

# ФИЛОЛОГИЯ И ЧЕЛОВЕК

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит четыре раза в год

№ 3

2010



Барнаул

---

Издательство Алтайского  
государственного университета  
2010

## **Учредители**

Алтайский государственный университет  
Алтайская государственная педагогическая академия  
Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина  
Горно-Алтайский государственный университет

## **Редакционный совет**

О.В. Александрова (Москва), К.В. Анисимов (Красноярск), Л.О. Бутакова (Омск), Т.Д. Венедиктова (Москва), Н.Л. Галеева (Тверь), Л.М. Геллер (Швейцария, Лозанна), О.М. Гончарова (Санкт-Петербург), Т.М. Григорьева (Красноярск), Е.Г. Елина (Саратов), Л.И. Журова (Новосибирск), Г.С. Зайцева (Нижний Новгород), Е.Ю. Иванова (Санкт-Петербург), Ю. Левинг (Канада, Галифакс), П.А. Лекант (Москва), О.Т. Молчанова (Польша, Щецин), В.П. Никишаева (Бийск), В.А. Пищальникова (Москва), О.Г. Ревзина (Москва), В.К. Сигов (Москва), М.Ю. Сидорова (Москва), И.В. Силантьев (Новосибирск), Ф.М. Хисамова (Казань)

## **Главный редактор**

**А.А. Чувакин**

## **Редакционная коллегия**

Н.А. Гузь (зам. главного редактора по литературоведению и фольклористике), С.А. Добричев, Н.М. Киндикова, Л.А. Козлова (зам. главного редактора по лингвистике), Г.П. Козубовская, А.И. Куляпин, В.Д. Мансурова, И.В. Рогозина, А.Т. Тыбыкова, Л.И. Шелепова, М.Г. Шкуропацкая

## **Секретариат**

Н.В. Панченко, М.П. Чочкина

**Адрес редакции:** 656049 г. Барнаул, ул. Димитрова, 66, Алтайский государственный университет, филологический факультет, оф. 405-а.  
Тел./Факс: 8 (3852) 366384. E-mail: [sovet01@filo.asu.ru](mailto:sovet01@filo.asu.ru)

ISSN 1992-7940

© Издательство Алтайского университета, 2010

# СОДЕРЖАНИЕ

## Статьи

<b>С.М. Прокопьева, Ю.И. Никонова.</b> Типология фельетонов в соответствии с доминирующей прагматической установкой.....	7
<b>О.В. Марьина.</b> Дезинтеграционные процессы в синтаксисе русских художественных текстов рубежа XX – XXI веков (к постановке проблемы) .....	19
<b>С.А. Рисинзон.</b> Общее и этнокультурное в использовании этикетных средств в русской и английской деловых беседах .....	29
<b>А.А. Коцунов.</b> Теория эпико-стилевых вариаций и опыты ее приложения к алтайскому материалу.....	37
<b>И.Г. Гамалей.</b> Проблемы исследования синтаксиса немецких островных диалектов .....	49
<b>Т.Н. Москвина.</b> Изучение диалектной лексики в русле исторической семантики.....	58
<b>О.Н. Турьшева.</b> Ситуация читателя как вопрос литературы.....	66
<b>О.Е. Пермякова.</b> Пушкинские мотивы в повести С.М. Степняка-Кравчинского «Домик на Волге».....	77
<b>М.Р. Напцок.</b> Дискурс В. Набокова : к вопросу о лингвокультурной идентичности автора.....	87
<b>И.П. Шинювников.</b> Поэтика постреализма в романе В.П. Аксенова «Кесарево Свечение» .....	98
<b>В.В. Десятов.</b> Русский Бог (Борис Акунин и Василий Шукшин) .....	109

## Научные сообщения

<b>И.Л. Гарбар.</b> Экспериментальное исследование языкового сознания : методологические вопросы.....	122
<b>Е.А. Подтихова.</b> О механизмах вербализации фрагмента графического текста .....	129
<b>М.Б. Бахтина.</b> Эмотивно-оценочная картина мира молодежи конца XX-начала XXI веков (на материале жаргонной тематической группы «любовь») .....	137
<b>И.Д. Зайцева.</b> Постановление как речевой жанр .....	142

