*. Оценка релевантности их произнесения в качестве ответа на предложение позволяет вывести импликатуру *«Я согласна»*. Однако существенно, что это высказывание не содержит вербально выраженных взятых на себя обязательств: в случае необходимости говорящий будет иметь возможность утверждать, что он своего согласия не давал.

РПТ «отложенное согласие» реализуется в (1.5.1) и (1.5.2): соотнося два этих речевых хода, собеседник должен понять, что

---

минимум два речевых хода, каждый из которых обладает определенной иллокутивной функцией.

<sup>1</sup> Таким образом, третий КЭ является прескриптивным и включает интеракцию (1.4) и (1.5.1), четвертый КЭ начинается прескриптивным речевым ходом (1.5.2), а реакция на него является невербальной: последующие действия древлян показывают, что они согласились на предложение кн. Ольги.

<sup>2</sup> О рече-поведенческих тактиках см. [Верещагин, Костомаров, 2005].

согласие, выраженное (1.5.1), «вступит в силу» только после выполнения им требований, изложенных в (1.5.2).

РПТ «двусмысленное высказывание» реализуется в (1.5.2): «честь», предлагаемая кн. Ольгой, может быть истолкована двояко – как описание почестей, воздаваемых послам, и как описание похорон<sup>1</sup>. Нельзя сказать, что в этом и других случаях княгиня обманывает своих собеседников: у них всегда остается возможность правильно истолковать ее двусмысленное высказывание. Однако ни в одном из случаев они не проявляют должной проницательности. По сути, каждый из ее «оппонентов» мог бы сказать про себя словами византийского императора *«Переключю мѧ, Шга»*, на практике убедившись, что она **смыслена велми**.

Данная характеристика – «смысленность» – отмечается летописцем у нескольких героев, при этом имеется в виду не способность к мышлению, наличие разума вообще, а способность к быстрой и правильной оценке сложившейся ситуации и выбору правильного решения<sup>2</sup>. Так, кн. Болеслав, услышав оскорбление от вражеского воеводы Б(л)уда, не стал осыпать оппонента ответными оскорблениями, а обратился к своей дружине с такими словами, которые заставили воинов вслед за своим предводителем переправиться через Буг и разбить неприятеля. Именно поэтому летописец дает по сути «чужому» князю следующую характеристику: **бѣ бо великъ и тажекъ Болеславъ, тако ни на кони не могли сѣдѣти, но баше смысленъ** (6526 / 1018) – «смысленность» позволила ему превратить мнимое поражение в диалоге в победу на поле брани.

<sup>1</sup> «Двойной смысл имеет и само передвижение посуху в ладьях: с одной стороны, это знак величайшей силы, знак гордости <...>, с другой – это, очевидно, знак смерти, обряд похорон <...>. Таким образом, внешне обещая воздать послам величайшие почести, затаенно, в прикровенной форме Ольга обрекает их на смерть» [Лихачев, 2007, с. 436].

<sup>2</sup> Неслучайно в нескольких летописных фрагментах указывается, что герой был *мудр и смыслен*, то есть ему была свойственна полнота обладания своим умом: **Бахучъ бо мудръ и смыслени, и нарицихуса полане; «Ты князь еси мѣръ и смысленъ и не вѣси закона <...>»** (6494 / 986). То же клише часто используется и в переводных текстах: *лг. и нѣ оубо ници чакъ моудрынъ и смысленыъ. и пристави къ всен земли Египетьстѣ и <...>* (Быт. ХLI, 33, четий текст; цит. по [Михайлов, 1908, с. 354]), **бѣ бо и та Оивоума зѣло смыслена и преоудра и многоу искоушению славна** (Хроника Георгия Амартола, кн. 4, гл. 43; цит. по [Истрин, 1920, с. 145]), **Кадмосъ же да дщерь свою Агавинъ за Ехтн на. прижи с нею сна именовъ Пеньфеоуса, моужа смыслена прѣдъ всѣми моудра** (Хроника Иоанна Малалы, кн. 2, гл. 13; цит. по [Истрин, 1994, с. 82]).

Еще один пространный диалог между кн. Ольгой и древлянами имеет место во время осады:

(3) *И стоѣ Вльга лѣто цѣло, и не можаше взати города, и оумысли сице: посла к<sup>ъ</sup> городу, ркүщи: (3.1) «(3.1.1) Чего хощете досѣдѣти?» (3.1.2) А вси ваши города передашася мнѣ, и талиса по дань, и дѣлаютъ нивы своѣ и землю свѣю. (3.1.3) А вы хощете голодомъ измерети, не имүчися по дань». Древляне же рькоша: (3.2) «Радн выхомъ са ѣли по дань, но хощеши мьщати мѹжа свое го». Р<sup>е</sup> же имѣ Вльга, тако: (3.3) «(3.3.1) Азъ оуже мьстила есмь мѹжа свѣ своеѣ, когда придохъ кѣ Кневу, и второе, и третье, еже когда творахү трызнью мѹжю моему. (3.3.2) А оуже не хощю ѿмщ енна твори<sup>ти</sup>, но хощю дань имати по малу и, смирившиса с вами, пондү шплать». Ркоша же древляне: (3.4) «Что хощеши оу на<sup>ѣ</sup>? Радн даемъ и медо<sup>н</sup> и скорю<sup>ю</sup>». Она же ре имѣ: (3.5) «(3.5.1) Нынѣ оу ва<sup>ѣ</sup> нѣтү меду, ни скоры, но <sup>ма</sup>ла оу васъ прошю: дантѣ ми ѿ двора по три голуѣн и по три воробьи. (3.5.2) Азъ бо не хощю тажькы данн възложити на васъ, яко<sup>хъ</sup> мѹжъ мон, но сего оу ва<sup>ѣ</sup> прошю мала. (3.5.3) Изнемогли бо са есте въ осаду. (3.5.4) Да вдантѣ ми се малое». Древляне же радн быша, събраша же ѿ двора по три голуѣн и по три воробьи и послаша кѣ Вльзѣ с поклоно<sup>н</sup> (6454 / 946).*

Речевая партия кн. Ольги в КС (3) представляет собой один из главных летописных образцов того, как можно достичь победы при помощи слова.

Первую свою реплику (3.1) кн. Ольга начинает с негативного для древлян прогноза (3.1.1), выраженного косвенным речевым актом (далее – КРА): «*Чего хощете досѣдѣти?*» = «*Ничего хорошего вы не дождетесь*». Далее в (3.1.2) она сообщает о том, как живут те древляне, которые ей сдались, и оказывается, что у них все хорошо. Перспективы же осажденных, описанные в (3.1.3), выглядят не столь благоприятными: если они не согласятся платить дань, их ожидает гибель. Вполне естественно, что (3.1.3) порождает импликацию «*Соглашайтесь платить дань!*», и именно на эту прескрипцию и реагируют древляне, произнося (3.2): они согласны, однако их согласие имеет потенциальный характер, поскольку они опасаются мести княгини. Реплика (3.3) позволяет кн. Ольге развеять сомнения собеседника: в (3.3.1) она сообщает, что уже утолила жажду мести, а

в (3.3.2) рассказывает о своих мирных намерениях. Обрадованные древляне в (3.4) интересуются тем, какую дань она хочет получить и даже предлагают ей мед и меха, но и в этом случае их ожидает «приятный сюрприз»: кн. Ольга не хочет брать предложенную «тяжкую» дань, но довольствуется малым. При этом в (3.5) сменяют друг друга: (3.5.1) – констатация бедственного положения древлян и предложение, «выгодное» для них, (3.5.2) – сообщение о мирных намерениях говорящего и повторение «выгодного» предложения, (3.5.3) – повторная констатация бедственного положения древлян в такой форме, которая говорит о сочувствии к ним говорящего, (3.5.3) – еще одно повторение «выгодного» предложения. Произнесение в (3.5) высказываний с совпадающим пропозитивным содержанием позволило княгине четырехкратно упомянуть *мала/Мала*, которого она *просит*, и эта просьба стала очередной двусмысленностью<sup>1</sup>, которую древляне не смогли интерпретировать правильно, что в очередной раз привело их к гибели.

Рассказывая об остальных случаях общения с древлянами, летописец в 4 КС приводит только одну реплику – прескрипцию, произнесенную кн. Ольгой, а в нарративной части описывает перлокутивный эффект, который для княгини всегда оказывается положительным.

Следует обратить внимание на то, что и в этих репликах княгиня использует РПТ, позволяющие ей добиться того, чего она хочет: РПТ «двусмысленное высказывание» (4) *«Измывшеса, придетъ къ мнѣ»* (6453 / 945) – оказание чести омовением vs. обряд обмывания мертвеца; РПТ «утаивание части информации» (5) *«Ѣ оуже идѣ къ вамъ, да пристронте мѣды многы оу города, идеже оубнстѣ мужа моего, да поплачюса надъ гробомъ ѣ и створю трызну мужю моему»* (6453 / 945) – не сообщается, что это будет тризна и по древлянам, (6) *«Ѣ оуже са есте покорилѣ мнѣ и моему дѣтати, а идете в городъ, а язъ зоутра ѡступлю ѡ города и поиду в городъ свои»* (6454 / 946) – не сообщается, что перед снятием осады кн. Ольга собирается поджечь город.

Также обращает на себя внимание то, что кн. Ольга крайне обстоятельно рассказывает своим собеседникам о причинах своих действий или действий, которые должны совершить они: это не

<sup>1</sup> О языковой игре с обозначением *малой* дани и имени древлянского князя *Мала* см. [Лихачев, 2007, с. 438].

просто прескрипции, а *аргументированные* прескрипции. Аргументы княгини убедительны, и ее собеседники не сомневаются в необходимости следования ее «распоряжениям»; см. КС (1), (3), (5), (6) и (7): (7) «*Да аще ма право просите, то пришите къ мнѣ мужи нарочиты, да въ велице чѣти пондѹ за вашъ князь, еда не пустать мене лю<sup>а</sup>е кневьсцин*» (6453 / 945).

Как уже было сказано, только в одном КС коммуникативной инициативой владеют древляне, и в этом случае диалог является информативным, причем кн. Ольга дает собеседникам такой ответ, который их вполне удовлетворяет, а самой княгине позволяет осуществить ее план: (8) *И ркоша деревляне къ Влазѣ: «Кдѣ сѹть друзѣ наши, нхъжѣ послахомъ по тѣ?» Она же рѣе: «Идѹть по мнѣ съ дружиною мужа моеѣ». И тако оупишасѣ деревляне, повелѣ штрок ѿ мѣ свои<sup>и</sup> пити на нѣ, а сама ѿиде прочь и потомъ повелѣ штроко<sup>и</sup> сѣчи на* (6453 / 945) – в диалоге кн. Ольгой реализуется РПТ «двусмысленное высказывание» (имеются в виду воины, погибшие вместе с кн. Игорем).

2. В трех КС собеседником кн. Ольги является византийский император Константин. Каждый из этих диалогов является прескриптивным, причем коммуникативной инициативой в них владеет император. И в каждом из случаев кн. Ольге, интересы которой не совпадают с интересами собеседника, удается достичь нужного ей итога.

(9) *И видѣвъ ю добру сѹщю лице<sup>и</sup> и смысленѹ велми, и оудивисѣ ѿ цѣрь разѹмѹ еѣ, бесѣдов<sup>ѣ</sup> к неѣ и рекъ еѣ: (9.1) «Подобна еси цѣртовати в городѣ семъ с нами». Она же, разѹмѣвши, и рѣе къ цѣрю: (9.2) «(9.2.1) *Азъ погана есмь. (9.2.2) Да аще ма хоцеши крѣтити, то крѣсти ма самъ. (9.2.3) Аще ли – то не крѣщусѣ». И крѣти ю цѣрь с патрнархо<sup>и</sup>* (6463 / 955).*

Высказывание императора (9.1) является иллокутивно полифункциональным<sup>1</sup>: с одной стороны, его иллокутивной функцией (далее – ИФ) является «оценочное суждение (похвала)», с другой – ИФ «предложение». Кн. Ольга, будучи *смысленной*, распознает,

<sup>1</sup> Иллокутивная полифункциональность – свойство высказывания, которое в процессе одного локутивного акта используется одновременно в нескольких иллокутивных функциях. Подробнее об иллокутивной моно- и полифункциональности см. [Савельев, 2016a].



разумевши, вторую, «скрытую» ИФ и отвечает на предложение, используя ту же речевую стратегию, что и в (1.5)<sup>1</sup>. Первое ее высказывание (9.2.1) так же, как и высказывание императора, является иллокутивно полифункциональным: к ИФ «сообщение о настоящем» добавляется ИФ «отказ», выводимая из оценки релевантности произнесенного. Далее кн. Ольга прибегает к РПТ «уклончивый ответ» и «отложенное согласие»: (9.2.1) и (9.2.2) должны привести собеседника к выводу, что княгиня согласна выйти за него замуж, но при определенных условиях; при этом напрямую свое согласие княгиня не выражает, но предлагает ему выбрать один из двух возможных путей развития ситуации.

После того как условие княгини оказывается выполненным, император вторично, но уже напрямую делает ей предложение:

(10) *И по кр̑щении призва ю ц̑рь и р̑е ен:* (10.1) «*Хощю тл понати женѣ*». *Вна же р̑е:* (10.2) «(10.2.1) *Како ма хощешн понати, а кр̑стивъ ма самъ и нарекъ ма дщерь?* (10.2.2) *А въ кр̑тъянѣхъ того нѣ закона, а ты самъ вѣси*». *И р̑е ц̑рь:* (10.3) «*Переключка ма, Влга!*» (6463 / 955).

Услышав ответ кн. Ольги, император восклицает: «*Переключка ма, Влга!*» – только теперь ему становится понятна стратегия, к которой прибегла его смысловая собеседница.

Еще один диалог с императором у кн. Ольги состоялся после ее возвращения домой, когда император прислал ей своих послов:

(11) *И присла к неи ц̑рь гр̑цкын, г̑ла, тако:* (11.1) «*Много дарихъ тл. Ты же г̑ла ми, тако: «Аще възвращюса в Рѹ, многы дары послю ти: челады, и воскъ, и скору, и воиа многы в помощь»*. *Въ вѣщавши же, Влга р̑е къ посло:* (11.2) «*Аще ты, рци, тако постонши оу мене в Почаннѣ, тако азъ в Оуду, то тогда ти вдамъ*». *И ѿпусти слы, си рекши* (6463 / 955).

Император напоминает княгине об обещании, данном ею; озвучиваются ее слова, и, казалось бы, нет никакой возможности от них отказаться. Однако и в этом случае княгиня добивается своего:

<sup>1</sup> «Если речевую стратегию понимать как совокупность речевых действий, направленных на решение общей коммуникативной задачи говорящего («глобального намерения», по ван Дейку), то речевой тактикой следует считать одно или несколько действий, которые способствуют реализации стратегии. Стратегический замысел определяет выбор средств и приемов его реализации, следовательно, речевая стратегия и тактика связаны как род и вид» [Иссерс, 2008, с. 109, 110].

она не отказывается от сказанного, но вносит уточняющее условие, напоминая о том, как именно в свое время ее одарили. Таким образом, с одной стороны, не произнося слов отказа, она находит возможность отказать, а с другой – дает собеседнику понять, что ее отказ связан с обидой на него<sup>1</sup>. Как и в (1.5) и (9.2), используется РПТ «отложенное согласие»: для того чтобы согласие «вступило в силу», собеседник должен выполнить условия, которые обесмысливают его просьбу (как в 1.5 и 9.2) или окажутся невыполнимыми (как в 11.2).

3. Стратегия, к которой прибегла кн. Ольга в диалогах с императором с целью избежать брака с ним, в то же время привела ее к крещению. И вот впервые на страницах летописи она обретает собеседника, который является для нее не врагом (как древляне) или оппонентом (как император), а духовным наставником. Два ее диалога с патриархом очень похожи друг на друга:

(12) *И поучи ю патриархъ в вѣрѣ и р'є еи: (12.1) «Блѣвна ты еси в руськихъ князехъ <...>. И заповѣда еи в црковнемъ оуставѣ, и в млтвѣ и постѣ, и в млтни и в въздѣржанни тѣла чѣта. Она же, поклонивши главу, стоаше, аки губа напаяма, внимаючи оученью, и, поклѣнившися патриарху, глѣше: (12.2) «Млтвами твоими, влѣко, да съхранена буду ѿ сѣти неприазнены» (6463 / 955),*

(13) *Она же, хотѣши домови, приде къ патриарху, блѣвниа просици на домъ, и р'є ему: (13.1) «(13.1.1) Люѣ мои погани и снѣ мои, (13.1.2) да бы ма Бѣ съблюлъ ѿ всакого зла». И р'є патриархъ: (13.2) «Чудо вѣрно! Въ Хѣ крѣстилася еси и въ Хѣ шблечеса <...>. И бласлови ю патриархъ, и иде с миромъ в землю свою и приде къ Киеву (6463 / 955).*

В (12) описывается, как после крещения патриарх наставляет будущую святую; она же *стоит, поклонивши главу*. Упоминание позы кн. Ольги в данном случае неслучайно, как неслучайна любая деталь, описываемая в ПВЛ: грозная и коварная воительница предстает смиренной христианкой, целью которой является не победить своего собеседника, а не пропустить ничего из того, что он рассказывает – она

<sup>1</sup> «Ольга значительное время прожила в Царьграде, прежде чем была принята при дворе первый раз. Наша летопись неожиданно подтверждает это обстоятельство, передавая ответ Ольги послам Константина, требовавшего даров и войска.<...> Из этого неудовольствия Ольги следует, что она долго стояла на кораблях в гавани в ожидании приема при дворе» [Айналов, 1908, с. 305].

внимает учению, впитывая слова патриарха как губка. Затем, поклонившись, княгиня просит собеседника о молитве за нее. Собираясь же домой, кн. Ольга обращается к патриарху с репликой (13.1), прося его о благословении.

В обеих репликах княгиня используют редкие в ПВЛ конструкции с частицей ДА, оформляющие высказывания с ИФ «сообщение о желаемом событии (положении дел) в будущем»: в (12.2) употреблена форма желательного наклонения, а в (13.1.2) – сочетание частицы ДА с формой сослагательного наклонения. При этом в обоих случаях княгиня не высказывает свои просьбы напрямую, но строит свою речь так, что модальность желательности объективизируется (я говорящего в (12.2) и (13.1.2) представлено как пациенс) и реплики звучат не только как просьбы, адресуемые патриарху, но и как не прямые молитвы, обращенные к Господу<sup>1</sup>.

4. В диалогах с сыном – кн. Святославом – кн. Ольга произносит слова, отражающие ее *материнскую* тревогу и *христианскую* любовь.

(14) *Іако\* бо Вага часто глше:* (14.1) «(14.1.1) *Азъ, снѣ, Ба позна<sup>х</sup> и ра<sup>ю</sup>са.* (14.1.2) *Аще и ты познаешн Ба, то радовати<sup>х</sup> начнешн.* *Внъ же не внимаше того, гл<sup>а</sup>:* (14.2) «*Како азъ хочу инъ законъ вдннъ азъ принати? А дружина моя сему смѣяти начну<sup>т</sup>.* *Вна же р<sup>е</sup> ему:* (14.3) «*Аще ты кр<sup>с</sup>тишиса, всн нму<sup>т</sup> то же твори<sup>т</sup>.* *Внъ же не послуша мѣри и твораше норovy поганьскыа* (6463 / 955).