<b>М.А. Ивлева.</b> Манускриптные руны как вторичная кодирующая система.....	149
<b>Д.А. Шведова.</b> Концептуальная метафора в англоязычном художественном тексте и ее перевод на русский язык (на примере романа Дж. Голсуорси «Собственник»).....	156
<b>О.А. Сысоева.</b> Пародирование модернистского мифа о детстве в современной литературе (случай Саши Соколова).....	163
<b>Е.В. Никулина.</b> Креативно-семантическое расширение сценического хронотопа в одноактной драматургии Нины Садур «Красный парадиз».....	171
<b>М.Г. Куликова, С.В. Плевако.</b> Литературная критика как четвертый род литературы .....	176
<b>С.Н. Кауфман.</b> «Окно-глаз» в визуально-зеркальной символике повестей Н.В. Гоголя.....	183
<b>Е.А. Манскова.</b> Короткая история постмодернистской чувствительности на документальном телеэкране : кэмп, пастиш, трэш, мокьюментари .....	189

### **Проблемы филологического образования**

<b>Т.М. Григорьева, Е.О. Ершова.</b> Дитрих Август Вильгельм Таппе : миссионер русского языка и российской истории.....	198
---	-----

### **Критика и библиография**

<b>В.К. Сигов, Л.А. Чуднова.</b> Исследование художественного мира Василия Шукшина ( <i>Глушаков П.С.</i> Очерки творчества В.М. Шукшина и Н.М. Рубцова : классическая традиция и поэтика. Рига : Rota, 2009. 279 с.) .....	205
---	-----

<b>Резюме</b> .....	208
<b>Наши авторы</b> .....	215

# CONTENTS

## Articles

<b>S.M. Prokopieva, Y.I. Nikonova.</b> Typology of Satirical Articles according to the Dominant Communicative Intention .....	7
<b>O.V. Maryina.</b> Desintegration Processes in Syntax of Russian Fiction of XX–XXI Centuries.....	19
<b>S.A. Risinzon.</b> Common and Ethno-Cultural Means of Politeness in Russian and English Business Talks.....	29
<b>A.A. Konunov.</b> Theory of Epic Stylistic Variations in Altai Folklore Study .....	37
<b>I.G. Gamaley.</b> Problems of Syntax in German Island Dialects.....	49
<b>T.N. Moskvina.</b> The Study of Dialect Vocabulary in the Course of Historical Semantics.....	58
<b>O.N. Turysheva.</b> Reader’s Situation as Literature’s Issue .....	66
<b>O.E. Permyakova.</b> Pushkin’s motives in S.M. Stepnyak-Kravchinsky’s novel «House on the Volga».....	77
<b>M.R. Naptsook.</b> Discourse of V. Nabokov : On the Question of the Author’s Linguistic and Cultural Identity .....	87
<b>I.P. Shinovnikov.</b> The Poetics of Postrealism in the Novel «The Caesar’s Light» by V.P. Aksyonov .....	98
<b>V.V. Desyatov.</b> The Russian God (Boris Akunin and Vasiliy Shukshin) .....	109

## Scientific reports

<b>I.L. Garbar.</b> Language Consciousness Experimental Research : Methodology Issues .....	122
<b>E.A. Podtikhova.</b> On Verbalization Mechanisms of a Fragment of Graphic Text .....	129
<b>M.B. Bakhtina.</b> Emotional-Estimated Picture of the World of Youth of the End of the XX-beginning of XXI centuries (on the material of a Slangy Lexical Set «Love»).....	137
<b>I.D. Zaytseva.</b> Resolution as Speech Genre .....	142
<b>M.A. Ivleva.</b> Manuscript Runes as a Secondary Coding System .....	149
<b>D.A. Shvedova.</b> Conceptual Metaphor in English Fiction and its Translation into Russian (in «The Man of Property» by J. Galsworthy) .....	156