Беспокоясь о спасении сына, княгиня обращается к нему со словами, в которых проводит аналогию между своей жизнью – (14.1.1) – и тем, что мог бы сделать он – (14.1.2). Та же стратегия применяется кн. Ольгой и в (3.1): сопоставляется бедственное положение адресата и вполне приемлемое состояние дел тех древлян, которые ранее согласились платить дань. Однако выясняется, что сын, в отличие от отважной матери, боится показаться смешным в глазах дружины. Княгиня опровергает этот аргумент словами опытного правителя: подданные поступят так же, как их начальник. Однако неразумный сын не прислушивается к словам мудрой матери, и это единственный словесный поединок, в котором кн. Ольга терпит поражение.

(15) *Р<sup>е</sup> етосла<sup>а</sup>въ къ мѣрь своен и къ богаро<sup>м</sup> своимъ:* (15.1) «*Не любо ми есть в Киевѣ жити, хочу ж<sup>т</sup>и в Переяславци в Дунаи <...>*». *И р<sup>е</sup> ему мѣри:* (15.2.1) «*Видиши ли ма болну<sup>у</sup> сущю, камо*

<sup>1</sup> О не прямых молитвах см. подробнее [Савельев, 2018].

*хощешн ѿ мене?» – бѣ бо разболѣлася оуже. Рѣ же емѹ: «(15.2.2) Погрѣвъ ма, нди, аможе хощешн». И по трехъ днѣхъ оумре Ѡлга. И плакасѣ по неѣ снѣ еѣ, и внуци еѣ, и люде вси плачемъ великии и, не съше, погрѣвоша ю на мѣстѣ» (6477 / 969).*

В КС (15) кн. Ольге удается убедить сына остаться с ней до ее смерти: в своей ответной реплике на сообщение кн. Святослава о намерении уйти в Переяславец княгиня вначале произносит (15.2.1) – иллокутивно полифункциональное высказывание, выраженное КРА, с ИФ «оценочное суждение» (= «Нельзя уходить от больной матери») и ИФ «просьба» (= «Не уходи!»), а затем в (15.2.2) прибегает к РПТ «отложенное согласие» (согласие, которое «вступит в действие», если он выполнит определенные условия).

5. Надо сказать, что кн. Ольга предпринимала попытки наставить своего сына неоднократно<sup>1</sup>, однако они ни к чему не привели. И тогда она обратилась к Господу с молитвой:

*(16) Но вбаче любаше Ѡлга снѣ своеѣ Стѣслава, ркѹщи: «Вола Бжїна да бѹде: аще Бѣ въсхощеть помилвати родѹ моего и земли Рѹсѣкыѣ, да възлоѣ имѣ на срѣце вбратити кѣ Бѹ, такоже и мнѣ Бѣ дарова» (6463 / 955).*

Так же, как и в (12.2) и (13.1.2), молитва княгини является непрямой: она полагается на волю Божию, проявляя свое смирение. Однако существенно, что при этом, как указывает летописец, молитва ее имела постоянный характер<sup>2</sup>, и в конечном итоге все свершилось по ее молитвам: Русь стала христианской, а крестил ее пусть и не сын ее, но внук, воспитанный ею, – внук, для которого после предпринятого тщательного испытания вер финальным аргументом в пользу крещения стали слова бояр: (17) «Аще лихъ бы законъ грѣчкын, то не бы баба твоя Ѡлга принала крѣщенна, тже бѣ мѹдрѣнши вси члвкъ» (6495 / 987).

Итак, на страницах летописи представлены такие *штрихи* речевого портрета кн. Ольги, которые позволяют прийти к однозначному выводу: княгиня является незаурядной языковой личностью, почти всегда достигающей своих коммуникативных целей. Одерживать «победы» в диалогах с разными собеседниками позволяют ей следующие ее качества: информированность (знание

<sup>1</sup> (14) *Глаголю бо Ѡлга часто гл҃ше <...>.*

<sup>2</sup> *Се рекши, моляшесѣ за снѣ и за люди по всѣ днѣ и нощи* (6463 / 955).

княжеского этикета, языческих ритуалов, христианского таинства крещения), продуманность речевых стратегий (на примере КС (1), (3) и (9) хорошо видно, что, вступая в диалог, кн. Ольга знает, в какую сторону его направить, чтобы достичь своей цели, скрывая ее при этом от собеседника), быстрая и точная реакция на речевые действия собеседника, умелое использование разнообразных РПТ, апелляция к чувствам и логике собеседника и удачная аргументация (в диалогах с древлянами, императором и отчасти с сыном она «угадывает» чаяния собеседника и выбирает такие аргументы, которые покажутся убедительными именно ему), следование моделям коммуникативного поведения, которые определенным образом маркируют социальную роль говорящего и при этом наиболее выгодную для него в данных коммуникативных условиях (например, в диалогах с древлянами – не только «вдова», но и «великая княгиня»<sup>1</sup>).

Кн. Ольга часто использует «любимые» РПТ – «уклончивый ответ», «двусмысленное высказывание», «утаивание части информации», «отложенное согласие», а также речевые стратегии, которые можно назвать образцовыми, хрестоматийными. Обнаруживаются ли при этом какие-либо признаки того, что это именно *женская* речь? Безусловно, это касается «парадигмы» тех социальных ролей, в которых проявляется языковая личность княгини, и, как следствие, тематики диалогов, в которых она участвует: по отношению к древлянам она выступает как вдова и невеста, по отношению к императору – как невеста, по отношению к кн. Святославу – как мать, по отношению к патриарху и к Господу – как духовная дочь, ищущая заступничества и помощи. Но одновременно с этим во всех случаях она выступает в качестве великой княгини – властительницы, которую, по словам Н.М. Карамзина, «предание нарекло *хитрою*, церковь *святою*, история *мудрою*» [Карамзин, 1818, с. 205].

Что же касается собственно языковых признаков, то и перечисленные РПТ, и образцовые стратегии обнаруживаются также и в речи летописных персонажей-мужчин. Так, РПТ «уклончивый ответ» реализуется в ответе кн. Владимира на призыв греческого философа-проповедника креститься: (18) *Он же рече: «Аще хощеши шдесною стати, то крѣтиса». Вѣлѣи мер же положи на срѣци своеѣ, рекъ: «Пождоу еще мало», хотѣ испитати ш всѣхъ вѣра»* (6494 / 986); РПТ

<sup>1</sup> Принимая посольство древлян, «Ольга повела себя как великий киевский князь, принимающий посольство строго по этикету и тем самым соблюдающий свое княжеское достоинство» [Демин, 2003, с. 26].

«двусмысленное высказывание» обнаруживается в КС (9), когда император произносит высказывание, которое можно воспринять и как похвалу, и как предложение; РПТ «утаивание части информации» обнаруживается в КС (1), когда древляне сообщают кн. Ольге о том, что хотят видеть ее своей княгиней, но умалчивают о том, что они собираются сделать с ее сыном, а ведь это обсуждалось ими перед отправкой посольства: (19) *Ркоша же деревлянѣ: «Гѣ князѣа рѣ каго оубиѡмъ. Понимѣмъ жену его Улгу за князъ свои Малъ, и Гѣ слава, и створимъ ему, такоже хощемъ»* (6453 / 945); мученик Феодор Варяг прибегает к РПТ «отложенное согласие», притворно соглашаясь отдать сына «богам», ставя при этом невыполнимое условие: (20) *Рѣша ему: «Дан сѣа своеѣ, дамы и бѣмъ». Унъ же рѣ: «Аще сѣуть бѣзи, то единого себе послють бѣ, да понмѣуть сѣа моего. А вы чѣму перетеребѣете имъ?»* (6491 / 983). В речи летописных персонажей-мужчин встречаются, как и в речи кн. Ольги, намеки на слова, ранее звучавшие в диалоге<sup>1</sup>, апелляция к чувствам собеседника<sup>2</sup>, многочисленные примеры образцовых речевых стратегий (КС, в которых кн. Святослав обращается с воинской речью к дружине (6479 / 971), белгородцы убеждают печенегов снять осаду (6505 / 997), кн. Болеслав использует оскорбление, произнесенное противником, чтобы победить его (6526 / 1018), кн. Глеб разоблачает волхва (6579 / 1071) и др.). Мало того, именно в речи мужчин обнаруживаются высказывания, которые, если опираться на современные гендерные стереотипы, следовало бы назвать характерными для «женской» речи: (23) *І рѣ ему Изяславъ: «Братѣ, не тѣжи! Видиши бо, колко са мнѣ склѡчи зла? Первое бо, не выпгнаша ли мене и имѣнье мое разграбнѣша? И паки, кѣю винѣ створнѣа есмь? Не изгнаста ли вы мене, брата своѣа? И не блѣднѣ ли по чюжимъ земламъ, имѣнья лишенъ быхъ, не створи зла ничтоже? <...>»* (6586 / 1078), *Іаropoleкъ же идаше по немъ, плачѣа съ дружиною своєю: «Учѣ, учѣ мои! Что еси бес печали пожнѣ на свѣтѣ»*

<sup>1</sup> Ср. (2) и (21) *Унѣма же рекшима: «Нама бѣзи повѣдають: не можешѣ нама створити ничтоже» <...> Іанъ же повелѣ бити га и поторгати брадѣ ею. Снма же битыма и брадѣ поторганѣ проскѣпомъ, рѣ има Іанъ: «Что вамъ бѣжѣ молвѣть?»* (6579 / 1071).

<sup>2</sup> Ср. (15.2.1) и (22) *И послаша княнѣ къ Оѣославу, глѡще: «<...> Аще ти не жаль ѡ тѣ чины своѣа, и мѣрѣ, стары сѣща, и дѣти своѣ?»* (6476 / 968).

*семь, многи напасти приемь ѿ людѣи и ѿ братья своєю? <...>*» (6586 / 1078) – в речи же кн. Ольги не обнаруживается ни жалоб, ни сетования, ни плача.

Таким образом, гендерные характеристики речевого портрета кн. Ольги обнаруживаются исключительно в «парадигме» социальных ролей, в которых она выступает, и в тематике КС, в которых она участвует.

Что же касается речевой деятельности других летописных женщин-коммуникантов, то она будет рассмотрена нами в продолжении данной статьи.

## Литература

Айналов Д.В. Очерки и заметки по истории древнерусского искусства // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. 1908. СПб., 1908. Т. XIII.

Баранов А.Н., Крейдлин Г.Е. Иллокутивное вынуждение в структуре диалога // Вопросы языкознания. 1992. № 2.

Богин Г.И. Современная лингводидактика. Калинин, 1980.

Борисова И.Н. Русский разговорный диалог. Структура и динамика. М., 2005.

Варламова О.Н. Место речевого портрета матери в типологии лингвоперсоналогических описаний // Языки и литература в поликультурном пространстве. 2015. № 1.

Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, рече-поведенческих тактик и сапиентемы. М., 2005.

Виноградов В.В. О художественной прозе // Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980.

Гордеева М.Н. Речевой портрет и способы его описания // Лингвостилистические и лингводидактические проблемы коммуникации. 2008. № 6.

Демин А.С. Семантика «Повести временных лет» // Демин А.С. О древнерусском литературном творчестве. Опыт типологии с XI по середину XVIII вв. от Илариона до Ломоносова. М., 2003.

Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2008.

Истрин В.М. Книги временные и образные Георгия Мниха: Хроника Георгия Амартола в древнем славянорусском переводе. Текст, исследование и словарь. Петроград, 1920. Т. I: Текст.

Истрин В.М. Хроника Иоанна Малалы в славянском переводе. Репринтное воспроизведение материалов В.М. Истрина. Подготовка издания, вступительная статья и приложения М.И. Чернышевой. М., 1994.

Карамзин Н.М. История государства Российского. СПб., 1818. Т. I.

Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002.

Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. Издание седьмое. М., 2010.

Кирилина А.В. Гендер: лингвистические аспекты М., 1999.

Кирилина А.В. Гендерные исследования в лингвистических дисциплинах // Гендер и язык. М., 2005.

Китайгородская М.В., Розанова Н.Н. Русский речевой портрет. Фонохрестоматия. М., 1995.

Крысин Л.П. Современный русский интеллигент: попытка речевого портрета // Русский язык в научном освещении. 2001. № 1.

Лихачев Д.С. Комментарии // Повесть временных лет. СПб., 2007.

Михайлов А.В. Книга Бытия пророка Моисея в древнеславянском переводе. Вып. 4. Главы 37-50. Варшава, 1908.

Николаева Т.М. «Социолингвистический портрет» и методы его описания // Русский язык и современность. Проблемы и перспективы развития русистики. М., 1991.

Панов М.В. История русского литературного произношения XVIII-XX вв. М., 2002.

Савельев В.С. Древнерусские иллокутивно полифункциональные высказывания: сообщения о прошлом, настоящем и будущем (на материале «Повести временных лет») // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2016, № 2.

Савельев В.С. Молитва в «Повести временных лет» (статья 2) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2018. Т. 77. № 1.

Седов К.Ф. Дискурс и личность. Эволюция коммуникативной компетенции. М., 2004.

Цзян Чжиянь Речевой портрет драматических персонажей А.П. Чехова с позиций носителя китайской лингвокультуры (на материале пьесы «Дядя Ваня»): дисс... канд. филол. наук. М., 2016.

### Список источников

Полное собрание русских летописей, изданное по Высочайшему повелению Императорскою Археологическою Комиссиею. Том второй. Ипатьевская летопись. Издание второе. СПб., 1908.

## «ПОДГЛЯДЫВАЮЩИЙ ТОМ»: ВЛИЯНИЕ ОТДЕЛЬНО ВЗЯТОЙ ИДИОМЫ НА СОВРЕМЕННОЕ МИРОВОЕ ИСКУССТВО И ЛИТЕРАТУРУ

*Ю.А. Саитбатталова*

**Ключевые слова:** лингвокультурология, идиоматические выражения, фразеология, постмодерн.

**Keywords:** linguoculturology, idiomatic expressions, phraseology, postmodern.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-13**

Неизменно частое использование фразеологизмов и идиом в повседневной жизни и художественной литературе, в том числе современной, свидетельствует о поистине неиссякаемом потенциале



данных лингвистических единиц, что делает их совершенно особой составляющей любого языка. Зачастую идиоматические выражения, не теряя своей актуальности, находят весьма многогранное отражение в сфере искусства и литературы. Случается и так, что они приходят из одного («родного» для них) языка в другой, становясь частью межкультурной коммуникации. При этом совершенно очевидно, что история их происхождения и даже изначальное, «истинное» значение забываются со временем, стирая границы употребляемости. Выражение обретает новый лингвокультурологический контекст.

Идиома британского происхождения «*peering Tom*», переводимая на русский язык буквально как «подглядывающий Том», обратила на себя наше пристальное внимание в ходе исследовательской работы над романом Грэма Джойса «Зубная Фея», который рассматривался нами как на языке оригинала, так и в переводе на русский язык. Разумеется, малознакомое фразеологическое сращение из иностранного языка, если только вы не являетесь его носителем, требует уточнения.

В Примечаниях к роману авторства переводчика В. Дорогокупли мы находим искомую информацию: «Согласно легенде, когда эта добросердечная леди попросила мужа отменить непомерно высокие налоги, разорявшие горожан, тот согласился при условии, что она среди бела дня проедет обнаженной через весь город. К великому изумлению графа, леди Годива выполнила условие, заранее предупредив жителей Ковентри, чтобы все они в это время оставались в своих домах за плотно закрытыми ставнями. Лишь некий портняжка по имени Том не удержался и выглянул из окна, в наказание за что был немедленно поражен слепотой. Выражение “Любопытный Том из Ковентри” (*Peeping Tom of Coventry*) в английском языке соответствует русской “любопытной Варваре”» (Джойс, 2013, с. 345)<sup>1</sup>. По сюжету «Зубной Феи» главный герой сравнивает себя с любопытным Томом, сначала буквально, рассуждая о слепоте, вызванной чрезмерным любопытством: «*Кто знает, не суждено ли ему разделить участь Любопытного Тома из-за того, что он увидел Зубную Фею*» (Джойс, 2013, с. 44), а позднее – уже в переносном смысле. «Человеческая способность оставлять без внимания сломанную и нуждающуюся в срочном ремонте вещь вызвала у Сэма гнев и отвращение» [Джойс, 2013, с. 146] – здесь герой размышляет о человеческом безразличии к ближнему. Эта мысль и образ Тома буквально пронизывают все

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках даны цитаты по изданию: Джойс Г. Зубная Фея. СПб., 2013.

художественное произведение как историю поисков и чайний личности в непростой период взросления человека.

Итак, отвлекаясь от «Зубной Феи» Грэма Джойса и «функционирования» интересующего нас выражения в рамках романа, мы делаем вывод, что аналогом «любопытного» или «подглядывающего Тома» в русском языке является идиома «любопытная Варвара». К этому выводу нас подталкивает не только созвучие такого простого и ясного, на первый взгляд, перевода, но и история происхождения фразеологического сращения, которую мы нашли у Дорогокупки. Но что если мы обратимся к другим примерам употребления этого англоязычного выражения? К примеру, у британской рок-группы «Placebo» существует песня «Peeping Tom», в тексте которой можно найти такие строчки:

*I'm just a peeping Tom  
On my own for far too long  
Problems with the booze  
Nothing left to lose<sup>1</sup>.*

Контекст, в котором в песне используется выражение «peeping Tom», наводит на мысли о несоответствии значения понятию «чрезмерно любопытный человек». Мы задаемся вопросом: «Причем здесь обычное любопытство, если речь идет об одиноком человеке, у которого проблемы с алкоголем и, вероятно, весьма расшатана психика?» Весьма любопытный ответ находится на одном из англоязычных сайтов, посвященном фразеологизмам английского языка – «The Phrase Finder»: «A voyeur. A man who furtively observes naked or sexually active people for his own gratification» [The Phrase Finder, URL]. Если же обратиться к примерам, которые даются изучающим английский язык на различных образовательных сайтах (вроде «Native English» [Native English, URL]), можно увидеть употребление, подтверждающее информацию из «The Phrase Finder»: «Johnny was picked up by the police as a peeping Tom».

Встречаются и прочие аналогичные примеры. Следовательно, в современном английском языке (и, соответственно, в рамках постмодернистского искусства) под идиоматическим выражением «peeping Tom» подразумевается вуайеризм, одна из сексуальных девиаций. Это уже не просто любопытство, но любопытство порочного, даже криминального характера. Такой вывод позволяет по-новому взглянуть и на упоминаемый выше роман Грэма Джойса.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Peeping Tom. Placebo. URL: <https://www.lyrics.com/lyric/4168101/Placebo/Peeping+Tom>

Кроме того, существует пример обыгрывания идиомы в кинематографе – фильм Майкла Пауэлла 1960 года, «Peeping Tom», в центре сюжета которого находится психически нездоровый человек, вуайерист с камерой в руках. Небезызвестный американский музыкант Майк Паттон, в свою очередь, в 2006 году создал музыкальный проект, названный «Peeping Tom», «манифестом» которого являются провокационные тексты. Это лишь несколько наиболее ярких примеров того, насколько часто и в разнообразном контексте можно встретить выражение, которое мы подвергли анализу в данной статье.

Необходимо также добавить, что у русскоязычной идиомы «любопытная Варвара» все же есть близкий синоним в английском языке. Так, наиболее точным аналогом русского выражения «любопытная Варвара» является английская идиома «nosy Parker», произошедшая, согласно мифу, от фамилии одного излишне любопытного архиепископа Кентерберийского. Несмотря на то, что буквальный перевод смысла фразеологического сращения не передает, «носатый Паркер» все же несет в себе значение «чрезмерно любопытный человек». В заключение и в подтверждение приведем выдержку из упомянутого выше сайта «The Phrase Finder»: «A “nosy parker”, sometimes spelled “nosey parker”, is a person of an overly inquisitive or prying nature» [The Phrase Finder, URL].