<b>O.A. Sysoeva.</b> Mimicking of the Modernist Childhood Myth in the Modern Literature (the case of Sasha Sokolov) .....	163
<b>E.V. Nikulina.</b> Creative and Semantic Expansion of Scenic Chronotype in One-Act Dramatic Play «The Red Paradise» by Nina Sadur .....	171
<b>M.G. Kulikova, S.V. Plevako.</b> Literary Criticism as the Forth Literary Genre .....	176
<b>S.N. Kaufman.</b> Functions of «Window-Eye» in N.V. Gogol's Stories .....	183
<b>E.A. Manskova.</b> The Brief History of Postmodern Sensibility Tv-Documentary : Camp, Pastiche, Trash, Mockumentary .....	189

### **Problems of philological education**

<b>T.M. Grigorieva, E.O. Ershova.</b> Dietrich August Wilhelm Tappe : missionary of the Russian Language and the Russian History .....	198
---	-----

### **Critics and bibliography**

<b>V.K. Sigov, L.A. Chudnova.</b> Research of Vasiliy Shukshin's Artistic World ( <i>Глушаков П.С. Очерки творчества</i> В.М. Шукшина и Н.М. Рубцова : классическая традиция и поэтика. Рига : Rota, 2009. 279 с.) .....	205
<b>Summary</b> .....	208
<b>Our authors</b> .....	215

## СТАТЬИ

---

### ТИПОЛОГИЯ ФЕЛЬЕТОНОВ В СООТВЕТСТВИИ С ДОМИНИРУЮЩЕЙ ПРАГМАТИЧЕСКОЙ УСТАНОВКОЙ

*С.М. Прокопьева, Ю.И. Никонова*

**Ключевые слова:** фельетон, прагматическая установка, речевая стратегия.

**Keywords:** satirical paper, pragmatics, communicative strategy.

Вопрос о типологии фельетонов остается открытым, несмотря на множество исследований по этому вопросу. Основными критериями описанных в литературе попыток типологии являются соотношение художественного и публицистического начала, масштаб обобщений, способ и характер оценки, формат. С точки зрения композиционной фельетон характеризуется тем, что в нем почти всегда противопоставляется изложение стилизованное, художественно-беллетризованное как ироническое, шутливое, придуманное газетно-информационному и публицистическому как достоверному и истинному [Солганик, 1981, с. 207]. Это противопоставление выражается в разделении фельетонов на публицистические [Кольцов, 1961; Курляндская, 1967], или документальные [Журбина, 1965; Егоров, 1970; Солганик, 1981] и «беллетризованные» [Кольцов, 1961; Солганик, 1981]. Основное место публикации фельетона – газета – предъявляет к нему требование эмоционального воздействия на основе документальности и фактографичности. Другой жанрообразующей чертой фельетона является обобщение, расширение единичного факта до общественно значимого явления. Согласно масштабу подобных обобщений советские исследователи выделяют фельетон одного факта [Егоров, 1970], или «адресный», документальный [Солганик, 1981; Кройчик, 1975; Черепанов, 1980], локальный [Виленский, 1982] и многофакторный, обзорный фельетон

[Егоров, 1970], который также называют «безадресным» [Егоров, 1970; Кройчик, 1975], явленческо-обобщающим [Виленский, 1982], проблемным [Солганик, 1981; Черепахов, 1980]. Привлечение разных стилей приводит к появлению фельетонов стилизованных или пародирующих другие жанры. Автор фельетона может выступать в «роли» писателя, имитируя речь и структуру разных жанров художественной литературы, например, рассказа, драмы, сказки, сказа, детектива, режиссуры – в других «ролях» – мемуариста, юриста, секретаря, ведущего деловую переписку и т.д. Можно выделить фельетоны, близкие по своим жанровым композиционно-речевым особенностям к другим газетным жанрам, например к репортажу, к очерку, статье, информации, памфлету [Солганик, 1981, с. 198–200].