## Литература

- Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов. М., 2006.  
 Попов Р.Н. Методы исследования фразеологического состава языка. Курск, 1976.  
 Постовалова В.И. Лингвокультурология в свете антропологической парадигмы (к проблеме оснований и границ современной фразеологии) // Фразеология в контексте культуры. М., 1999.  
 Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М., 1996.  
 Peeping Tom [Электронный ресурс] // Native English. URL: <https://www.native-english.ru/idioms/peeping-tom>.  
 The meaning and origin of the expression: Nosy Parker [Электронный ресурс] // The Phrase Finder. URL: <http://www.phrases.org.uk/meanings/nosy-parker.html>.  
 The meaning and origin of the expression: Peeping Tom [Электронный ресурс] // The Phrase Finder. URL: <http://www.phrases.org.uk/meanings/peeping-tom.html>.

## Список источников

- Джойс Г. Зубная Фея: Роман / Пер. с англ. В. Дорогокупли. СПб., 2013.

## ТРАНСФОРМИРОВАННЫЕ ЦИТАТЫ В ТЕКСТЕ Т. ТОЛСТОЙ «СЮЖЕТ» (НА МАТЕРИАЛЕ АНКЕТИРОВАНИЯ СТУДЕНТОВ И ВЫПУСКНИКОВ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА)

*О.В. Марьина*

**Ключевые слова:** трансформированные цитаты, аллюзии, реминисценции, авторский текст, исходный текст.

**Keywords:** transformed quotations, allusions, reminiscences, author's text, original text.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-14**

Исследователи различают **цитату полную** и **редуцированную**. Под полной цитатой Н.С. Ашукин [Ашукин, 1987] предлагает рассматривать взятый достоверно, без сокращений, отрезок текста-источника, законченный в смысловом отношении. Термин «полная цитата», уточняет автор, носит условный характер: к этому виду межтекстовой интеграции также относятся заимствованные фрагменты предтекста в виде предложения или нескольких предложений.

Само узнавание предтекста – процедура, требующая определенной культурной компетенции: цитата будет понятна лишь в том случае, если зритель «догадывается» о существовании кое-где кавычек [Арутюнова, 1986]. Отсутствующие в типографическом смысле кавычки могут быть обнаружены лишь благодаря «внетекстовому знанию».

К редуцированной цитате относится сокращенный в соответствии с целями цитирования отрезок текста источника, который получает логическое завершение в окружающем контексте. Применение данного типа цитации основано на примере синтаксического слияния цитируемого текста и авторской мысли без использования специальных слов. Переход к цитате обозначается при этом с помощью кавычек [Фатеева, 2000].

М.В. Саблина определяет **полную цитату** как воспроизведенный фрагмент текста-источника с указанием минимум одного из следующих формальных признаков: имени автора, названия источника, графического маркера (кавычек, курсива и др.) [Саблина, 2011, с. 7]. Автор выделяет две разновидности прямой цитаты: дословную, предполагающую точное воспроизведение чужого текста, и видоизмененную,

допускающую трансформацию исходного текста. **Косвенная цитата**, по мнению М.В. Саблиной [Саблина, 2011, с. 7], – это воспроизведенный фрагмент текста-источника без ссылки на автора и/или название, не выделенный графическими маркерами, для которого точность воспроизведения не является обязательным признаком, то есть это реминисценция и литературная аллюзия.

На наш взгляд, можно выделять два вида цитат: **полные** цитаты и **трансформированные** цитаты. Выявить полную цитату – исходный текст в авторском тексте возможно благодаря пунктуационным, графическим сигналам или называнию автора исходного текста [Марьина, 2013б, с. 159-160]. Трансформированные цитаты – это аллюзии и реминисценции. Мы не проводим четкой границы между аллюзией и реминисценцией. Нам близка позиция, высказанная Н.А. Фатеевой [Фатеева, 2000]: аллюзия часто может оборачиваться реминисценцией и наоборот.

Исходный компонент – это главные и/или второстепенные члены предложения, самостоятельное предложение, часть сложного предложения, ряд самостоятельных предложений, включенные в авторский компонент.

Авторский компонент – это фрагмент текста, включающий исходный компонент [Марьина, 2013б, с. 171].

Выявление исходного компонента в авторском компоненте не всегда представляется возможным, так как нет соответствующих показателей, как при цитировании (пунктуационных, графических, называние автора исходного текста), позволяющих отделять включенный компонент от включающего компонента. Выделение аллюзий и реминисценций в тексте – это «работа» читателя подготовленного, знакомого с ранее созданными творениями. При этом нельзя исключать возможность, что некоторые «намёки», «отсылки» не будут замечены в авторском тексте [Марьина, 2013б, с. 171].

Подготовленным читателям – студентам 4 курса филологического факультета Алтайского государственного педагогического университета (общим числом 21) и выпускникам филологического факультета Алтайского государственного педагогического университета (общим числом 15) мы предложили следующее задание: **прочитать текст, подчеркнуть в нем трансформированные цитаты – аллюзии и реминисценции. После текста написать а) фамилии авторов исходных текстов; б) названия исходных текстов:**

*Пушкину грезятся огни, стрельба, крики, Полтавский бой, ущелья Кавказа, поросишие мелким и жестким кустарником. Один в вышине, топот медных копыт, карла в красном колпаке, грибоедовская телега, ему мерещится прохлада пятигорских журчащих вод – кто-то положил остужающую руку на горячечный лоб – Даль? – Даль. Даль заволакивает дымом, кто-то падает, подстреленный, на лужайке, среди кавказских кустиков, мушмулы и каперсов; это он сам, убит, – к чему теперь рыдания, пустых похвал ненужный хор? – шотландская луна льет печальный свет на печальные поляны, поросишие развесистой клюквой и могучей, до небес, морошкой; прекрасная калмычка, неистово, туберкулезно кашляя, – тварь дрожащая или право имеет? – переламывает над его головой зеленую палочку – гражданская казнь; что ты шьешь, калмычка? – Портка. – Кому? – Себя. Еще ты дремлешь, друг прелестный? Не спи, вставай, кудрявая! Бессмысленный и беспощадный мужичок, наклонившись, что-то делает с железом, и свеча, при которой Пушкин, трепеща и проклиная, с отвращением читает полную обмана жизнь свою, колеблется на ветру. Собаки рвут младенца, и мальчики кровавые в глазах. Расстрелять, – тихо и убежденно говорит он, – ибо я перестал слышать музыку, румынский оркестр и песни Грузии печальной, и мне на плечи кидается анчар, но не волк я по крови своей: и в горло я успел воткнуть и там два раза повернуть. Встал, жену убил, сонных зарубил своих малюток. Гул затих, я вышел на подмостки, я вышел рано, до звезды, был, да весь вышел, из дому вышел человек с дубинкой и мешком. Пушкин выходит из дома босиком, под мышкой сапоги, в сапогах дневники. Так души смотрят с высоты на ими сброшенное тело. Дневник писателя. Записки сумасшедшего. Записки из Мертвого дома. Ученые записки Географического общества. Я синим пламенем пройду в душе народа, я красным пламенем пройду по городам. Рыбки плавают в кармане, впереди неясный путь. Что ты там строить, кому? Это, барин, дом казенный, Александровский централ. И музыка, музыка, музыка вплетается в пенье мое. И назовет меня всяк сущий в ней язык. Еду ли ночью по улице темной, то в кибитке, то в карете, то в вагоне из-под устриц, ich sterbe, – не тот это город, и полночь не та. Много разбойники пролили крови честных христиан! Конь, голубчик, послушай меня...Р, О, С, – нет, я букв не различаю <...> И понял вдруг, что я в аду (Т. Толстая «Сюжет»).*

Во фрагменте текста рассказа Т. Толстой «Сюжет» мы выявили следующие исходные тексты и их авторов:

- 1) *Полтавский бой* – **А.С. Пушкин** «Полтава»,
- 2) *Топот медных копыт* – **А.С. Пушкин** «Медный всадник»,
- 3) *Карла в красном колпаке* – **А.С. Пушкин** «Евгений Онегин»,
- 4) *К чему теперь рыдания, пустых похвал ненужный хор?* – **М.Ю. Лермонтов** «Смерть поэта»,
- 5) *Шотландская луна* – **О.Э. Мандельштам** «Я не слышал рассказов Оссиана...»,
- 6) *Луна льет печальный свет на печальные поляны* – **А.С. Пушкин** «Зимняя дорога»,
- 7) *Прекрасная калмычка* – **А.С. Пушкин** «Калмычке»,
- 8) *Тварь дрожащая или право имеет?* – **Ф.М. Достоевский** «Преступление и наказание»,
- 9) *Что ты шьешь, калмычка?* – *Портка.* – *Кому?* – *Себя* – **А.С. Пушкин** «Путешествие в Арзрум»,
- 10) *Еще ты дремлешь, друг прелестный?* – **А.С. Пушкин** «Зимнее утро»,
- 11) *Не спи, вставай, кудрявая!* – «Песня о встречном» (автор слов **Б.П. Корнилов**),
- 12) *Собаки рвут младенца* («псы растерзали ребенка в клочки») ...*Расстрелять, – тихо и убежденно говорит он* («тихо проговорил Алеша») – **Ф.М. Достоевский** «Братья Карамазовы»,
- 13) *И мальчики кровавые в глазах* – **А.С. Пушкин** «Борис Годунов»,
- 14) *Песни Грузии печальной* – **А.С. Пушкин** «Не пой, красавица, при мне»,
- 15) *Мне на плечи кидается <...> но не волк я по крови своей* – **О. Мандельштам** «За гремучую доблесть...»,
- 16) *Анчар* – **А.С. Пушкин** «Анчар»,
- 17) *В горло я успел воткнуть и там два раза повернуть...* – **М.Ю. Лермонтов** «Мцыри»,
- 18) *Встал, жену убил, сонных зарубил своих малюток* – **И.А. Бунин** «Мушкет»,
- 19) *Гул затих, я вышел на подмости* – **Б.Л. Пастернак** «Гамлет»,
- 20) *Я вышел рано, до звезды* – **А.С. Пушкин** «Свободы сеятель пустынный...»,
- 21) *Из дому вышел человек с дубинкой и мешком* – **Д. Хармс** «Из дома вышел человек»,
- 22) *Так души смотрят с высоты на ими брошенное тело...* – **Ф.И. Тютчев** «Она сидела на полу...»,

- 23) *«Дневник писателя»* – сборник произведений **Ф.М. Достоевского** (1873 – 1881 гг.),
- 24) *«Записки сумасшедшего»* – повесть **Н.В. Гоголя**,
- 25) *«Записки из мертвого дома»* – повесть **Ф.М. Достоевский**,
- 26) *Я синим пламенем пройду в душе народа, я красным пламенем пройду по городам* – **М.А. Волошин** «Народу Русскому»,
- 27) *Рыбки плавают в кармане, впереди неясный путь* – **Н.М. Олейников** «Генриху Левину по поводу его влюбления в Шурочку Любарскую»,
- 28) *Это, барин, дом казенный, Александровский централ* – песня «Александровский централ»,
- 29) *И музыка, музыка, музыка влетает в пень мое* – **В.Ф. Ходасевич** «Баллада»,
- 30) *И назовет меня всяк сущий в ней язык* – **А.С. Пушкин** «Памятник»,
- 31) *«Еду ли ночью по улице темной»* – стихотворение **Н.А. Некрасова**,
- 32) *Не тот это город, и полночь не та* – **Б.Л. Пастернак** «Метель»,
- 33) *Много разбойники пролили крови честных христиан* – **Н.А. Некрасов** «Легенда о 12-ти разбойниках»,
- 34) *Р, О, С, – нет, я букв не различаю* – **В.В. Набоков** «Сон»,
- 35) *И понял вдруг, что я в аду* – **В.В. Набоков**,
- 36) *Бессмысленный и беспощадный мужичок, наклонившись, что-то делает с железом* – **Л.Н. Толстой** «Анна Каренина».

Работа по выявлению трансформированных цитат во фрагменте из художественного текста Т. Толстой «Сюжет» проходила в два этапа: в 2013-2014 учебном году найти аллюзии и реминисценции предлагалось студентам 4 курса филологического факультета, в 2015-2016 учебном году и в 2016-2017 учебном году – выпускникам филологического факультета. Итоги обработки анкет студентов 4 курса нашли отражение в статье «Аллюзии и реминисценции в тексте рассказа Т. Толстой «Сюжет» (по материалам анкетирования студентов)» [Марьина, 2013а, с. 416-422]. В настоящей статье мы соотнесем имеющиеся результаты с новыми результатами. Проведенная работа позволит определить зависимость в «видении» трансформированных цитат, являющихся ключом к пониманию авторского текста, от уровня подготовки специалистов (законченное высшее филологическое образование / незаконченное высшее филологическое образование).

После обработки анкет мы пришли к следующим выводам.



Респонденты – студенты 4 курса из 16 авторов исходных текстов «узнали» 2-х: А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского – и назвали правильно почти все исходные тексты. Респонденты – выпускники, все без исключения, определили, что в авторском тексте имеются цитатные включения из произведений А.А. Пушкина. Наиболее узнаваемыми для студентов 4 курса оказались такие авторы и названия литературных произведений, как Б.Л. Пастернак «Гамлет» (14 респондентов), М.Ю. Лермонтов «Смерть поэта», «Мцыри» (11 респондентов), Н.В. Гоголь «Записки сумасшедшего» (10 респондентов), Ф.И. Тютчев «Она сидела на полу...» (9 респондентов), Л.Н. Толстой «Анна Каренина» (7 респондентов). Студенты-выпускники в авторском тексте выявили следующие исходные тексты и их авторов: М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени», «Мцыри» (13 респондентов), Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание» (12 респондентов), Н.В. Гоголь «Записки сумасшедшего» (9 респондентов), Ф.И. Тютчев «Она сидела на полу...» (7 респондентов), Л.Н. Толстой «Анна Каренина» (3 респондента).

При этом никто из респондентов – студентов 4 курса не назвал текст А.А. Пушкина «Калмычке» (*прекрасная калмычка*), как не были названы респондентами – выпускниками такие исходные тексты, как «Братья Карамазовы», «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского, «Смерть поэта» М.Ю. Лермонтова.

Отсылку к стихотворению Н.М. Олейникова «Генриху Левину по поводу его влюбления в Шурочку Любарскую» обнаружили 2 респондента – студента 4 курса, 1 выпускник определил, что строки *«рыбки плавают в кармане, впереди неясный путь»* имеют отношение к стихотворению И.М. Оленикова (так сам респондент написал инициалы и фамилию автора). При этом автором данного стихотворения у всех респондентов «значился» не **Олейников**, а **Олеников**. Также 2 респондента – студента 4 курса назвали исходный текст М.А. Волошина «Народу Русскому» (*Я синим пламенем пройду в душе народа, я красным пламенем пройду по городам*), тогда как никто из выпускников не выявил данный исходный текст в авторском тексте.

Один респондент 4 курса не только узнал слова из «Песни о встречном» (*Не спи, вставай, кудрявая!*), но и смог назвать их автора – **Б.П. Корнилова**. Помимо данного автора, по одному разу были названы и два других: В.Ф. Ходасевич и И.А. Бунин – и правильно выделены исходные тексты: *И музыка, музыка, музыка вплетается в пень мое* – **В.Ф. Ходасевич** «Баллада»; *Встал, жену*

убил, сонных зарубил своих малюток – И.А. Бунин «Мушкет». Ни один респондент-выпускник не обнаружил «указаний» на исходные тексты Б.П. Корнилова, В.Ф. Ходасевича и И.А. Бунина.

Из авторов, произведения которых не выступают в качестве исходных текстов, были выявлены следующие: авторство слов «*Тварь дрожащая или право имеет?*» респондентами – студентами 4 курса было приписано В.В. Маяковскому; «*Не спи, вставай, кудрявая!*» – Г. Островскому; «*Я синим пламенем пройду в душе народа*» – Г.Р. Державину; «*И назовет меня всяк сущий в ней язык*» – М.В. Ломоносову; «*Расстрелять, – тихо и убежденно говорит он*» – И.В. Сталину (данные слова приписывает И.В. Сталину и 1 респондент – выпускник); «*И в горло я успел воткнуть и там два раза повернуть*» – У. Шекспиру; «*Мальчики кровавые в глазах*» – Э. Войнич. 1 респондент посчитал, что слова «*бессмысленный и беспощадный*» – это отсылка к стихотворению А.А. Блока «*Ночь, улица, фонарь, аптека...*», в котором, как считает респондент, есть следующие строки: *Ночь, улица, фонарь, аптека, бессмысленный и тусклый взор*. 1 респондент – выпускник филологического факультета посчитал, что предложение из текста Т. Толстой «*И музыка, музыка, музыка вплетается в пенье мое*» это отсылка к песне В. Добрынина «*Льетса музыка*», слова которой, на самом деле, были написаны не В. Добрыниным, а Л. Дербеневым. Еще 1 респондент – выпускник «обнаружил» в авторском тексте скороговорку – «*топот медных копыт, карла в красном колпаке*».

Не все респонденты – студенты 4 курса давали конкретные ответы на поставленные вопросы. Так, текст Т. Толстой был «подправлен» одним из «бдительных» респондентов: следствием исправления стало объединение двух исходных текстов «*Еще ты дремлешь, друг прелестный?*» (А.С. Пушкин) и «*Не спи, вставай, кудрявая!*» (Б.П. Корнилов), в один текст «*Еще ты дремлешь, друг прелестный? Вставай, вставай, красавица!*», автором которого, как считает респондент, является А.С. Пушкин. Относительно аллюзии «*Песни Грузии печальной*» 1 респондент написал: «*Может быть связано с Лермонтовым*», а про включение «*В вагоне из-под устриц*» – отметил «*про Чехова*». 1 респондент – выпускник выделил из контекста «*Встал, жену убил, сонных зарубил своих малюток*» словосочетание «*жену убил*» и указал, что автором исходного текста является У. Шекспир. Еще 1 респондент посчитал, что слова «*бессмысленный и беспощадный мужичок*» могут указывать на фильм «*Русский бунт*», снятый по мотивам «*Капитанской дочки*» А.С. Пушкина. В ходе обработки анкет

выпускников было обнаружено следующее: трансформированную цитату в анализируемом тексте респондент нашел, но автор исходного текста не был назван им или авторство приписывалось кому-то, не имеющему никакого отношения к данному тексту. Так, автором строк *«Еду ли ночью по улице темной...»* был назван А.С. Пушкин, по всей видимости, потому, что из общего числа исходных текстов (36) авторству А.С. Пушкина принадлежат 11 текстов. Второй причиной отнесения этих строк перу поэта может быть то, что он является одним из главных героев текста рассказа Т. Толстой *«Сюжет»*. В анкетах выпускников филологического факультета были названы авторы, чьи произведения не включаются Т. Толстой в качестве исходного текста: С. Есенин, А. Чехов, В. Маяковский, А. Ахматова, А. Фет, Данте.

Ни один из участвующих в анкетировании не выделил цитату: *«Это, барин, дом казенный, Александровский централ – из народной песни «Александровский централ»*.

Два респондента 4 курса смогли вспомнить только 2 авторских текста из 35 (1 песня народная – *«Александровский централ»*): 1-ый респондент назвал произведения Ф.М. Достоевского *«Преступление и наказание»* и *«Дневник писателя»*; 2-ой респондент – стихотворения А.С. Пушкина *«Памятник»* и *«Зимняя дорога»*. Несмотря на то, что респонденты – выпускники не называли таких авторов, Б.П. Корнилов, В.Ф. Ходасевич, И.А. Бунин, в отличие от студентов 4 курса, минимальное количество правильно названных авторов в анкетах выпускников было 4.

Итак, результаты проведенной работы еще раз продемонстрировали основную функцию аллюзии и реминисценции – «отсылать» к уже созданным текстам и их авторам. Несмотря на то, что в анкетировании принимали участие подготовленные читатели – студенты 4 курса филологического факультета и выпускники филологического факультета, они не смогли выявить все исходные тексты и их авторов. Сравнительный анализ анкет показал, что студенты 4 курса выделили такие исходные тексты и их авторов, которые не были обнаружены выпускниками филологического факультета. По всей видимости, это связано с тем, что изучение русской литературы рубежа XIX–XX веков приходится именно на период обучения студентов на 4 курсе. В то же время респондентами – выпускниками филологического факультета было названо большее количество исходных текстов и их авторов.

## Литература

Арутюнова Н.Д. Диалогическая цитация (К проблеме чужой речи) // Вопросы языкознания. 1986. № 1.

Ашукин Н.С. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения. М., 1987.

Марына О.В. Аллюзии и реминисценции в тексте рассказа Т. Толстой «Сюжет» (по материалам анкетирования студентов) // Русская словесность в России и Казахстане. Барнаул, 2013а.

Марына О.В. Интеграционные и дезинтеграционные процессы в синтаксисе русской художественной прозы 1980-х – 2000-х гг.: дис. ... док. филол. наук. Барнаул, 2013б.

Саблина М.В. Цитата и цитирование в текстах современных российских газет: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2011.

Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. М., 2000.

## Список источников

Толстая Т. Сюжет. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/suzhet.txt>

## ТИПЫ ПОДЛЕЖАЩИХ, АКТУАЛЬНЫХ ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ХАРАКТЕРА ВОВЛЕЧЕННОСТИ СУБЪЕКТА В ДЕЙСТВИЕ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ)

*В.И. Плащинская*

**Ключевые слова:** типы коммуникативного субъекта, вовлеченность в действие, подлежащее как маркер вовлеченности.

**Keywords:** types of a communicatory subject, involvement in the action, subject as an engagement marker.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-15**

### Введение

Язык и его категории, так или иначе, предназначены для того, чтобы отражать мир и, в первую очередь, человека как субъекта коммуникативного действия и его взаимодействие с окружающей

средой, в том числе социальной. И в этом плане существенно то, в какой степени коммуниканты (субъекты действия) влияют на коммуникативный процесс, как они связаны с самой реализацией коммуникативного действия и каким образом ядро высказывания, репрезентированное главными членами предложения, отражает и конструирует эту связь. Анализируя предложение английского языка с этих позиций, мы выявили такую грамматико-семантическую категорию речи как «вовлеченность», на содержание которой оказывает непосредственное влияние тип субъекта, репрезентированный подлежащим. Обнаружив этот факт, мы определили для себя исследовательскую проблему как проблему описания вариативности содержания коммуникативной категории «вовлеченность» через построение типологии коммуникативно репрезентированных субъектов, актуализируемых в роли подлежащего на микроуровне дискурса (в предложении).

Так, если объектом нашего внимания стала категория «вовлеченность», то предметом – подлежащее, актуализирующее субъект с позиции его разнообразных характеристик и ролей. Иначе говоря, *предмет* статьи – семантическая структура коммуникативного субъекта в поле значения «вовлеченность», а *цель* – выявление типов подлежащих, актуализирующих вовлеченность субъекта в действие. А для достижения поставленной цели нам необходимо решить *задачу* установления набора значений не просто субъекта, а субъекта активного, вовлеченного в действие и проанализировать его типологические параметры, отражающие и конструирующие содержательный компонент «вовлеченность».

*Материал* исследования подбирался путем сплошной выборки. Всего проанализировано 31 920 примеров, из них – 27 850 из художественной литературы и 4070 из публицистической литературы современных американских и британских авторов.

### **Категории «вовлеченность», «субъект» и «коммуникативный субъект» в контексте антропоцентрического знания**

Понятие «вовлеченность» напрямую связано с активностью субъектов коммуникации в деятельности как таковой, в том числе коммуникативной. В таком понимании «вовлеченность» предполагает активное участие субъекта в совершаемом им действии, нацеленном на преобразование чего-либо с целью получения результата. Показателем активного действия служит наличие некоторых препятствий, несмотря на которые субъект продолжает деятельность, и это является показателем вовлеченности. В этой связи категория субъекта рассматривается как звено, интегрирующее когнитивный и

коммуникативный аспекты познания окружающего мира. Отсюда – признание субъекта в качестве элемента антропоцентризма, характерного для современного состояния гуманитарного знания с позиции его интердисциплинарной реализации. Так, с философской точки зрения субъект есть человек, действующий, познающий и соотносимый с внешним миром как объектом познания, но также и «противостоящий ему как объекту преобразования» [Васильева, 1984, с. 65]; в логике понятие субъекта непосредственно ассоциируется с фрагментом действительности, о котором идет речь; в грамматике субъект соотносится с подлежащим, в синтаксической семантике – с агенсом, в коммуникативном синтаксисе с темой [Горшкова, 1973, с. 15], что говорит о трансформации понятия «субъект» в понятие коммуникативного или коммуникативно репрезентированного субъекта.

Субъект в парадигме гуманитарного знания является, таким образом, актуальной интердисциплинарно решаемой исследовательской проблемой, что подтверждается наличием открытого множества определений понятия «субъект» и не позволяет соотнести его с универсалиями исключительно языкового плана [Васильева, 1984, с. 65]. Интердисциплинарный подход к изучению явления с опорой на интегрирование методик разных научных дисциплин помогает преодолеть обозначенную современной наукой проблему неопределенности теоретического статуса категории субъекта. Отсюда и дальнейшая история его осмысления в парадигме общегуманитарного знания, что определяет, в частности, *актуальность* и настоящего исследования.

Кардинальные изменения во взглядах на понятие субъективности пришли в контексте интердисциплинарных исследований, противостоящих редукционистским подходам, в том числе с позиций «чистого» языкового знания, игнорировавшего антропологическую природу языка и его участие в процессах жизнедеятельности человека и общества. Так, обогащение исследований субъективного с позиций субъект-проявленного, а значит объективированного в контексте изучения реализаций субъекта проявилось в категориях функциональной грамматики и функционального синтаксиса, прагмалингвистики и структуры смысла, структуры личности коммуниканта и структуре экспрессивных реализаций грамматического субъекта в поэтике и поэзии. Тот же дифференциальный подход к субъект-репрезентациям мы видим в отечественных и зарубежных исследованиях категории субъекта в функциональной прагматике, теории коммуникации и политической

лингвистике (см., например, выпуски 1–7 научной серии «Методология исследований политического дискурса: Актуальные проблемы содержательного анализа общественно-политических текстов», Минск, 1998, 2000, 2002, 2008, 2009, 2010, 2017).

### **Субъектные синтаксемы, отражающие вовлеченность субъекта в действие**

Широкое поле для исследований субъекта в коммуникативной привязке и, в частности, в лингвистических исследованиях открывают *субъектные синтаксемы*. В структуре английского предложения специфика выражения и функционирования субъекта, а также проявление его активности имеет особое значение. Так, в отличие от русского языка, английский язык требует обязательного наличия подлежащего в структуре предложения.

На важнейшую *функцию субъекта* в грамматике английского языка указывали:

- Н. Хомский, Б. Парти, Л.С. Бархударов, исследовавшие структурные свойства подлежащего;
- Л. Теньер, Ч. Филлмор, Р. Диксон, В.В. Богданов, И.М. Кобозева, изучавшие семантику английского существительного;
- А.Е. Кибрик, Дж. Динсмор, Г. Ван Валин и У. Фоли, делавшие акцент на прагматических функциях подлежащего;
- Д.Г. Богушевич и Л.Я. Гросул, указавшие на степень активности существительного (не столько самого субъекта, сколько «специфической грамматической формы английского языка, отражающей «попытку выразить степень активности объекта, названного существительным» [Гросул, 1989, с. 4].

Э.Л. Кинэн разграничивает 3 типа активных подлежащих: агенс, экспериенцер и адресат [Гросул, 1989, с. 4]. Ч.Н. Ли и С.А. Томпсон говорят о подлежащем-агенсе, подлежащем-пациенте и подлежащем-каузаторе, а также о подлежащем-экспериенцере. Ю.С. Степанов отмечает следующие семантические типы подлежащего:

- а) активный одушевленный субъект (агенс),
- б) неактивный неодушевленный субъект (пациент),
- в) активный неодушевленный субъект (каузатор),
- г) неактивный одушевленный субъект (пациент) [Степанов, 2011, с. 156].

В.В. Бабайцева считает, что категориальная семантика подлежащего включает следующие основные значения:

- 1) значение активного деятеля (лица или предмета),
- 2) значение носителя признака (лица и предмета),

3) значение лица или предмета, находящегося в каком-либо состоянии,

4) значение лица или предмета, бытие (отсутствие, наличие) которого раскрывается сказуемым,

5) значение лица или предмета, находящегося в определенных отношениях с другими лицами и предметами [Бабайцева, 1984, с. 10].

### **Типы подлежащих, актуализирующих вовлеченность субъекта в действие**

Вышесказанное означает, что ядром категории субъекта является субъект – агент, предполагающий одушевленного участника события, контролирующего это самое событие и являющегося источником его энергии. Выделенный тип обладает такими признаками, как «одушевленность», «энергетическая активность», «намеренность» («волевитивность»), «казуативность», «контролируемость», а также «креативность предикативного признака» (по А.В. Бондарко). Исходя из этого, дальнейшая градация типов субъекта возможна с учетом обозначенных характеристик.

Так, в рамках семантического типа «субъект – агент» и основываясь на теории глубинных падежей Ч. Филмора, определяем семантические роли экспериенса, результата, тип подлежащих, обозначающих определенный круг неодушевленных субстанций и субъекты – свойства, типа —*man*, —*woman*, —*people*

*Экспериенс* описывает одушевленные объекты, находящиеся в некотором физиологическом или психическом состоянии. При этом субъект неконтролируемый, не прилагает усилий для поддержания своего состояния:

*Her husband explained with a little heat: «People can have a sickness that AFFECTS their mind, can't they? Their mind can get some affected without bein' LOST, can't it?»* (имеет место стилистический прием олицетворения) (Gibb, 2014, с. 56)<sup>1</sup>.

Однако, как отмечает Л.И. Красненкова [Красненкова, 1987, с. 20], экспериенс может состоять в ролевой структуре глаголов контролируемой связи типа *love*, *respect*, *hate* и др., и считаться при этом контролирующим.

*Результатив* – еще одна семантическая роль, которой могут характеризоваться как одушевленные, так и не одушевленные субъекты. Являясь результатом какого-либо действия, результатив всегда носит

---

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



контролируемый характер (входит только в структуру глаголов контролируемого действия):

*The blood would never get washed out of that hair, except by rainwater and runoff from the highway. No one was going to shampoo that hair or give it a fresh blond dye job ever again* (Adams, 2013, с. 78).

Менее типичным для реализации активности субъекта является тип подлежащих, обозначающих определенный круг неодушевленных субстанций, которые также могут выступать в качестве источника действия, проявляя энергетическую активность, но не могут совершать его намеренно или контролировать:

*So many evil combinations even unto the bat who would come at me later while I slept on the outdoor cot on the porch of Lorenzo's cabin, come circle my head coming real low sometimes filling me with the traditional fear it'll get tangled in my hair, and such silent wings, how would you like to wake up in the middle of the night and see silent wings beating over you and you ask yourself —Do I really believe in Vampires?* (Adams, 2013, с. 78).

*Every time the old man's trousers start to get creased a little in the front he's made to take down a fresh pair of slacks from the back rack and go on, like that, bleakly, though he might have secretly wished just a good old time fishing trip alone or with his buddies for this year's vacation* (Gibb, 2014, с. 120).

*And even if it doesn't, I imagine that your company will keep your salary going. After all, it's not your ...* (Adams, 2013, с. 50)

Объект в этом случае либо отсутствует (*trousers start to get creased*), либо выражен другим существительным (*will keep your salary going*).

Далее выделяем подлежащие субъекты – свойства, типа —*man*, —*woman*, —*people*:

*How does a man like that get cleared for code duty? Thank God the Japanese aren't threatening Pearl Harbor this semester* (Gibb, 2014, с. 300).

Данный тип подлежащих, сочетаясь с глаголами – свойствами, выражает неконтролируемые действия.

При этом единым для всех классов субстантивов, как одушевленных, так и неодушевленных, важным свойством оказывается их семантическая активность и, как следствие, измененное состояние (результат в случае с одушевленными именами). Активным субъект становится благодаря семантическим характеристикам предиката, который наделяет его этим качеством. Так, имея в своем семном составе характеристику «усилие к совершению некого действия», определенный тип предикатов (грамматикализованных конструкций *get+Ved* и *keep+Ving* к примеру) находит свою корреляцию с адьюнктами, которые это значение реализуют, благодаря категориальному признаку

«акциональность». Акциональные глаголы, наиболее часто используемые в форме адьюнкта при конструкциях, связаны с деятельностью, усилием при выполнении этой деятельности. Такие глаголы представляют собой целенаправленные действия, зависящие от воли субъекта. Соответственно «эталонными» предикатами, обозначающими контролируемые явления, являются глаголы действия, которые предполагают совпадение намерения и результата:

*You spend a lot of time griping about how I keep putting your life in jeopardy with my blatant disregard for danger. Right?* (Filer, 2014, с. 56)

В данном примере подлежащее *I* является активными, поскольку действие, выраженное конструкцией *keep putting*, совершается предметом, обозначенным подлежащим.

### **Выводы**

В процессе анализа корпуса текстов был установлен следующий набор значений активного субъекта, вовлеченного в действие: «одушевленность», «энергетическая активность», «намеренность» («волевитивность»), «казуативность», «контролируемость», «креативность предикативного признака». Основываясь на данных характеристиках, была построена типология подлежащих, актуализирующих вовлеченность субъекта в действие. Основой для типологизации субъекта стали семантические роли экспериенса, результата, тип подлежащих, обозначающих определенный круг неодушевленных субстанций и субъекты – свойства. В результате анализа их типологических параметров, отражающих и конструирующих содержательный компонент «вовлеченность», была определена семантическая структура коммуникативного субъекта в поле значения «вовлеченность». Так, внутренняя структура репрезентируется центральными и периферийными элементами. Центральным элементом служит субъект – агенс, представленный в предложении подлежащим конкретной семантики в объектном падеже, занимающий в предложении начальную позицию, обозначающий одушевленный объект и характеризующийся как исполнитель действия, контролирующий его, вовлеченный. Периферийные элементы представляют переходную зону между категориями подлежащего и дополнения, репрезентируя характеристики обеих категорий.

### **Литература**

Бабайцева В.В. Система структурно-семантических типов простого предложения в современном русском языке // Предложение как многоаспектная единица языка. М., 1984.

Басовец И.М. Языковые средства деавторизации высказывания в публицистическом и научном тексте: на материале английского и белорусского языков: дис. ... канд. филол. наук. Минск, 2015.

Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. Тамбов, 2001.

Васильева Н.М. Формальное выражение подлежащего в современном французском языке (на материале конструкций с сочинительной связью) // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1984. № 2.

Горшкова К.А. Имя существительное широкой семантики thing в современном английском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Одесса, 1973.

Гросул Л.Я. К вопросу о многозначности и вирокозначности английских слов // Лингвистические основы преподавания иностранных языков. Кишинев, 1989.

Красненкова Л.И. Семантический аспект модальных глаголов в современном английском языке: на материале глаголов «must», «may», «might»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Минск, 1987.

Степанов Ю.С. Основы общего языкознания. М., 2011.

Шугайло Ю.Б. Коммуникативно-прагмасемантические особенности формы настоящего неопределенного времени в английском языке // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Сер.: Лингвистика. 2016. № 2.

### Список источников

Adams D. The meaning of liff. London, 2013.

Filer N. The shock of the fall. London, 2014.

Gibb C. Sweetness in the belly. New York, 2014.

## РУССКОЯЗЫЧНЫЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ В ДИАЛЕКТАХ РОССИЙСКИХ НЕМЦЕВ И СПОСОБЫ ИХ ПЕРЕВОДА НА ЛИТЕРАТУРНЫЙ НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

*О.Д. Пермяков*

**Ключевые слова:** приемы перевода, транслитерация, заимствованные слова, диалекты российских немцев, лакуны.

**Keywords:** ways of translation, transliteration, borrowed words, Russian Germans dialects, lacunas.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-16**

Все заимствования из русского языка в диалекте российских немцев можно условно поделить на «оправданные», то есть целесообразные с точки зрения существовавшей необходимости в

наименовании предметов и явлений окружающей действительности, и «неоправданные», то есть такие лексические единицы, для которых существовал абсолютный синоним, а необходимости в наименовании не было [Пермяков, 2015, с. 405–407].

Наибольшую сложность с точки зрения подбора адекватного перевода представляют «оправданные» заимствования, так как для них не существует полных и абсолютных соответствий в языке перевода (ПЯ). Такие слова называют безэквивалентными лексическими единицами. Существует пять приемов перевода таких лексических единиц, которые описаны, например, в пособиях Л.К. Латышева [Латышев, 2000, с. 147–153], Е.Л. Головлевой [Головлева, 2008, с. 191–199], а также в работах других авторов: транслитерация, калькирование, приближенный перевод, элиминация национально-культурной специфики, перераспределение значения. Эти приемы используются при переводе русскоязычных слов и словосочетаний на диалекты, а два первых приема перевода (транслитерация / транскрипция и калькирование) еще и способствуют расширению словарного состава принимающего языка.

Транслитерация аналогична прямому заимствованию иностранного слова. В качестве переводческого эквивалента используется графическо-фонетическое обозначение языковой единицы. Транслитерируя новое, малопонятное для инокультурного реципиента слово, переводчик передает лишь его графическую оболочку. Содержание раскрывается через контекст, при помощи сносок и пояснений в скобках. Благодаря транслитерации/транскрипции в диалектах российских немцев можно встретить такие слова как *Tschamodan*, *Awtobus*, *Kopie*, *Ruwel*, *Sowchose*, *Spitakl*, *Pelmeni*, *Moskwitsch*, *Kolchos*, *Kollektivisierung*, *Kawaler*, *Kostjum*, *Natschalstwo*, *Pridanoe*, *Taburetke*, *Banke*, *Pranik*, *Praznik*, *Turma*, и т. д., а также фразеологизмы и словосочетания: *Maslem kascha neisbordisch*, *gretschnevaja kascha* [Москалюк, 2002, с. 194], *bliska nechodi* [Москалюк, 2008, с. 135].

Суть приема калькирования в том, что составные части лексической единицы заменяются соответствиями на ПЯ. В диалектах российских немцев можно встретить наряду с заимствованиями средствами транслитерации из русского языка также лексемы, созданные средствами диалекта для обозначения появившихся новых реалий. Это явление существовало в период субординативного билингвизма [Москалюк, 2002, с. 186]. Мы предполагаем, что из-за уже начавшегося на тот момент процесса смешения языков и культур некоторые новообразования в диалектах российских немцев являлись

результатом калькирования. Диалектное *Kaltschrank* («холод» + «шкаф») является частичной калькой (полукалькой) русского сущ. «холодильник»; «частичной», так как калькированию подвергся только один компонент составного слова – «холод». Иногда встречаются комбинации калькирования и транслитерации (*entkulakisieren*). В данном примере префикс *ent* – элемент литературного немецкого языка и передает значение направленности против чего-то или кого-то, также постфикс – *isier(en)* является словообразовательным элементом, который передает значение действия различного характера. Результатом транслитерации в данном примере является только смысловая основа – корень *kulak*, а результатом калькирования – приставка *ras (ent)*. Диал. *entkulakisieren* – рус. ‘раскулачивать’.