Коммуникативно-прагматический подход к описанию дискурса фельетона позволяет нам выделить типы фельетонов согласно доминирующей прагматической стратегии. В исследуемом материале, который составили фельетоны из межрегиональных и региональных газет Германии за 2004 – 2008 годы, наблюдается три типа фельетонов: дискредитирующие (или острокритические), публицистические и юмористические. Критериями характеристики каждого типа являются основная прагматическая установка (или макроинтенция, доминирующая стратегия), ожидаемый перлокутивный эффект от прямого (читатель) и косвенного (объект осуждения) адресата, объект отрицательной оценки, свойства оценочного знака и комизма, соотношение эксплицитного и имплицитного планов.

### **1. Дискредитирующие, или обличительные фельетоны**

Л.Е. Кройчик писал, что «<...> чем глубже конфликт между идеальным и реальным, чем труднее достигается победа над противником, тем скуперее сатирик на улыбку, тем ошутимее его стремление продемонстрировать свое презрение, негодование, отвращение». В таком случае «насмешка уступает место негодованию, иронические интонации – саркастическим» [Кройчик, 1975, с. 96–97]. М.С. Черепахов также называл в качестве одной из основных «обличительную функцию фельетона» [Черепахов, 1980, с. 360]. Таким образом, исследователи выделяют следующие коммуникативные установки фельетона: осудить, разоблачить, обидеть, продемонстрировать презрение / негодование, обличить. Все эти установки входят в поле речевого действия «дискредитация». Стратегия дискредитации состоит в подрыве доверия к кому-либо, умалении авторитета и значения, изменения мнения о нем, вызывании сомнения в его положительных качествах. Реализуя данную стратегию, адресант эксплицитно или имплицитно

выражает свою негативную оценку объекта с целью разрушения его положительного образа в глазах общественности. Особенность стратегии дискредитации в публицистическом дискурсе, в частности в дискурсе фельетона, состоит в обращенности к читателю как адресату, в то время как дискредитируемое лицо не является не основным, а лишь косвенным получателем сообщения, «аффективный и прагматический векторы направлены на разные объекты» [Воронцова, 2006, с. 16]. Автор выступает как носитель идеала, с которым объект дискредитации вступил в резкое противоречие, поэтому он наделяет себя правом эмоционального негативизирующего воздействия на адресата с целью трансформировать его модель мира и навязать ему свои негативные оценки. С одной стороны читатель не обязан соглашаться с мнением автора и его реакцию предугадать очень сложно, но, с другой стороны, только его реакция и является целью речевого действия, так как для дискредитации важно именно умаление авторитета. Согласие читателя с мнением автора или изменение его мнения о герое является условием успешности стратегии. Если дискредитируемое лицо вызвало у читателя сочувствие, то негативная оценка оборачивается против ее субъекта – автора. Важным условием успешности данной стратегии является выбор объекта дискредитации, который должен быть конкретным лицом или группой лиц, кроме того, он «должен быть известен адресату и так или иначе включен в сферу его жизненных интересов» [Воронцова, 2006, с. 16]. Объект дискредитации – это косвенный адресат, и поэтому, с одной стороны, автор не учитывает или мало учитывает его интересы, с другой стороны, он достаточно далек от потенциального читателя, чтобы вызвать в нем сочувствие, хотя и является «потенциальным коммуникативным партнером в широком смысле» [Воронцова, 2006, с. 29]. На текстовом уровне цель автора дискредитирующего фельетона состоит в том, чтобы, вторгаясь в аксиологическое пространство читателя, разрушить положительный или нейтральный социальный образ своего героя и сформировать вместо него отрицательный. Дискредитация приводит к оценочному дисбалансу между максимальной социальной репрезентацией языковой личности: тем, как индивид хотел бы, чтобы о нем думали другие, идентифицируя свою социальную перспективу с «идеальным социальным Я» и максимальной социальной самоидентификации языковой личности – тем, как индивид воспринимает себя сам, идентифицируя свой социальный статус с определенным «коллективным Я» [Кусов, 2004, с. 6]. Оценка социального статуса происходит в соответствии с оценочным стереотипом, стандартные признаки которого соотнесены с зоной нормы [Вольф, 2002,

с. 57]. «Стереотипы включают стандартные дескриптивные свойства объектов + их соотношение с оценочной шкалой» [Вольф, 2002, с. 59]. Можно предположить, что максима социальной идентификации и самоидентификации находится в положительной зоне шкалы или в зоне нормы. Таким образом, отрицательная оценка будет «игрой на понижение» социального статуса субъекта оценки, и чем больше разница между оценочным стереотипом и негативной оценкой, тем сильнее ее перлокутивный эффект – обидеть субъект оценки, вызвать презрение у наблюдателя.