Способ приближенного перевода хоть и может использоваться при переводе с русского языка на немецкие диалекты, но словарный состав этих диалектов он не расширяет, так как вместо русскоязычной реалии используется реалия целевой аудитории, то есть диалектная, которая уже является частью его лексики. Например, понятия Дед Мороз и *Sant Nikolaus* нельзя считать идентичными. Дед Мороз в российской культуре не курит трубку, не носит очки, не рекламирует с 1930-х кока-колу, ходит не в сапогах, а в валенках и т.п. Тем не менее, в определенных контекстах они взаимозаменяемы.

Прием элиминации национально-культурной специфики близок к приему приближенного перевода и заключается в том, что при переводе реалии ее национально-культурная специфика опускается: рус. мужик – нем. *der Man*, рус. губернский город – нем. *die provinzielle Stadt*. Прием элиминации национально-культурной специфики не участвует в расширении словарного состава диалекта, так как оперирует уже имеющимися словами.

Еще один способ перевода, который используется при переводе, но не используется для расширения словаря российских немцев за счет лексики русского языка – это перераспределение значения безэквивалентной лексической единицы. Суть этого приема в том, что значение безэквивалентной лексической единицы перераспределяется на несколько единиц переводного текста, причем сама безэквивалентная единица как бы растворяется в переводе [Головлева, 2008, с. 193–195]. Например, рус. сущ. «майка» было переведено на нижненем. диалект как *en un'vha:md o:nə tɛ:və* (футболка без рукавов).

В связи с тем, что большая часть заимствований пришла в диалект именно из русского языка, трудности возникают при переводе

заимствованных слов на немецкий литературный язык, так как в его составе эти лексемы отсутствуют. С одной стороны, необходимо сохранить национально-культурный колорит шванка, с другой – сделать текст перевода понятным для реципиента и не перегрузить его различными скобками и сносками.

Для того чтобы перевести тот или иной фрагмент текста, содержащий безэквивалентную лексику, необходимо иметь представление о жанре и типе переводимых текстов. Это важно для выбора переводческого приема и адекватного перевода безэквивалентной лексической единицы. Все примеры в настоящей статье взяты из шванков российских немцев. Шванк – прозаический шуточный рассказ, переданный в форме личного воспоминания или рассказа определенного лица с комическим исходом сюжета, содержащий поучение [Москалюк, 2016, с. 46]. Отличительная особенность шванка как жанра в том, что слова автора в нем, как правило, представлены на литературном немецком языке, в то время как реплики персонажей переданы на диалектах и часто эмоционально окрашены. Именно при переводе этих реплик и возникают наибольшие трудности.

Выше мы рассматривали пять способов перевода, два из которых встречаются при расширении словарного состава российских немцев средствами русского языка. Эти же пять способов могут быть использованы для перевода русскоязычного диалектного заимствования на литературный немецкий язык.

К примеру, средствами транслитерации на литературный немецкий обычно переводят такие диалектные слова, как *Awtobus*, *Kopie*, *Ruwel*, *Sowchose*, *Spitakl* (спектакль), *Pelmeni*, *Moskwitsch*, *Kolchos*, *Kommunismus*, *Kawaler*, *Kostjum*.

При переводе шванков российских немцев на литературный немецкий язык некоторые лексические единицы также можно переводить, используя приближенный перевод: диал. *Plumerose* (подсолнечник) – hochd. *Sonnenblume* [Москалюк, 2002, с. 186], диал. *Kofte* – hochd. *Frauenjacke*, диал. *Peltou* – hochd. *Mantel*, диал. *Scherf* (шарф) – hochd. *Strickschal*, диал. *Tulup* – hochd. *Pelzmantel*, диал. *Pojas* – hochd. *Gürtel*.

Пример элиминации национально-культурной специфики: диал. *Lafke* – hochd. *Kaufladen*. Под лавкой понимается небольшой магазин, названный от лавки, на которой торговцы-лавочники раскладывали свой товар, в то время как *Kaufladen* такой коннотации не несет и переводится скорее как *магазин, торговое заведение*.

Способом перераспределения значения безэквивалентной лексической единицы можно перевести диал. *Tontsmen* на литературный немецкий как *'Partner(in) zum Tanz'* [Москалюк, 2002, с. 186], а диал. *Kipatok* как *'kochendes Wasser'* [Москалюк, 2002, с. 200].

На наш взгляд, наиболее подходящим приемом для перевода «оправданных» заимствований диалекта российских немцев на литературный немецкий язык является транслитерация с контекстуальным пояснением значения, как бы вплетенным в текст перевода. Такой способ имеет ряд преимуществ: во-первых, не теряется культурный колорит шванка. Мы не называем самовар чайником, лапти ботинками, а Деда Мороза Санта Клаусом. Во-вторых, полностью выполняется основная задача переводчика – точная и полная, а значит адекватная передача содержания средствами другого языка. Адекватность – это не только полное и точное соответствие содержания ИЯ содержанию ПЯ, это еще и соответствие цели перевода. Если говорить о художественных текстах, какими, собственно, и являются тексты шванков, то их целью является точная передача образов. Образ обозначается словом с тем, чтобы можно было передать содержание этого образа другому человеку [Корниенко, 2013, с. 8]. Задача переводчика при выполнении письменного перевода художественного текста, соответственно, передать читателю в полной мере не слова, а образы. По нашему мнению, при обнаружении безэквивалентных заимствований наилучшим образом с этой задачей справляется именно транслитерация с контекстуальными пояснениями.

Использование транслитерации позволяет заполнить существующие лексические пустоты – лакуны, то есть дать название существующей реалии на ПЯ. Еще раз обратим внимание на то, что речь идет об использовании транслитерации только в случае с «оправданными» заимствованиями, то есть не имеющими эквивалента словами. В противном случае транслитерация не заполняет лакуны, а засоряет язык избыточными наименованиями.

Приведем несколько примеров использования этого приема на практике. Первая лексическая единица из группы оправданных заимствований – это слово-междометие *bai-bai-bai*. *Je mehr die weibsleit den "zartliche Papasche" globt hun, desto emsigr hot's Fritzje sei Popp gschockelt un "bai-bai-bai" vor sich hiegsammt* [Bolger, 1988, с. 17]. (Чем больше женщины нахваливали заботливого папашу, тем старательнее качал Фриц свою куклу и напевал «баю-бай») Слово-междометие «бай-бай» – элемент русскоязычной лингвокультуры. Согласно толково-словообразовательным словарям русского языка, междометия «бай-бай» или «баю-бай» послужили основой для глагола

«баюкать» то есть ласково, тихо напевая, укачивать ребенка [НСРЯ, 2000, с. 45]. Именно это действие и изображает главный герой шванка в рейсовом автобусе. Само употребление «bai-bai» в тексте оригинала создает речемыслительный образ тихого, ласкового пения, сопровождающего нежное укачивание. Слово-междометие «бай-бай» не знакомо немецкоязычной культуре и вышеописанного образа не создает, поэтому мы не можем просто прибегнуть к транслитерации и написать: *Je mehr die Frauen den zärtlichen Vater gelobt haben, desto emsiger hat Fritz seine Puppe geschaukelt und «bai-bai-bai» vor sich gesummt*. В то же время, нельзя допустить потерю национальной специфики. Поэтому вариант *geschaukelt und ein Wiegenlied vor sich gesummt* (качал и напевал колыбельную песню) также является недопустимым. В обоих вариантах перевода теряется образ. Наилучшим выходом может быть комбинация приемов в сочетании с несколькими дополнительными прилагательными, детализирующими образ: *Je mehr die Frauen den zärtlichen Vater gelobt haben, desto emsiger hat Fritz seine Puppe geschaukelt und «bai-bai-bai» – sanfte, liebevolle Wörter des russischen Wiegenliedes vor sich gesummt*.

Еще один пример оправданного заимствования – существительное **Bytkombinat**. *Wenn de dei Pflichte net nochkommst, Erna, mufite die Wasch im Bytkombinat abgewe. Dort wird se sheh gwasche un aach gebiegelt* [Der Genosse aus m Bytkombinat, 1988, с. 11] (Если ты не справляешься со своими обязанностями, Эрна, отнеси вещи в дом быта. Их там быстро постирают и погладят.). Такая организация как быткомбинат или дом быта не существовала в Германии. Функции быткомбината выполняли отдельные организации, каждая из которых имела свое название: *Wäscherei, Büglerei, Schuhreparatur, Frisiersalon* и т. д. Несмотря на это, в тексте перевода можно обойтись транслитерацией без контекстуальных комментариев. Пояснения уже есть во втором предложении оригинала текста. Наш вариант перевода: *Wenn du deine Pflichte nicht nachkommst, Erna, musst du die Wäsche ins Bytkombinat abgeben. Dort werden sie schnell gewaschen und auch gebügelt*.

Еще один пример оправданного безэквивалентного заимствования в диалекте – слово **Wychodnoi**. *“No, du host woll immr noch net gebiegelt?” saht dr Emil un hot dr Erna sei vrkrumpelt Hemd vor die Nosghalte. “Ich hot noch kaa Zeit”, hoste gmaant. “Ich schaff grad so gut uf dr Proiswodstwo wie’ aach du.” “No, heit schaffste doch net”. “Heit hun ich Wychodnoi”* [Der Genosse aus m Bytkombinat, 1988, с. 11]. В тексте перевода **Wychodnoi** нельзя заменить на *Wochenende*, так как *Wochenende* – это свободные от работы суббота или воскресенье, в то



время как «выходной» в русском языке – ‘любой свободный от работы день’. Наш перевод: “*Na, du hast wohl immer noch nicht gebügelt?*” *sagte Emil und hat Erna sein verkrumpeltes Hemd vor die Nase gehalten. “Ich hatte noch keine Zeit”, hat sie gesagt. “Ich schaffe geradeso gut auf dem Betrieb wie auch du”. “Nein, heute schaffst du doch nicht”. “Heute habe ich einen **Wychnodny**, einen arbeitsfreien Tag”.*

Слова «папаша» и «*der Vater*», хотя и обладают сходным денотативным значением, отличаются в плане коннотации. Обратимся к конкретному примеру. ‘*S war dr Awtobus, wu noch Newerowka gung. Der mufti an unser Dorfje vorbei. Zwaa junge Weibsbildr hun aach gleich Platz gmacht for uns. ‘s Fritze hot allegebot den Deckzipfel glift un geguckt, ob sei “Kindje” aach noch schloft. Do hun die weibsleit in dem Awtobus ougfange zu tuschle. “Wos n zartliche **Papasche**,” saht die aane (“Какой заботливый папаша”, – сказала одна из них) [Bolger, 1988, с. 17]. Наиболее адекватный вариант перевода не может ограничиться лишь транслитерацией, он требует дополнительного объяснения. Одним из вариантов в этом случае может быть использование транслитерации и пояснения-сноски, вынесенной за пределы текста в форме примечания: *Das war der Bus, der nach Newerowka fuhr. Der musste an unser Dorf vorbei. Zwei junge Frauen haben auch gleich Platz für uns frei gemacht. Fritz hat manchmal den Deckzipfel erhoben und geguckt, ob sein “Kind” auch noch schläft. Dann haben die Frauen in dem Bus angefangen zu tuscheln. Die Eine sagte: “Was für ein zärtlicher **Papasche** <sup>1</sup>” – 1 - so nennt man flüchtig oder ironisch den Vater in Russland.**

Подобного перевода требуют и такие случаи, как *Katalaschka* [Eck, 1967, с. 38], *Natschalstwo*, *Pridanoe* [Bolger, 1988, с. 16] и некоторые другие понятия, обладающие культурной спецификой. Так, перечисленные выше диалектные заимствования не являются абсолютными эквивалентами соответствующих литературных соответствий *das Gefängnis*, *der Vorgesetzte* и *die Aussteuer*. Для этого достаточно провести сравнительный анализ, обратившись к дефинициям толковых словарей немецкого и русского языков. Результаты сравнения показывают, что слово *Katalaschka* в отличие от *Gefängnis* является шутливым или ироничным [ТСО, 1984, с. 232], существительное *Natschalstwo* в отличие от *Vorgesetzte* выступает в качестве собирательного наименования управляющей верхушки предприятия, а не конкретного человека [ТСО, 1984, с. 340], а *Pridanoe* в отличие от *Aussteuer* может состоять не только из посуды и постельных принадлежностей, но и из прочего имущества [ТСО, 1984, с. 510]. В подобных случаях только транслитерация с контекстуальным

пояснением позволит найти адекватный перевод, не допустить переводческих ошибок и не утратить дополнительных культурных коннотаций.

### Литература

- Головлева Е.Л. Основы межкультурной коммуникации. Ростов-на-Дону, 2008.
- Корниенко А.Ф. Соотношение понятий «язык», «мышление» и «сознание» в психологии и когнитивной лингвистике // Вопросы когнитивной лингвистики. 2013. № 3. С. 5–15.
- Латышев Л.К. Технология перевода. М., 2000.
- Москалюк Л.И. Отражение особенностей разговорной речи в шванках российских немцев // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2016. № 2 (40).
- Москалюк Л.И. Роль шванка в сохранении идентичности российских немцев // Этнические немцы России. М., 2008.
- Москалюк Л.И. Современное состояние островных немецких диалектов. Барнаул, 2002.
- Пермяков О.Д. Заимствования из русского языка в диалекте российских немцев // Мир науки, культуры, образования. 2015. № 5.

### Список лексикографических источников

- НСРЯ – Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М., 2000.
- ТСО – Словарь русского языка С.И. Ожегова под редакцией Н.Ю. Шведовой. М., 1984.
- DDU – Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Универсальный словарь немецкого языка. Mannheim, 2006.
- LGDF – Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Berlin, 1993.

### Список источников

- Der Genosse aus m Bytkombinat. Schwan-ke /Auswahl von Leo Marx/. Alma-Ata, 1988.
- Friedrich Bolger. Die Hauptsach, mir sin drhaam. Schwan-ke /Auswahl von Leo Marx/. Alma-Ata, 1988.
- К. Eck. Vetter Karls Erquickung. Schwänke von einst und jetzt. Moskau, 1967. (Шванки разных времен. Народный юмор советских немцев на разных наречиях немецкого языка).

## ФИЛОЛОГИЯ: ЛЮДИ, ФАКТЫ, СОБЫТИЯ

---

### ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ЭКСПЕДИЦИИ ПО ИССЛЕДОВАНИЮ ЭПИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ РЕСПУБЛИКИ САХА (ЯКУТИЯ)

*Г.Е. Саввинова*

**Ключевые слова:** экспедиция, собрание, олонхо, сказители, фольклор, записи.

**Keywords:** expedition, collecting, olonkho, storytellers, folklore, records.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-17**

#### **Введение**

Возрастающий интерес к эпическому наследию народа саха обусловлен своеобразием и исторической глубиной традиций, принадлежащих якутскому этнокультурному комплексу.

В наши дни весьма актуальны проблемы исследования и практического освоения якутского эпического наследия; создания общедоступной фактологической базы по эпическому наследию Республики Саха (Якутия). Программной частью поисковой системы для якутской эпосоведческой науки является задача введения в научный оборот источников, дающих вероятность расширить и углубить наши представления об изучаемом эпосе. К якутской эпосоведческой деятельности под вовлечением в научный оборот предполагаются выявление, каталогизация и научная публикация первичных экспедиционных достоверных материалов, сохранившихся в записях, рукописях, аудиозаписях и других документах, составленных фольклористами – исследователями. Исследуя различные аспекты якутского эпического наследия, современные авторы активно используют источниковедческий потенциал опубликованных фольклорно-этнографических описаний якутов XIX – начала XX века.

Необходимо отметить, что экспедиционное исследование фольклорных традиций в основном имеет узкоспециализированное направление. К примеру, лингвистические исследования фиксируют данные, касающиеся

языковых традиций; филологи записывают фактические текстовые материалы, краеведы-этнографы нацелены на сбор материалов и т.д. Безусловно, указанная работа дает позитивные результаты, связанные со специфически углубленным осмыслением фольклора. Однако ограниченная специализация влечет за собой формальный подход к объекту изучения, что в итоге приводит к расчленению целостной системы народного фольклора на отдельные составляющие. В экспедиционное исследование эпического наследия наряду с фиксацией текстов и сказительской деятельности должны войти изучение историко-этнографического контекста возникновения, развития эпической традиции и исполнительского искусства, а также постижение основ этнокультуры: изучение эпического языка с целью выяснения этногенеза народа; анализ происходящих эпических процессов; исследование современного героического эпоса с последующей разработкой рекомендаций по улучшению положения эпического наследия и др. В связи с взаимообусловленностью всех сторон эпического наследия участникам экспедиции необходимо уделять особое внимание вопросам, раскрывающим особенности традиционной системы стиля, языка эпоса, техники исполнения, мастерства сказителей и др.

Несмотря на открытия последних лет, связанные с якутским героическим эпосом олонхо, с полным основанием можем говорить, что уникальные полевые данные по якутскому эпическому наследию, собранные исследователями с XIX века, практически полностью введены в научный оборот. Иначе обстоят дела с фольклорно-этнографическими сведениями полевых работ XX века, во время проведения которых эпическая традиция как более или менее целостное явление была нарушена идеологическими преобразованиями. В силу различных, прежде всего идеологических причин, часть собранных эпических материалов была утеряна, и материал был введен в научный оборот (в основном современными исследователями) в очень фрагментарном, субъективном виде.

Важная задача распространения эпического наследия может быть решена с использованием современных инновационных технологий, документально проверенных данных, раскрывающих содержание и структуру явлений эпического наследия. Это позволит на профессиональном уровне решать задачи сохранения, восстановления и освоения якутского героического эпоса Олонхо.

#### **Экспедиционные исследования якутского эпического наследия**

Фольклорно-этнографические экспедиции занимают важное место в изучении и освоении эпического наследия Республики Саха (Якутия). Осмысление опыта экспедиционной деятельности является важным и актуальным для понимания проблем современного олонхо. Данная деятельность рассматривается как сложный научно-организационный процесс, направленный на решение исследовательских и практических задач, что является принципиально новым подходом в изучении истории эпосоведческой науки.

Методологической основой экспедиционного исследования является принцип историзма, то есть подход к исследуемому объекту как

изменяющемуся во времени, и объективности, при котором оценка событий опирается на всесторонний анализ, достоверность и информативность исторического источника [Феклова, 2012, с. 5].

Комплексный подход к проведению фольклорно-этнографических экспедиций со второй половины XIX – XX веков в Якутии многими учеными стал рассматриваться как одно из основополагающих условий, обеспечивающих полное исследование многомерной, полифункциональной природы эпического наследия. На полисемантическую и синкретичность фольклора еще в XIX веке указал выдающийся ученый А.Н. Веселовский. Способы практической реализации его идей были предложены Ю.М. Соколовым в середине 20-х годов XX века. Он призвал изучать фольклор совместными усилиями филологов, этнографов, искусствоведов и др. [Чистов 1963, с. 46]. Примечательно в этом смысле понимание фольклорного текста Б.Н. Путилова. Он рассматривает фольклорный текст как «сложнейший пучок взаимозависимостей текста с другими текстами, со своей микросистемой и ее составляющими, с общепольклорной макросистемой и, наконец, с вневербальными текстами и системами» [Путилов, 1994, с. 166].

Системный метод экспедиционной работы позволяет расширить фольклорное исследование, в основе которого лежит рассмотрение эпического наследия как целостного множества элементов в раскрытии механизмов функционирования эпического процесса. Полевые работы рассматриваются не как отдельные события, а в комплексе с народной культурой и с другими звеньями. Применяется также сравнительный метод, который показывает изменения, разрешает проследить динамику развития или стагнацию эпического процесса.

Сбору и накоплению полевых данных предшествует заранее составленная программа и план действий, которые разрабатываются, исходя из основных целей и задач предполагаемой работы. Содержание программы определяет наличие следующих двух составляющих: научно-познавательной и научно-организационной. Научно-познавательная часть направлена на обеспечение теоретико-методической целостности исследования, а научно-организационная – на обеспечение сотрудничества участников экспедиции для выполнения поставленных целей и задач. При обобщении материалов, полученных исследователями в процессе полевых работ на территории Якутии, выявлено, что архаический слой якутского эпического наследия обнаруживает связь с тюрко-монгольским культурным фондом (мироздание – описание страны, первые мифологические представления якутского народа и др.). Детальный сбор и подробный анализ полевых эпических данных по северным, центральным и вилюйским районам Якутии позволяет составить обширную картину, в которой выявляются специфичные особенности эпических традиций, распространенных в каждой из локальных местностей.

#### **Хронологические рамки экспедиционных исследований**

Важным для изучения якутского фольклора явилось путешествие по Северу и Востоку Сибири в 1842–1845 годах академика А.Ф. Миддендорфа, который на основе личных наблюдений записал в полевых условиях и

впоследствии опубликовал образцы обрядовых песен, преданий, легенд. Им было зафиксировано в сжатой форме начало якутского героического эпоса олонхо «Эриэдэл Бэргэн» с передачей основного содержания олонхо на русском языке [Миддендорф, 1878, с. 620–833]. Сознывая научную ценность полевой работы, А.Ф. Миддендорф свои материалы, относящиеся к языку якутов, передал академику О.Н. Бетлингу, который впервые ввел в науку термины якутского эпоса олонхо и олонхосут (сказитель) [Бетлингк, 1990, с. 397]. Автор классического труда «О языке якутов» О.Н. Бетлингк издал с переводом на немецкий язык олонхо «Эр Соготох» («Муж Одинокий»), которое было записано по памяти русским уроженцем Якутии А.Я. Уваровским, знатоком языка и фольклора якутов [Ястремский, 1929, с. 79–95].

В 1854–1855 годах по инициативе Сибирского отдела Русского географического общества состоялась Вилюйская экспедиция по естественно-историческому, этнографическому исследованию Вилюйского округа Якутской области. Ее руководителем был назначен исследователь Р.К. Маак (род. в 1825 году). Вилюйская экспедиция Р.К. Маака работала в 1854–1855 годах. Путешественник собрал огромный этнографический материал. Результаты своей экспедиции Р.К. Маак изложил в трехтомном труде «Вилюйский округ Якутской области» [Маак, 1887, т. 11]. В этом фундаментальном труде устному творчеству отведено три главы, в которых приведены весьма короткие записи двух олонхо, передающие неполные сюжетные схемы.

Наиболее серьезное научное собрание и исследование олонхо, изучение исполнительского искусства олонхосутов были начаты уже в 60-х годах XIX столетия русским ученым, известным собирателем якутского фольклора И.А. Худяковым, сосланным за революционную деятельность на север в г. Верхоянск, в Якутию. Основываясь на своих наблюдениях якутского фольклора, ученый пишет о том, что «сказки составляют для якутов несомненно историческую истину. Они служат у них главным родом поэзии, главным средством просвещения, они идут рядом с поверьями и обычаями <...> Бесчисленное множество, собственно, якутских сказок относится к прародителям рода человеческого вообще и якутов в особенности, а также и происхождению разных животных» [Верхоянский сборник, 1890, с. 311]. Под сказками Худяков подразумевал героический эпос олонхо и, как видно, застал уже сложившийся жанр с устоявшимися традиционными жанровыми признаками и функциональной ролью в общественной и бытовой жизни якутов. И.А. Худяков при помощи местных грамотных якутов записывал и переводил эпические тексты верхоянских якутов. Его труд «Верхоянский сборник», включавший основные жанры якутского фольклора, а также русские сказки и песни, записанные им в Верхоянском округе, был издан в 1890 году в Иркутске уже после смерти собирателя и сразу привлек к себе внимание ученых [Верхоянский сборник, 1890, с. 311]. «Верхоянский сборник» представляет собой перевод богатого фольклорного и этнографического материала и служит основным источником для научных исследований.

Исследователь Якутии В.Л. Приклонский в Приложении к этнографическим очеркам «Три года в Якутской области» дал сокращенные переводы и пересказы десятка записей олонхо без якутского текста [Живая старина, 1891, с. 139–148]. Важные сведения об олонхо можно найти в капитальном труде этнографа – сибиреведа В.Л. Серошевского «Якуты». Он первый указал на отличия олонхо от других жанров (сказок, исторических преданий), дал характеристику героям олонхо, сделал много ценных наблюдений о стиле олонхо, технике исполнения и мастерстве олонхохосутов [Серошевский, 1896, с. 610–613].

Следующий этап в собирании якутского фольклора и этнографическом изучении Якутии составляют труды ученых, объединенных в Якутской (Сибиряковской) экспедиции. В газете «Сибирская жизнь» (№ 6, 1899) напечатана статья о «Трудах Сибиряковской экспедиции». В статье дается описание Сибиряковской историко-этнографической экспедиции в Якутию в 1894–1896 годах. Сибирским отделением РГО (Русского географического общества) был организован ряд экспедиций, главными задачами которых были сбор достоверных сведений в отношении геологии, этнографии, географии, статистики, экономики, истории и т.д. Крупнейшим предприятием ВСОИРГО (Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества) за весь период его существования является Сибиряковская историко-этнографическая экспедиция 1894–1896 годов. Якутская экспедиция (1894–1896) была организована по частной инициативе известного своими щедрыми взносами на просветительские и благотворительные цели ленского золотопромышленника И.М. Сибирякова. Данная экспедиция – одна из первых попыток проведения комплексной стационарной экспедиции, когда изыскание ведется на основе длительного изучения и привлечения населения, проживающего на исследуемой территории. В этот период были организованы: Вилюйская экспедиция СОРГО (Сибирского Отдела русского Географического общества) – 1854–1855 годы, Олекминско-Витимская экспедиция СОРГО – 1866 год, Олекминская экспедиция СОРГО – 1873–1875 годы, участниками которых велись этнографические наблюдения, записывался фольклор, собирались соответствующие коллекции [Сибирская жизнь, 1899].

Якутская (Сибиряковская) экспедиция Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества (1894–1896) – знаменательная веха в истории не только Якутии, но и вообще русских экспедиций конца XIX века. Она стала одним из первых опытов комплексного стационарного изучения народов Якутии в дореволюционный период. В работе экспедиции участвовали в основном политические ссыльные: Э.К. Пекарский, Н.А. Виташевский, В.М. Ионов, Л.Г. Левенталь, С.В. Ястремский, И.И. Майнов, Н.Л. Геккер, В.И. Иехельсон, В.Г. Богораз-Тан, Г.Ф. Осмоловский С.Ф. Ковалик и др., которые в стационарных условиях занимались собиранием и изучением фольклорно-этнографических материалов, в особенности якутского эпического наследия.

В книге фольклориста Г.У. Эргис «Очерки по якутскому фольклору» прослеживается история экспедиционного исследования Якутии конца XIX – начала XX века. Выполняя программу экспедиции по разделу «Язык и

народное творчество», фольклорист-этнограф Э.К. Пекарский привлек к сбору фольклорных материалов грамотных якутов К.Г. Оросина, М.Н. Андросову-Ионову, Р. Александрова и других. Они, следуя указаниям Пекарского, соблюдали научную методику записи, отмечали, где, когда и от кого записано то или иное эпическое произведение, и старались быть точными, сохранять стилистические и фонетические особенности языка сказителей [Эргис, 1974]. Э.К. Пекарский не оставил специального исследования олонхо, но им была проделана значительная текстологическая работа, что отражено в его статьях о публикации произведений якутского устного народного творчества и в изданных им «Образцах народной литературы якутов» [Образцы народной литературы якутов 1907–1911]. В «Образцы народной литературы якутов» включены якутские тексты, собранные И.А. Худяковым. Тексты были сверены с оригиналом и отредактированы Э.К. Пекарским [Образцы народной литературы якутов, 1907–1911]. Издание «Образцы народной литературы якутов» было задумано по типу «Образцов народной литературы тюркских племен (1866–1907)» В.В. Радлова и может быть сопоставимо только с «Образцами народной литературы монгольских племен (1913; 1930)», издававшимися позднее усилиями выдающегося бурятского ученого Ц.З. Жамцаранова [Образцы народной словесности монгольских племен, 1913, с. 21]. Образцы олонхо, изданные Э.К. Пекарским, имеют исключительное значение для научного изучения якутского эпоса олонхо. Во-первых, в них впервые представлены на языке оригинала основные эпические тексты олонхо, записанные со слов олонхокутов центральной и северной Якутии в период их наибольшего расцвета. Во-вторых, ценность «Образцов» заключается в том, что произведения эпической классики якутов, при всех объяснимых недостатках, представлены с соблюдением научных требований записей и публикаций того времени. В текстах сохранены архаизмы и особые диалектные говоры сказителей. В предисловии и комментариях охарактеризованы, оговорены принципы записи и подготовки их к изданию. Все это позволяет судить о степени достоверности записанных и опубликованных текстов. Издание С.В. Ястремского после «Верхоянского сборника» И.А. Худякова следует считать фундаментальным изданием якутского фольклора на русском языке. Переводы С.В. Ястремского передают все особенности языка и возвышенного стиля олонхо; с некоторыми деталями упрощения в передаче смысла сложных мифологических понятий, например: духи-хозяева природы «иччи» названы «гениями» местности, ритуальный костюм шаманки – «епанчей» и т.п. Переводы напечатаны под редакцией Э.К. Пекарского сплошным текстом, как прозаический текст, хотя в авторской рукописи сам С.В. Ястремский текст оригинала и переводов разбил на стихотворные строки [Ястремский, 1929]. Значительный интерес представляет предисловие С.Е. Малова, в котором он предложил этимологию некоторых названий и собственных имен в олонхо. Этнограф и фольклорист А.А. Попов в 1936 году выпустил книгу «Якутский фольклор», в которой поместил текст двух олонхо, переведенных С.В. Ястремским в его «Образцах» («Эр Соготох» и «Две шаманки»). Переводы С.В. Ястремского были переработаны А.А. Поповым и Е.М. Тагер [Ястремский, 1929]. В журнале «Сибирские огни»



был напечатан в переводе этнографа – фольклориста Г.В. Ксенофонтова небольшой отрывок из олонхо «Эр Соготох» (пролог к богатырским былинам якутов (олонхо) из былины «Многострадальный Эр Соготох» [Пролог к богатырским былинам якутов, 1927, с. 64–67]. Благодаря энтузиазму исследователей и поддержке местного населения участники Сибиряковской экспедиции собрали материал, превышающий во всех отношениях все, что было известно до тех пор науке об якутском эпическом наследии.

Фольклористы выделяют отдельно дореволюционный этап сбора, издания и изучения материалов по якутскому эпосу олонхо. В первые годы советской власти якутский общественный деятель и писатель П.А. Ойунский выступил одним из первых исследователей якутского олонхо и высказал ряд интересных суждений по якутскому олонхо. П.А. Ойунский считал фольклор одним из важнейших источников развития якутской литературы [Ойунский, 1958–1962, с. 197]. По инициативе П.А. Ойунского, к тому времени первого ученого-лингвиста, председателя Союза писателей Якутии, а также фольклориста Г.У. Эргиса осенью 1935 года был организован Научно-исследовательский институт языка и культуры при Совете Народных Комиссаров Якутской АССР (ныне Институт гуманитарных исследований АН РС (Я)). В числе своих первоочередных задач институт поставил задачи сбора материалов по всем жанрам якутского фольклора, пропаганду среди населения для привлечения энтузиастов по сбору и изучению устного народного творчества. Институтом по сбору фольклорных материалов были организованы фольклорно-диалектологические экспедиции, первыми участниками которых были известные собиратели якутского фольклора С.И. Боло и А.А. Саввин. Ими были осуществлены экспедиции в Вилюйскую группу (1938–1939) и Северную группу (1939–1941) районов. Подобные комплексные экспедиции были проведены в 1938–40 годах в Центральной и Северной части Якутии.

Значительно обогатил рукописные фонды Научно-исследовательского института языка, литературы и истории архив исследователя Г.В. Ксенофонтова (приобретенный в 1958 году), главную ценность которого представляют полевые записи во время поездок в 1921, 1923–1924, 1925–1926 годах, всего в 2500 листах, в количестве около 400 текстов и около 300 этнографических записей. В данных архивных документах имеются записи 18 олонхо, в большинстве своем неполные.

За период с 1935 по 1960 годы фольклористами Г.У. Эргис, Н.В. Емельяновым, П.Е. Ефремовым, П.П. Барашковым, Н.К. Антоновым, Е.И. Коркиной, П.С. Афанасьевым и др. были организованы локальные фольклорно-этнографические экспедиции для детального обследования небольших районов. Ценные эпические материалы были собраны локальными экспедициями в центральных, вилюйских и северных районах Якутии. Начиная с 1960-х годов якутские фольклористы записывали олонхо с использованием современных технических средств фиксации. Известный эпосовед Н.В. Емельянов в 1959 году записал на магнитофон текст олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур», фольклорист В.В. Илларионов записал олонхо «Ого Дуолан» и «Уол Дугуй».

В период с 1966 по 1991 годы расширилось поле научных изысканий, возрос интерес к изучению эпического наследия. Впервые была осуществлена совместная комплексная экспедиция ИЯЛИ с Институтом истории, филологии и философии СО АН СССР в вилюйскую группу улусов.

Якутский эпос олонхо стал объектом исследований не только самого эпосоведения, но и других наук, таких как музыковедение, история, философия и литературоведение. Проводились исследования по следующим направлениям:

- исследование олонхо как жанра якутского фольклора, его жанровых особенностей (И.В. Пухов, Л.Д. Нестерова, Д.Т. Бурцев и др.);
- сюжеты олонхо (Н.В. Емельянов);
- сказительское искусство (В.В. Илларионов);
- мифология (Д.С. Макаров, Н.В. Емельянов и др.);
- музыка олонхо (Э.Е. Алексеев, Н.Н. Николаева, А.П. Решетникова и др.);
- поэтика олонхо (И.В. Пухов, Г.М. Васильев и др.);
- исторические основы зарождения олонхо (А.П. Окладников, В.Ф. Ермолаев и др.);
- материальная культура якутов на основе данных олонхо (Ф.М. Зыков и др.);
- олонхо как источник исследований истории народа (И.В. Константинов).

Таким образом, в конце XX века якутскими фольклористами были увековечены на аудио- и видеоматериалах тексты известных якутских сказителей В.О. Каратаева, А.С. Васильева (Вилюйский улус), Д.А. Томской, С.К. Иванова (Верхоянский улус), С.Г. Алексеева, Н.М. Тарасова (Горный улус), В.Д. Егорова (Нюрбинский улус), П.И. Ядрихинского (Намский улус), К. Федорова (Чурапчинский улус), Н.И. Степанова (Мегино-Кангаласский улус) и др.

С 1992 года замечается большой интерес научных изысканий к эпическому наследию, связанный с ростом национального самосознания народа саха под влиянием постсоветского времени. Произошли изменения и в организационной структуре научно-исследовательских, научно-образовательных учреждений. Сбор фольклорных материалов стал осуществляться через деятельность Якутского Института гуманитарных исследований и Якутского государственного университета им. М.К. Аммосова. В экспедиционных работах стали принимать участие студенты отделения фольклористики ЯГУ. За 2007–2011 годы проведено 11 комплексных экспедиций по сбору произведений фольклора, в т.ч. по олонхо в республике и за ее пределами. За эти годы в Республике Саха (Якутия), благодаря энтузиазму собирателей фольклора, удалось сформировать большой архив фольклорных материалов. Большинство фольклорных текстов было записано участниками фольклорно-этнографических экспедиций в ранее недостаточно обследованных северных улусах республики (Верхоянский, Абыйский, Среднеколымский, Булунский и Кобяйский улусы). В 2012 году исследователь

В.В. Илларионов с экспедицией побывал в поселках Налымск, Кангалассы, Алеко-Кюел, Эях, Сыбаатай, Хатыннаах Среднеколымского улуса. Здесь фольклорист собирал аудио-видео записи о сказителях со времен 40-х и 60-х годов XX столетия.

В 2017 году комплексная фольклорно-этнографическая экспедиция, организованная Научно-исследовательским институтом Олонхо Северо-Восточного Федерального университета им. М.К. Аммосова, работала в Виллойском улусе. Основной целью экспедиции был сбор материалов по эпическому сказительству (сказителей, ознакомление с живой эпической традицией, формирование устойчивого интереса к эпическому наследию). В целом, информация о сказительской традиции изучена слабо, поэтому требовалось исследовать современную ситуацию с сохранностью традиционного сказительства, сделать качественные записи образцов на современные аудио- и видеоносители. Задачей исследования было: выявить локальные особенности, охватывающие творческие процессы сказительства Виллойского улуса Якутии. Экспедиционные исследования охватили жителей 19 наслегов Виллойского улуса, где были установлены более 100 имен сказителей. Следует указать на то, что в Виллойской эпической традиции выявлены ключевые признаки, определяющие самобытность и неповторимые черты локальных традиций эпической культуры, также обозначены границы распространения отдельных явлений эпического сказительства. В ряду основных показателей, раскрывающих особенностей местного эпического сказительства, в первую очередь принимаются во внимание: система образов-представлений, а также специфические языковые особенности (диалект, стиль).

Институт языков и культур народов Северо-Востока России СВФУ им. М.К. Аммосова провел большую работу по изучению бытования фольклорных и эпических традиций тюрко-монгольских народов Российской Федерации и Монголии. Руководителем экспедиций являлась фольклорист Л.С. Ефимова [Ефимова, 2012, с. 54–68]. Были проведены следующие экспедиции в Республике Саха (Якутия) и регионах РФ: 2007 год – Республика Саха (Якутия); 2008 год – Бурятия (центральная часть), Алтай (Кош-Агачский аймак), Хакасия, Тыва (западные хошуны); 2009 год – Республики Татарстан, Башкортостан, Алтай (Улаганский аймак); 2010 год – Монголия (центральная часть), Российская Федерация: Республика Саха (Якутия), Забайкальский край (Агинский Бурятский округ – агинские буряты), Бурятия (восточная часть Байкала – хори буряты); 2011 год – Монголия (западная часть – монголы, казахи), Российская Федерация: Республика Саха (Якутия), Алтай (Турачанский район – тубалары), Чувашия, Калмыкия. В результате было выявлено 592 информанта, из них 292 – исполнители / носители эпических, фольклорных традиций в Республике Саха (Якутия); 300 информантов тюрко-монгольских народов РФ и Монголии, из них 249 являются носителями / исполнителями фольклорных, эпических традиций. Сбор фольклорных материалов шел по двум направлениям: на территории самой Республики Саха (Якутия) с охватом северных улусов и вне республики в России, вне России, на территории родственных якутам тюрко-монгольских

народов. Данные материалы являются основой для типологического, сравнительно-сопоставительного исследования, сравнительно-исторического изучения эпосов тюрко-монгольских, в т.ч. якутского, народов.

### **Заключение**

Экспедиционные коллекции эпических записей, рукописей, аудиозаписей, относящиеся ко второй половине XIX–XX векам, представляют собой колоссальное, уникальное собрание документальных памятников по якутскому эпическому наследию.

Наше исследование показывает, что:

- во второй половине XIX и XX веков в Якутии практика фольклорно-этнографических экспедиций оставила значимый вклад в эпосоведении в целом, который сохраняет научную ценность и сейчас;
- фольклорно-этнографические экспедиции в Якутии в XIX–XX веках являлись сложным научным организационным процессом, направленным на реализацию научных и практических задач;
- фольклорно-этнографические экспедиции в Якутии в XIX–XX веках плодотворно сотрудничали как с российскими, так и с зарубежными организациями в области осуществления экспедиционных исследований.