Рассмотрим общую схему реализации этой стратегии на примере фельетона Х. Гримма «Nicht nur für Bischöfe – Israel als Ballermann» [Grimm, 2007]. Фельетон посвящен членам Постоянного Совета Епископской Конференции Германии, которые в феврале 2007 года посетили Израиль. Высказывания епископов о ситуации на занятых Израилем палестинских территориях вызвали бурную дискуссию в германских и израильских СМИ. В своем фельетоне Х. Гримм, не подвергая анализу саму ситуацию и высказывания епископов, методично и последовательно разрушает образ католического священника высокого ранга «епископа», унижая тем самым честь и достоинство конкретных людей. Епископ – высочайший церковный сан, для его получения католический священнослужитель проходит многоступенчатую процедуру выборов, после чего его утверждает Папа Римский. Такой способ получения сана создает почву для отождествления положительной общественной оценки с самооценкой. Для того чтобы показать оскорбительный, дискредитирующий характер данного фельетона, сравним оценочный стереотип епископа и его образ, созданный автором в фельетоне. Дескриптивные свойства объекта «епископ» возьмем из Библии, предписаниям которой должны следовать священнослужители. В Евангелии от Тимофея епископам предписываются следующие качества:

1. *Timotheus 3 (LUT)*

*Von den Bischöfen*

1. *Das ist gewisslich wahr: Wenn jemand ein Bischofsamt begehrt, der begehrt eine hohe Aufgabe.* 2. *Ein Bischof aber soll **untadelig** sein, **Mann einer einzigen Frau, nüchtern, maßvoll, würdig**, gastfrei, geschickt im Lehren,* 3. *kein Süufer, nicht gewalttätig, sondern gütig, nicht streitsüchtig, nicht geldgierig,* 4. *einer, der seinem eigenen Haus gut vorsteht und gehorsame Kinder hat in aller Ehrbarkeit.* 5. *Denn wenn jemand seinem eigenen Haus nicht vorzustehen weiß, wie soll er für die Gemeinde Gottes sorgen?* 6. *Er soll kein Neugetaufter sein, damit er sich nicht aufblase und dem Urteil des Teufels verfallt.* 7. *Er muss aber auch **einen guten Ruf** haben bei*

*denen, die draußen sind, damit er nicht geschmäht werde und sich nicht fange in der Schlinge des Teufels* [Bibel, 1984].

Текст фельетона преподносит прямо противоположные характеристики епископов. Разрушая привычную «ассоциативную семантическую сеть» [Блакар, 1987, с. 103] слова «епископ», автор создает на ее месте новую, структурирует таким образом новую реальность:

Библия оценочный стереотип +	Фельетон авторская оценка –
<i>untadelig</i> – безупречный <i>würdig</i> – уважаемый <i>einen guten Ruf haben</i> – имеющий хорошую репутацию	<i>Randalierer / soll das Land verlassen</i> – дебошир, которого выдворяют из страны
<i>Mann einer einzigen Frau</i> – верный супруг	<i>amüsiert / mit heruntergelassener Kutte</i> – развратник
<i>maßvoll</i> – умеренный, сдержанный <i>nüchtern</i> – разумный, трезвый	<i>bis zur Vergasung narkotisiert</i> – неумеренный
<i>kein Säufer</i> – не пьяница	<i>schwer alkoholisiert</i> – очень пьяный
<i>nicht gewalttätig, sondern gütig</i> – не жестокий, добрый <i>nicht streitsüchtig</i> – не задиристый, не любящий спорить	<i>Massenschlägerei</i> – участник массовой драки <i>tobenden Randalierer</i> – буйный дебошир

Таким образом, мы получаем характеристики, которые находятся на крайних позициях оценочной шкалы. Оценки фельетониста затрагивают значимые, ключевые характеристики социальной роли «епископ», относятся к конкретным личностям и тем самым дискредитируют их в глазах общества, умаляют их авторитет, принижая их моральные и профессиональные качества.