В результате экспедиций были выявлены специфические черты локальных традиций якутского эпического наследия, раскрыты их соотношение и взаимосвязь с традициями, распространенными на прилегающих территориях, относящихся к другим республикам России. Зафиксированные в результате экспедиций фольклорно-этнографические сведения обнаруживают родство местных традиций с традициями других тюрко-монгольских народов. Раскрывая специфические черты местного эпического наследия, необходимо учитывать исторический (диахронный) срез – сопоставление имеющихся экспедиционных материалов со сведениями, полученными во второй половине XIX–XX веках. В целом, эпическая традиция и сказительство сохранились до последнего времени, но прослеживаются изменения в стилевых особенностях.

### **Литература**

- Бетлинг О. О языке якутов. Новосибирск, 1990.
- Васильев С. Эрчимэн Бэргэн. Якутск, 1957; Юелэн Хардааччы. Якутск, 1957; Күн Эрили. Якутск, 1960; Үс бухатыыр. Якутск, 1971; Дьурагастай. Якутск, 1984; Эрчимэн Бэргэн: Олонхо. Якутск, 1990; Батастаан Баатыр: Олонхо. Якутск, 1995.
- Верхоянский сборник: Якутские сказки, песни, загадки и пословицы, а также русские сказки и жанры, записанные в Верхоянском округе И.А. Худяковым. Иркутск, 1890.
- Ефимова Л.С. Якутская фольклористика в XXI веке: достижения, проблемы // Тюркология. 2012. № 1.
- Живая старина. СПб., 1891. Вып. 2, 3, 4.
- Маак Р. Вилюйский округ Якутской области. СПб., 1887.
- Миддендорф А. Путешествие на Север и Восток Сибири. СПб., 1878. Ч. 2.
- Образцы народной литературы якутов, собранные Э.К. Пекарским. СПб., Т. 1. Вып. 1 (1907); Вып. 2. (1908); Вып. 3.(1909); Вып. 4. (1910); Вып. 5. (1911).

Образцы народной словесности монгольских племен. Тексты. СПб., 1913. Т. I.

Ойунский П.А. Произведения: в 7-ми тт. Якутск, 1958–1962.

Пролог к богатырским былинам якутов: олонхо (из былины «Многострадальный Эр Соготох») // Сибирские огни. 1927. № 2.

Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994.

Сергеев М.А., Попов А.А., Тагер Е.М. Якутский фольклор // Сборник –Тексты и переводы А.А. Попова. М.; Ленинград, 1936.

Серошевский В.Л. Якуты. Опыт этнографического исследования. Иркутск, 1896.

Сибирская жизнь: газета политическая, литературная и экономическая. 1899. № 66.

Тойон Ньургун. Олонхосут И.М. Давыдов – Дьокуускай, 2003.

Феклова Т.Ю. Экспедиции Академии наук в первой половине XIX в.: научно-организационные и административно-финансовые аспекты: автореф. дис. ... канд. истор. наук. СПб., 2012.

Чистов Н.В. Современные проблемы текстологии русского фольклора // Доклады V межд. съезда славистов. М., 1963.

Эргис Г.У. Очерки по якутскому фольклору. М., 1974.

Ястремский С.В. Образцы народной литературы якутов. Ленинград, 1929.

## РЕЗЮМЕ

## SUMMARY

---

---

**Г.А. Токарева. Коммуникативный код древнегреческой лирики и проблема ролевого персонажа.** В статье исследуется структура лирического субъекта древнегреческой лирики с позиций теории коммуникации. Коммуникативный код лирики представлен как основа для особой типологии лирических текстов индивидуально-творческой эпохи. Рассматривается принцип ролевого замещения лирического субъекта в древнегреческой лирике как прообраз ролевого персонажа в лирике последующих эпох. Становление индивидуального начала показано преимущественно на материале древнегреческой мелики и прослежено в параллели с изменением типа коммуникации автора и «заместительного» персонажа, претендующего на статус ролевого героя. Выяснено, что основы автокоммуникации как способа организации лирического субъекта в нормативную и индивидуально-творческую эпохи в архаический период наиболее ярко представлены в жанре эпитафии-эпиграммы, посвятительный характер которой имплицитно коммуникативен. Показано, как греческая лирика постепенно отказывается от ритуальных форм и как начинает формироваться структура лирического субъекта как явления эстетического порядка.

**G.A. Tokareva. The Communicative Code of the Ancient Greek lyrics and the Problem of the Role Character.** In the article, the lyrical subject's structure of the ancient Greek lyrics is studied in the aspect of communication theory. Lyrics communicative code is presented as a criterion to classify lyric texts of the individual creative epoch. The principle of the lyrical subject role substitution in the ancient Greek lyrics is considered as a prototype of the role character phenomenon in the lyrics of the following epochs. The formation of an individual principle is shown mainly on the material of ancient Greek meliks. It is investigated simultaneously with the change of the author's type of communication and a «substitute» character who claims to have a status of a role-playing hero. It is found out that basic principles of the author's communication as a way to create the lyric subject in the normative and individual-creative epochs

during the archaic period are most vividly presented in the genre of epitaph-epigram. Its dedication character is implicitly communicative. The author of the articles proves that the Greek lyrics gradually gives up its ritual forms and the structure of the lyrical subject becomes a phenomenon of aesthetic type.

**Н.А. Кладова. Деньги как деталь-символ в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».** Настоящая статья посвящена анализу художественной детали *деньги* в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Семантическая наполненность этой детали выходит за рамки традиционного понимания денег как составляющей экономической сферы жизни. Цель статьи – раскрыть смысловую глубину указанной детали в романе Достоевского. Анализ сюжетных ситуаций, контекста, в котором упоминаются *деньги*, позволил выявить пересечения в семантическом поле детали двух планов бытия – истинного, связанного с реализацией Божественного замысла, и ложного, созданного теорией Раскольникова. Открытая смысловая глубина художественной детали дала возможность объяснить «нелогичные» поступки главного героя, обнаружить подтекстово присутствующую в романе легенду о неразменном рубле и осмыслить ее значимость. Именно действия с деньгами наиболее ярко характеризуют Родиона Раскольникова, обнажают его внутренние колебания между «имел право» и «сделал неправильно», борьбу его разума и сердца; кроме того, являются для автора способом указать на степень отъединения героя от человеческого общества, на истинный смысл совершенного им злодеяния. Исследование особенностей функционирования детали *деньги* в художественной ткани романа Достоевского позволило точнее осмыслить духовную драму главного героя, глубже раскрыть идею произведения, понять философскую основу авторского видения мира.

**N.A. Kladova. Money as a Symbolic Detail in the Novel *Crime and Punishment*, by F.M. Dostoevsky.** The article is devoted to the analysis of such a symbolic detail as *money* in F. Dostoevsky's novel *Crime and Punishment*. Semantic meaning of this detail goes beyond traditional understanding of money as a part of economic sphere of life. The article aims to reveal the semantic aspect of the detail in this particular novel by F. Dostoevsky. There are two planes of existence in the fiction: the real one, connected to the God's purpose implementation, and a false one, created in accordance with Raskolnikov's theory. The analysis of narrative situations, the context in which the idea of *money* is mentioned, makes it possible to identify the borderland of these planes in the semantic field of the detail.

Explicit meaning of this artistic detail gives an opportunity to explain the «illogical» actions of the protagonist, to detect the implicit idea of the ruble as a coin to exchange and to comprehend its significance. It is his perception of money that most clearly characterizes Rodion Raskolnikov, reveals his inner doubts between "to have a right" and "to do wrong", his struggle of mind and heart. Moreover, the facts mentioned above, help the author to indicate the degree of Raskolnikov's isolation from the human society, the essence of his wicked actions. Thus, the study of money functioning in this F. Dostoevsky's novel provides an opportunity to understand the spiritual drama of the protagonist more precisely, to present the idea of the work clearly and to perceive the philosophical aspect of the author's perception of the world.

**Н.А. Грищенко. Из истории знакомства англоязычного читателя (конец XIX – начало XX веков) с работами Ф.М. Достоевского.** Целью данной статьи является рассмотрение процесса ознакомления читающей англоязычной аудитории (конец XIX – начало XX веков) с Ф.М. Достоевским. Для достижения поставленной цели, во-первых, в статье представлена библиография первых переводов (произведений и писем) Ф.М. Достоевского на английский язык, а также информация об исследовательских работах, посвященных писателю и его творчеству. Во-вторых, в исследовании предложены некоторые (рамки статьи не позволяют изложить весь собранный материал) из высказываний отдельных ученых, читателей, рецензии на произведения, опубликованные в периодических изданиях (конец XIX – начало XX веков), что позволило воссоздать достаточно полную картину восприятия Достоевского англоязычной аудиторией и, в определенной мере, выявить вектор заинтересованности англоязычного общества работами Достоевского.

**N.A. Grishchenko. English-Speaking Readers Got Acquainted with F.M. Dostoyevsky Works (Late XIX – Early XX c.).** This article aims to reveal the process of English-speaking readers' acquaintance with F.M. Dostoevsky (late XIX – early XX c.). In order to achieve this goal, firstly, the article offers a bibliography of early translations of F. Dostoevsky's works into English (his novels and letters), as well as some information about the research devoted to the writer and his books. Secondly, the article provides some reviews of scientists and readers, published in British magazines and newspapers (late XIX – early XX c.). They allow the author to understand the perception of F. Dostoevsky by the English-speaking audience and, to a certain extent, reveal the interests of the English-language society in F. Dostoevsky works.



**Е.В. Тырышкина, Г.М. Маматов. «Музыкант нипанимал» Бориса Поплавского: между символизмом и сюрреализмом.** Стихотворение Б.Ю. Поплавского «Музыкант нипанимал» (1926) из сборника «Дирижабль неизвестного направления» исследуется как пример «пограничной» поэтики – результат взаимовлияния символизма и сюрреализма. Анализируется его мотивно-образная система, интертекст, особенности строфики и фоники, композиция. Рождение музыки, где музыкант играет на рояле, инструменте-медиаторе между двумя мирами, реальным и ирреальным, показано как процесс воплощения «духа музыки», рождающейся из хаоса, мучительный и таинственный, неподвластный пониманию самого исполнителя. Основные категории философии и эстетики Б.Ю. Поплавского восходят к Ф. Ницше и Вяч. Иванову, но в данном случае акцентируется иррациональная составляющая творчества, что характерно для А. Бретона и его последователей. Символистская категория «дух музыки» замещается «духами звука»: они должны «умереть», то есть преодолеть свою первоначальную природу (стихийное начало, бессознательное), чтобы воплотиться в произведении. Это превращение невозможно без насилия, агрессии, столь характерной для авангардистской эстетики. Понимание категории «духа музыки» изначально связано с волей и силой («дионисийское» начало). В символизме оно уравнивается «аполлоническим», завершаясь в мировой гармонии (симфония). Здесь же происходит структурная деформация, дионисийское доминирует. Сам момент воплощения, обретения формы показан как динамический, трудно уловимый процесс.

**E.V. Tyryshkina, G.M. Mamatov. *The Musician did nor Relize by Boris Poplavsky: between Symbolism and Surrealism.*** The poem by Boris Poplavsky *The Musician did not Relize*<sup>1</sup> (1926) from the collected poems *A Zeppelin of an Unknown Direction* is studied as an example of the so-called «boundary» poetics – a result of mutual influence of symbolism and surrealism. The poem's system of motives and images is analyzed, as well as its inter-text, its poetic and phonic structure, and its composition. The creation of music, when a musician is playing the piano, which is a musical instrument that serves as a mediator between the two worlds, the real and unreal ones, is shown as a process of manifestation of the «spirit of music», born from chaos, painful and mysterious, inconceivable for the performer himself. The main concepts of the philosophy and aesthetics of Boris Poplavsky originate from Friedrich Nietzsche and Vyacheslav Ivanov.

<sup>1</sup> «Relize» the wrong spelling of the verb «realize», made on purpose by the author.

However, in this particular case, the irrational component of the poet's creativity is emphasized, which is characteristic of André Breton and his followers. The symbolist category «the spirit of music» is replaced with the «spirits of sound»: they should «die», i.e. they should overcome their original nature (the natural, the unconscious), to find embodiment in a piece of verse. This transformation is impossible without violence and aggression, which are typical of the vanguard aesthetics. The category meaning of the «spirit of music» is originally connected with the will and strength («the Dionysian»). In symbolism, the Apollonian origin is balanced by the Dionysian one, resulting in the global harmony («symphony»). In this particular case, structural deformation occurs, and the Dionysian begins to dominate. The very moment of embodiment and of acquiring the shape is shown as a dynamic process which is difficult to perceive.

**С.С. Фолимонов. Проблема межкультурного диалога в романе А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер».** В статье рассматривается проблема художественного осмысления диалога как ведущей стратегии, используемой в процессе межкультурной коммуникации. Исследование проведено на материале романа А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер». С одной стороны, современная русская литература все чаще обращается к вопросам взаимодействия и взаимовлияния культур разного уровня, дополняя и углубляя изыскания ученых интересными наблюдениями, популяризируя важнейшие для современного цивилизованного мира принципы культурного разнообразия и толерантности. С другой стороны, идеи диалога культур и национальной идентичности, введенные в творческую лабораторию художника слова, оказывают влияние на все структурные компоненты текстовой ткани, дают почву для расширения творческих возможностей, углубления психологизма, служат средством художественной типизации явлений действительности, определяют стиль произведения. В статье представлен подробный анализ ключевых эпизодов романа, позволяющий сделать выводы о своеобразии авторского метода, приемах реализации творческих задач, степени литературного мастерства прозаика.

**S.S. Folimonov. The Problem of Intercultural Dialogue in the Novel by A.V. Dmitriev *The Peasant and the Teenager*.** The article considers the problem of artistic understanding of the dialogue as the main strategy used in the process of intercultural communication. The research is carried out on the material of the novel by A.V. Dmitriev *The Peasant and the Teenager*. On the one hand, modern Russian literature studies the

process of interaction and mutual influence of cultures of different levels. It enriches and deepens the surveys of scientists with interesting results, promoting the principles of cultural diversity and tolerance which are of great importance in the present day world. On the other hand, the ideas of a dialogue of cultures and national identity, used in the creative activity of a writer, influence all structural components of the text, and provide grounds to expand creative opportunities, to stress the psychological aspect of work, serve as a means of artistic classification of the real world phenomena and determine the style of the work. The article presents a detailed analysis of the novel's key episodes. It leads to the conclusion on the peculiar features of the author's method, on the means used to fulfill creative tasks and on the level of literary skills of the prose writer.

**М.Н. Крылова. Современный отечественный зомби-апокалипсис: штрихи к портрету нового литературного жанра.** В статье анализируются рассказы современных отечественных писателей, написанные в новом популярном жанре зомби-апокалипсиса. Произведения в жанре зомби-апокалипсиса рассказывают о конце света, причиной которого стало превращение людей в зомби – «живых мертвецов». Активное развитие данного жанра в современной литературе и кинематографе говорит об усилении апокалиптических тенденций в сознании личности. В статье отмечается стремление российских авторов быть оригинальными, желание создать свой особенный корпус текстов, не повторяющих широко распространенные западные образцы. Как причину появления зомби писатели чаще всего обозначают народную магию, колдовство. Во многих рассказах зомби – вполне мирные создания, не причиняющие вреда людям и даже этически превосходящие их. Художественный уровень рассказов жанра зомби-апокалипсиса в современной русской литературе достаточно высок. В современной российской литературе зомби-апокалипсис является оригинальным жанром, развивающимся в соответствии с общемировыми тенденциями, но имеющим при этом специфические черты. Своеобразие жанра во многом зависит от важности идеи воскрешения в русском философской мысли, в культуре и литературе.

**M.N. Krylova. Contemporary Russian Zombie Apocalypse: the Finishing Touches to the Portrait of a New Genre.** The article analyzes the stories by contemporary Russian authors, written in a new popular genre of zombie apocalypse. Works of zombie apocalypse genre tell about the end of the world, caused by the transformation of people into zombies – «the living dead». The development of this genre in the contemporary literature

and cinematography testifies the intensity of apocalyptic tendencies in the mind of the individual. The intention of Russian writers to be original, their desire to create peculiar texts, not to copy widely spread western models, are evident. Writers often refer to folk magic and witchcraft as the sources of zombie emerging. In many stories zombies do not do any hurt to people, they are peaceful and even ethically superior to human beings. The artistic level of zombie apocalypse genre in the contemporary Russian literature is quite high. In modern Russian literature zombie apocalypse is an original genre, developing in accordance with global trends, but it has some specific features. The peculiarity of the genre largely depends on the importance of the idea of Resurrection in the Russian philosophy, culture and literature.

**Т.В. Григорьева, А.Р. Григорьева. Оценочно-символический потенциал лексемы *белый*.** В данной статье рассматриваются оценочные возможности одной из важных цветолексем – лексемы *белый*, – которая представляется в качестве маркера в процессе оценивания действительности. Используя когнитивный подход к сочетаемости языковых единиц, помогающий выявить значимые признаки цвета, ценные для языкового коллектива, авторы исследуют прилагательное *белый* как средство «опредмечивания» абстрактной сущности, которое позволяет сделать ее зримой, видимой, то есть как слово с символическим значением. С опорой на данные современных толковых словарей, а также художественные и публицистические тексты Национального корпуса русского языка авторы показывают, что оценочная семантика слова *белый* развивается в тесной связи с семантикой слова *черный*, демонстрирующей оппозитивность мышления и языкового поведения человека, склонного делить мир на черное и белое, плохое и хорошее. Символическое значение изучаемой цветолексемы, реализуемое в устоявшейся сочетаемости, со временем может употребляться в контекстах уже вне фразеологических сочетаний.

**T.V. Grigoryeva, A.R. Grigoryeva. The Evaluative and Symbolic Potential of the Lexeme *beliy*.** The article deals with the evaluative capability of one of the most important lexical item denoting colour – *beliy* (white) – which appears as a marker in the process of evaluation of reality. Using the cognitive method to analyze the collocability of the linguistic units that helps elicit the significant characteristics of the colour which are relevant for a speech community the authors investigate the adjective *beliy* as a means of the “objectification” of the abstract entity. Such objectification makes the abstract entity more perceptible and imparts a symbolic meaning to it. Based on materials of modern thesaurus

dictionaries, as well as on literary and journalistic texts of the National Corpus of the Russian language, the authors show that evaluative semantics of the word *beliy* (white) is developing in close connection with that of the word *cherniy* (black). This fact demonstrates the oppositional character of human mind and linguistic behavior which see the world as «white and black», «right and wrong». The symbolic meaning of the colour term realized in the set expressions can eventually be used beyond phraseological combinations.

**Т.В. Чернышова. Композиционно-стилистические средства гармонизации текстов публицистического дискурса: в поисках утраченного диалога.** Статья посвящена выявлению факторов и описанию композиционно-стилистических средств, способствующих или препятствующих гармонизации коммуникативного взаимодействия автора и адресата в рамках публицистического дискурса. Исходным теоретическим положением является утверждение о том, что эффективное (гармонизирующее) речевое общение возможно только при диалогическом взаимодействии участников речевой коммуникации. Важными условиями гармоничной коммуникации в публицистике являются согласованность параметров коммуникантов (совпадение или близость ментальных, концептуальных, когнитивных систем автора и адресата; приоритетность точки зрения адресата при интерпретации события); ориентация автора на определенную модель мира, являющуюся основой концептосферы «своего» читателя. Предложен ряд признаков гармонизирующих публицистических текстов как отражения конструктивной авторской позиции, выявленных в ходе анализа композиционно-стилистической организации текстов известных публицистов XX–XXI веков (В.М. Шукшин, Б. Бронштейн и др.): конструктивность, социальная направленность, диалогичность, отсутствие однозначности в выводах; богатство композиционно-стилистической структуры; долгий жизненный цикл текстов и др.

**T.V. Chernyshova. Compositional and Stylistic Harmonizing Means of the Texts of Publicistic Discourse: In Search of a Lost Dialogue.** The article is devoted to the identification of factors and the description of compositional and stylistic means that facilitate or impede the harmonization of communicative interaction of the author and the addressee within the framework of publicistic discourse. The initial theoretical position is the assertion that effective (harmonizing) speech communication is possible only with the dialogic interaction of participants in speech communication. Important conditions for harmonious communication in

publicistic discourse are the consistency of the communicants' parameters (the coincidence or proximity of the author's and addressee's mental, conceptual and cognitive systems; the priority of the addressee's point of view in interpreting the event); author's orientation on a certain model of the world, which is the basis of the conceptual sphere of "his" reader. The article proposed a number of signs of harmonizing publicistic texts as a reflection of the author's constructive position. These signs were revealed in the analysis of the compositional and stylistic organization of texts of well-known publicists of the twentieth and twenty-first centuries (V.M. Shukshin, B. Bronshtein, etc.): constructiveness, social orientation, dialogicality, lack of unambiguity in the conclusions; wealth of compositional and stylistic structure; long life cycle of texts, etc.

**А.В. Кочкинекова. Английские глагольно-предложные конструкции в ракурсе антропоцентрической парадигмы.** В статье рассматриваются особенности семантической составляющей английских глагольно-предложных конструкций. Целью статьи является исследование семантического потенциала глагольно-предложных конструкций при описании человека. Автор уточняет понятие исследуемой конструкции, выделяя ее ключевые характеристики. При исследовании анализируемого лексико-семантического единства были выделены следующие аспекты: пространственная компонента, этнокультурологический потенциал, субъективный и ситуативный аспекты. Проводимое исследование может быть вписано как в научный, так и в общекультурный контекст. Благодаря последовательному исследованию природы рассматриваемых конструкций, объективирующих в языковом пространстве сложные личностные аспекты человеческой субъективности, возможно изучение формирования языковой эмпатии у изучающих английский язык как иностранный, а также узуальное выражение различных идей в речи. Статья адресована специалистам в области синтаксиса, морфологии, лингвокультурологии и когнитивной семантики.

**A.V. Kochkinekova. English Verbal and Prepositional Constructions in the Anthropocentric Paradigm Context.** The article studies the sematic constituent peculiarities of the English verbal and prepositional constructions. The article objective is to study the semantic potential of the verbal and prepositional constrictions while describing a person. The author specifies the studied construction notion distinguishing its key characteristics. In the process of this construction study, the following aspects were distinguished: a space component, ethnocultural potential, subjective and contextual aspects. The conducted research can be

put into both scientific and general cultural contexts. Language empathy formation study in the learners of English as a second language and usual expression of different ideas in speech are possible due to the consistent study of the considered constructions. They objectify complex personality aspects of the human's subjectivity in the language space. The article may present interest for specialists in syntax, morphology, linguoculturology and cognitive semantics.

**А.И. Куляпин. Голый король авангарда: Маяковский в пьесе А. Афиногенова «Страх».** А. Афиногенов начинает работать над пьесой «Страх» в апреле 1930 года. На формирование замысла этого произведения не могло не повлиять произошедшее в том же месяце и потрясшее всю страну самоубийство В. Маяковского. Комедию В. Маяковского «Клоп» А. Афиногенов выбирает в качестве главного объекта идейно-эстетической полемики. Незадолго до самоубийства В. Маяковский покинул РЕФ и вступил в Российскую ассоциацию пролетарских писателей, одним из руководителей которой был А. Афиногенов. Острота полемических выпадов в адрес бывшего футуриста в пьесе объясняется настороженным отношением к В. Маяковскому лидеров РАППА, усомнившихся в искренности «перековки» поэта. Вариант самоидентификации, избранный В. Маяковским, контрастен по отношению к судьбе героя его комедии «Клоп» Ивана Присыпкина, превратившегося из партийца и пролетария в нэпмана Пьера Скрипкина. Герой пьесы «Страх» переживает противоположную метаморфозу. Николай Цеховой – псевдопролетарий, он сын военного прокурора, обманом втершийся в партию.

**A.I. Kulyapin. The Naked King of the Avant-garde: Mayakovsky in A. Afinogenov's Play *Fear*.** A. Afinogenov begins to work on the play *Fear* in April 1930. Suicide of V. Mayakovsky, which shook the whole country, occurred in the same month. It could not but affect the formation of the idea of the play. V. Mayakovsky's comedy *The Bedbug* A. Afinogenov chooses as the main object of ideological and aesthetic polemics. Not long before the suicide, V. Mayakovsky left RAF (Revolutionary Arts Front) and joined the Russian Association of Proletarian Writers. A. Afinogenov was one of the leaders of this association. The severity of polemical attacks on the former futurist in the play is explained by the wary attitude toward V. Mayakovsky from the leaders of the RAPW. They doubted the sincerity of the poet. The variant of self-identification, elected by Mayakovsky, is contrasted with the fate of the hero of his comedy *The Bedbug* by Ivan Prisyppkin, who turned from member of the party and proletarian into nepman

Pierre Skripkin. The hero of the play *Fear* is experiencing an opposite metamorphosis. Nikolai Tsekhovoi is a pseudo-worker, he is the son of a military prosecutor, who entered the party by deceit.

**Е.В. Бакланова. Апробация метода слуховой рецепции при определении жанра песенно-поэтического текста.** Данная статья посвящена изучению особенностей восприятия жанров песенно-поэтического текста. В статье рассматривается соотношение вербального и невербального компонентов песенно-поэтических текстов двух жанров *рэп* и *джаз*. Автором анализируются результаты эксперимента, проведенного на основе произведений «*Gangster's paradise*» и «*I put a spell on you*» авторов-исполнителей Coolio и Nina Simone соответственно. В процессе компонентного и впоследствии сравнительного анализа двух произведений автором статьи учитываются грамматические, лексические, музыкальные и ритмико-интонационные особенности песенно-поэтических текстов разной жанровой принадлежности. Процесс анализа строится с учетом результатов проведенного экспериментального исследования с целью выявления особенностей восприятия текстов разных жанров посредством метода слуховой рецепции.

**E.V. Baklanova. The Approbation of an Auditory Perception Method in the Process of Song and Poetic Text Genre Detection.** This article is devoted to the study of the peculiarities of song and poetic text genre. The relationship between verbal and non-verbal components of the song and poetic texts of the two genres, rap and jazz, is observed in the article. The author analyzes the results of the experiment conducted on the basis of works «*Gangster's paradise*» and «*I put a spell on you*» by Coolio and Nina Simone, respectively. In the process of the component analysis and the comparative analysis of two works as follows, the author of the article considers grammatical, lexical, musical features, rhythm and intonation of the song and poetic texts of different genres. The analysis process is built in accordance with the results of the experimental research held in order to identify the features of the perception of texts of different genres through the auditory reception method.

**В.С. Савельев. Летописный женский речевой портрет (на материале «Повести временных лет»)** (статья 1). В статье рассматриваются диалогические фрагменты «Повести временных лет», в которых в качестве коммуниканта выступает княгиня Ольга. В результате анализа этих фрагментов устанавливается, что особенности ее речевой деятельности определяются тем, что в большинстве случаев она выступает в нескольких социальных ролях одновременно (с



древлянами – княгиня, вдова и невеста, с императором – княгиня и невеста и др.). Описываются речевые тактики, наиболее часто применяемые кн. Ольгой («уклончивый ответ», «двусмысленное высказывание», «утаивание части информации», «отложенное согласие»). Определяется то, какие качества позволяют княгине одерживать «победы» в диалогах с разными собеседниками (информированность, продуманность речевых стратегий, умелое использование разнообразных речевых тактик, быстрая и точная реакция на речевые действия собеседника, апелляция к чувствам и логике собеседника, удачная аргументация, следование моделям коммуникативного поведения, наиболее выгодным в данных коммуникативных условиях).

**V.S. Saveljev. Chronicle's Female Speech Portrait (on the Material of *The Tale of Bygone Years*) (Article 1).** The article deals with the dialogical fragments of *The Tale of Bygone Years* in which Princess Olga appears as a communicant. As a result of the analysis of these fragments it is established that the features of her speech activity are determined by the fact that in most cases she performs in several social roles simultaneously (with the Drevlyans – *the princess, the widow and the bride*, with the emperor - *the princess and the bride*, etc.). The speech tactics most frequently used by Princess Olga («evasive answer», «ambiguous statement», «concealment of information», «deferred consent») are described. It is determined what qualities allow the princess to win «victories» in dialogues with different interlocutors (awareness, thoughtfulness of speech strategies, skilful use of various speech tactics, fast and accurate reaction to the speech actions of the interlocutor, appeal to the feelings and logic of the interlocutor, successful argumentation, following the models of communicative behavior, the most beneficial in existing communicative conditions).

**Ю.А. Саитбатталова. «Подглядывающий Том»: влияние отдельно взятой идиомы на современное мировое искусство и литературу.** В данной статье наше внимание обращается на функционирование и роль идиоматических выражений в лексике в целом, а также в отдельно взятых музыкальных произведениях, прозе и т.п. В частности, мы фокусируемся на культуре постмодерна. Детально анализируется английская идиома «Peeping Tom». Как было замечено автором, это фразеологическое сращение, далеко не очевидное на первый взгляд по своему значению, особенно часто встречается в произведениях современного (преимущественно британского) искусства и литературы. Автор статьи также

рассматривает идиому в лингвокультурологическом контексте, обращаясь к родственным фразеологизмам, в том числе из русского языка. В частности, «Peeping Tom» сопоставляется с идиоматическими выражениями «Nosy Parker» и «Любопытная Варвара». Анализируется вариативность применения вышеупомянутых выражений, их смысловые оттенки. Приводятся примеры из музыки и литературы, подводятся итоги исследования.

**Yu.A. Saitbatalova. «Peeping Tom»: the Impact of a Single Idiom on Modern World Art and Literature.** The article deals with the functioning and role of idiomatic expressions in vocabulary in general as well as in individual musical works, prose, etc. We focus particularly on the postmodern culture. The English idiom «Peeping Tom» is analyzed in details. As it was noted by the author this phraseological fusion is especially often found in the works of modern (predominantly British) art and literature. The author of the article also considers the idiom in the linguocultural context referring to related phraseological units including the Russian language. «Peeping Tom» is compared with idiomatic expressions «Nosy Parker» and «Curious Barbara». The variability of the application of the above mentioned expressions and their semantic nuances are analyzed. Examples from music and literature are given, the results of the research are summarized.

**О.В. Марьина. Трансформированные цитаты в тексте Т. Толстой «Сюжет» (на материале анкетирования студентов и выпускников филологического факультета).** Выявление читателями-филологами цитатных включений позволит соотнести исходный текст и авторский текст, выделение аллюзий и реминисценций в авторском тексте становится ключом к его пониманию. В статье мы говорим о полных и трансформированных цитатах в противовес цитатам полным и редуцированным, полным и косвенным. Аллюзии и реминисценции понимаются нами как варианты трансформированных цитат. Именно намеки на исходные тексты, неявные отсылки к ним, знакомые фразы из ранее созданных произведений необходимо было обнаружить студентам 4 курса и выпускникам филологического факультета Алтайского государственного педагогического университета.

**O.V. Maryina. Transformed Quotations in the Text by T. Tolstoy *The Plot* (on the Material of the Questioning of Students and Graduates of Philological Faculty).** The detection of citatory inclusions by philologists will allow to correlate the original text and the author's text. Highlighting allusions and reminiscences in the author's text becomes the key to his

works understanding. In the article we talk about complete and transformed quotations as opposed to full and reduced quotes as well as complete and indirect ones. Allusions and reminiscences are understood by us as variants of transformed quotations. Hints of the source texts, implicit references to them, familiar phrases from the previously created works were to be found by the 4th year students and graduates of the Philological Faculty of the Altai State Pedagogical University.

**О.Д. Пермяков Русскоязычные заимствования в диалектах российских немцев и их переводы на литературный немецкий язык.** В статье рассматриваются различные приемы перевода русскоязычных заимствованных слов, встретившихся в диалектах российских немцев при их передаче на литературный немецкий язык. В процессе исследования автор пытается ответить на вопрос, какой из использующихся переводческих приемов наиболее предпочтителен при переводе заимствований. В качестве материала исследования был избран хорошо известный в немецкой культуре жанр коротких сатирических произведений – шванков, написанных на диалектах российских немцев. В процессе последующего перевода и сравнительного анализа диалектных текстов шванков и их немецких литературных соответствий автор приходит к выводу, что транслитерация с контекстуальными пояснениями является наиболее адекватным способом передачи заимствований. Такой прием сохраняет национально-культурную специфику заимствований и заполняет языковые и культурные пустоты (лакуны) в языке перевода. На конкретных примерах автор статьи показывает, как работает данный прием.

**O.D. Permyakov. Russian Borrowings in the Russian Germans Dialects and the Ways of their Translation into Literary German.** The article focuses on the different ways of rendering Russian borrowed words, frequent in the dialects of Russian Germans, while translating them into literary German. For the material of his investigation the author chooses to turn to *schwanks* – satirical short stories, the genre used to be highly popular in German culture and spread now among the Russian Germans. Translation and the further comparative analysis of the source texts (ST) and target texts (TT) showed that for all the various ways of borrowings translation transliteration combined with the explanations introduced into the text by the translator was the most adequate way to fulfill the task. This method both preserves the cultural specificity of the ST and bridges the lexical and cultural gaps (lacunas) in the process of communication.

**В.И. Плащинская. Типология подлежащего, актуализирующего вовлеченность субъекта в действие (на материале текстов на английском языке).** В статье рассматриваются типы субъекта на основе таких характеристик как «одушевленность», «энергетическая активность», «намеренность» («волитивность»), «казуативность», «контролируемость», «креативность предикативного признака», «вовлеченность». В рамках семантического типа «субъект – агенс» и основываясь на теории глубинных падежей Ч. Филмора определяются семантические роли экспериенса, результата, тип подлежащих, обозначающих определенный круг неодушевленных субстанций и субъекты – свойства, типа *-man, -woman, -people*. Такое содержание понятия «субъект» включает понимание того, что в каждом событии есть элемент, который выделяется как его инициатор или источник, который этим событием характеризуется. Инициатор или источник может иметь различные семантические функции, выступать в качестве одушевленного или неодушевленного феномена, вовлекаться или не вовлекаться в действие. Такое обобщенное понимание субъекта наиболее полно раскрывает его сущность как языковой категории, отражает единство языковых и неязыковых знаний.

**V.I. Plashchynskaya. Types of Subjects Relevant for Determining the Process of the Subject Involvement (on the Basis of Texts in English).** The article deals with the types of the subject outlining such characteristics as «animation», «energy activity», «intention» («volatility»), «casualty», «control», «creation of the predicative trait», «involvement». Within the frameworks of the «subject-agent» semantic type and according to the theory of deep cases by Ch. Philmore the semantic roles of the experiment, the result, the type of subject, designating a certain circle of inanimate substances and subjects-properties, such as *-man, -woman, -people* are determined. Such a content of «subject» includes understanding that in each event there is an element that stands out as its initiator or source which is characterized by this event. The initiator or source can have different semantic functions, act as animate or inanimate object, be involved or not be involved in the action. Such a generalized understanding of the subject most fully reveals its essence as a language category, reflects the unity of linguistic and non-linguistic knowledge.

## НАШИ АВТОРЫ

---

**БАКЛАНОВА,  
Евгения  
Владимировна**

– аспирант Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул).  
E–mail: evgeniya.baklanova@aiesec.net

**ГРИГОРЬЕВА,  
Альбина  
Риннатовна**

– ассистент, Башкирский государственный университет (Уфа).  
E–mail: sunny-alb@yandex.ru

**ГРИГОРЬЕВА,  
Татьяна  
Владимировна**

– кандидат филологических наук, доцент Башкирского государственного университета (Уфа).  
E–mail: tagrig8@mail.ru

**ГРИЩЕНКО,  
Наталья  
Анатольевна**

– кандидат филологических наук, доцент Сибирского федерального университета (Красноярск).  
E–mail: ashatanatal@mail.ru

**КЛАДОВА,  
Наталья  
Александровна**

– кандидат филологических наук, преподаватель русского языка и литературы образовательного центра «Forward-school» (Москва).  
E–mail: natakladova@rambler.ru

**КОЧКИНЕКОВА,**  
**Алена**  
**Васильевна**

– кандидат филологических наук, доцент  
Алтайского государственного педагогического  
университета (Барнаул).  
E-mail: alenavk203@mail.ru

**КРЫЛОВА,**  
**Мария**  
**Николаевна**

– кандидат филологических наук, профессор  
Азово-Черноморского инженерного института  
(филиал Донского государственного аграрного  
университета в г. Зерноград).  
E-mail: krylovamn@inbox.ru

**КУЛЯПИН,**  
**Александр**  
**Иванович**

– доктор филологических наук, профессор  
Алтайского государственного педагогического  
университета (Барнаул).  
E-mail: iskander58@mail.ru

**МАМАТОВ,**  
**Глеб**  
**Максимович**

– магистрант Новосибирского государственного  
педагогического университета.  
E-mail: klavesinist@gmail.com

**МАРЬИНА,**  
**Ольга**  
**Викторовна**

– доктор филологических наук, профессор,  
доцент Алтайского государственного  
педагогического университета (Барнаул).  
E-mail: marina\_olvik@mail.ru

**ПЕРМЯКОВ,**  
**Олег**  
**Дмитриевич**

– аспирант Алтайского государственного  
педагогического университета (Барнаул).  
E-mail: bacha-oleg@mail.ru

**ПЛАЩИНСКАЯ,  
Барвара  
Игоревна**

– магистр филологических наук, доцент  
Международного университета «МИТСО»  
(Белоруссия, Минск).  
E-mail: barbara.sokolova@gmail.com

**САВВИНОВА,  
Гульнара  
Егоровна**

– кандидат филологических наук, доцент  
Северо-Восточного Федерального университета  
им. М.К. Аммосова (Якутск).  
E-mail: savgul6767@mail.ru

**САВЕЛЬЕВ,  
Виктор  
Сергеевич**

– кандидат филологических наук, доцент  
Московского государственного университета  
им. М.В. Ломоносова.  
E-mail: alfertinbox@mail.ru

**САИТБАТТАЛОВА,  
Юлия  
Аликовна**

– аспирант Башкирского государственного  
университета (Уфа).  
E-mail: j.gimranova@gmail.com

**ТОКАРЕВА,  
Галина  
Альбертовна**

– доктор филологических наук, профессор,  
доцент Камчатского государственного  
технического университета (Петропавловск-  
Камчатский).  
E-mail: tga41@yandex.ru

**ТЫРЫШКИНА,  
Елена  
Викторовна**

– доктор филологических наук, профессор,  
доцент Новосибирского государственного  
педагогического университета.  
E-mail: elena.tyryshkina@gmail.com

**ФОЛИМОНОВ,  
Сергей  
Станиславович**

– кандидат филологических наук, доцент  
Саратовской государственной юридической  
академии.  
E-mail: kruzo72on@yandex.ru

**ЧЕРНЫШОВА,  
Татьяна  
Владимировна**

– доктор филологических наук, профессор  
Алтайского государственного университета  
(Барнаул).  
E-mail: labrlexis@mail.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 01.06.2018. Подписано в печать 04.06.2018. Дата выхода издания в свет 10.06.2018. 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: [sovnet01@filo.asu.ru](mailto:sovnet01@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**, предвещающий 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.