Доминирующей коммуникативно-прагматической установкой фельетонов этого типа является дискредитация объекта, разрушение его положительного образа в картине мира адресата и замена его на отрицательный. Объектом дискредитации чаще всего становятся персоналии, редко – общественные институты, такие как политические партии и движения. Оценка в дискредитирующих фельетонах резко отрицательная, острая, оскорбительная, комизм язвительный, злой, разрушительный. В качестве основной речевой стратегии выступает стратегия дискредитации, которая реализуется через тактики эксплицитного (оскорбление) и имплицитного (осмеяние) осуждения. В качестве вспомогательных выступают тактики ухода от ответственности (генерализация, смягчение, подмена объекта оценки, намек, отстране-

ние) и тактики повышения весомости оценки (объективация, псевдоистинность: псевдодокументальность, ссылка на авторитет, приведение примера, статистических данных).

## **2. Публицистические фельетоны**

Многие советские исследователи фельетона выделяли проблемный, или публицистический фельетон [Стрельцов, 1983; Блинова, 1972; Курляндская, 1967; Кройчик, 1975 и др.], который характеризуют оперативность, открытость авторской позиции, серьезность. Однако публицистическая идея, или тенденция, присутствует в любом фельетоне, ибо фельетон – публицистический жанр, варьируется только степень ее открытости, эксплицитности. Исследователи жанра связывают степень открытости и авторской позиции в фельетоне с его тематикой. Если речь идет о ситуациях и конфликтах, в которых их сатирическое содержание сочетается с трагическим и драматическим, то насмешка уступает место негодованию [Кройчик, 1975, с. 97]. Если тема, затронутая в фельетоне, касается важных общественных проблем, требующих незамедлительного вмешательства, авторская позиция прослеживается в фельетоне более открыто. Действенность такого фельетона заключается в создании общественного мнения и принятии срочных мер [Курляндская, 1967, с. 24]. В случае если автор ставит перед собой такие серьезные цели, он не может полностью рассчитывать только на подготовленность читателя. Он показывает явление не просто как отрицательное, но как общественно опасное через обобщения, в конце фельетона делает выводы и дает рекомендации. Добавим, что это касается любых тем, которые вызывают у автора такие сильные эмоции, что он не может их скрывать: возмущение, негодование, презрение. Эмоциональная окрашенность текста отражает его публицистический пафос и усиливает степень воздействия на адресата. Публицистическая тенденция накладывает на фельетон требование принципиально однозначного прочтения текста. Если справедливо утверждение, что художественная литература призвана не столько решать социальные проблемы, сколько их ставить, то публицистика в гораздо большей степени стремится их решать, что в полной мере относится и к фельетону [Солганик, 1981, с. 235]. Итак, под публицистичностью или публицистической тенденцией фельетона мы понимаем документальность, фактографичность текста, открытое выражение авторского отношения к описываемому явлению, более четко выраженную функцию воздействия, которая отражается в повышенной эмоциональности текста, наличии авторских обобщений, выводов, рекомендаций.

В качестве примера публицистического фельетона приведем фельетон рубрики Streiflicht «Wettermacher im Willy-Brandt-Haus» [Streiflicht, 2005], посвященный выборам в Бундестаг, а точнее выборным технологиям, которыми пользуется партия SPD. Текст отвечает требованиям фактографичности: главный герой (*SPD; Willy-Brandt-Haus; die Schröderianer; rot-grüne; Gerd; den Kanzler*) и тема (*Wahlkampfmaschinen der SPD; die Wiederwahl*), заявленные при помощи реалий, распознаются безошибочно. Объектом оценки, то есть целью речевого действия «осуждать», является предвыборная стратегия партии SPD. Автор открыто выражает свою точку зрения, которая состоит в том, что социал-демократы используют стихийные бедствия для манипуляции избирателями. Он вводит свой тезис в зачине фельетона в форме вопроса, на который сам дает ответ:

*Ist der sintflutartige Regen wieder Wasser auf die müden Wahlkampfmaschinen der SPD? So wie anno 2002? Es könnte doch sein, dass die Schröderianer seitdem daran arbeiten, aus dem Zufall von einst eine Garantie für die Wiederwahl jetzt zu machen.*

Введение тезиса в форме вопроса как способ воздействия на адресата позволяет автору вовлечь читателя в свои рассуждения, подвести его к выводам, которые, как ему кажется, сделал он сам. Для повышения эффективности воздействия и достижения иллюкутивной цели автор использует прием повтора:

*2002 hat es genau gepasst mit der Flut. Wahlentscheidend sei auch das Wasser damals gewesen, haben die Experten gemeint. Aha. Könnte doch sein, dass die Schröderianer seitdem daran arbeiten, aus dem Zufall von einst eine Garantie für die Wiederwahl jetzt zu machen.*

Помимо повторного введения тезиса, автор структурирует информацию, введенную в вопросах, в зачине фельетона. Вопрос переходит в утверждение, констатацию факта:

*Ist der sintflutartige Regen wieder Wasser auf die müden Wahlkampfmaschinen der SPD? → Wahlentscheidend sei auch das Wasser damals gewesen, haben die Experten gemeint.*

*So wie anno 2002? → 2002 hat es genau gepasst mit der Flut.*

Кроме того, автор использует тактику повышения весомости своей оценки, приводя обобщенное экспертное мнение (*haben die Experten gemeint*). К синтаксическим приемам привлечения внимания к субъективным выводам относится также экспрессивный порядок слов (*Wahlentscheidend sei auch das Wasser damals gewesen*).

Автор данного фельетона использует вопросы, направленные не на поиск информации, а выполняющие чисто прагматические функции, а именно вводящие ассерцию:

*Solche Ausweglosigkeit provoziert die alte Frage: Wem nutzt es, wer hat ein Interesse an steigenden Pegeln, tobenden Sturzbächen, abgehenden Muren? Wer könnte sich freuen über Kachelmänner, die ergiebige – für wen? – Regenfälle am Alpenrand vorhersagen, kräftige Gewitter in Thüringen und Sachsen prognostizieren? <...> Wurden nicht Wettermacher aus Papua-Neuguinea im Willy-Brandt-Haus gesehen? War da nicht Roland Emmerich, der Meister des Katastrophenfilms? Sind die derzeitigen Wetterereignisse besonders in der Schweiz, wo es aus Kübeln schüttet, die Spiegel der Seen ansteigen, Erdbeben Straßen wegreißen, Bäche zu Flüssen, Flüsse zu nieder walzenden Strömen werden, nicht Vorbote, möglicherweise bereits Probeläufe?*

Негативная оценка в данном фельетоне осуществляется имплицитно при помощи контраста, который, с одной стороны, привлекает внимание к участникам контраста (партия SPD – простые люди), с другой стороны, подчеркивает положительные и отрицательные оценки (положительная оценка участников МЫ-группы, которая включает автора и читателей, и отрицательная оценка участников ОНИ-группы, которая включает партию SPD во главе с канцлером Шредером).

*Solche Ausweglosigkeit provoziert die alte Frage: Wem nutzt es, wer hat ein Interesse an steigenden Pegeln, tobenden Sturzbächen, abgehenden Muren? Wer könnte **sich freuen über** Kachelmänner, die ergiebige – für wen? – Stattdessen hier und heute: **Verzweiflung, schwer-nasse Wolken, umfangreiche Tiefs, Unwetter, Starkregen, Hagel, eingelagerte Schauerstafeln, schließlich Land unter.** – Endlich, **seufzen die Kampa-Strategen auf, es geht los. Die Flut kommt, sie schwillt an und wird den Gerd und die Seinen diesseits und jenseits der Zonengrenze aus der Tiefe der drohenden Niederlage auf den Ararat des Sieges spülen.***

Насмешливое отношение автора усиливает прагматический эффект отрицательно-оценочной направленности текста. Насмешка как способ имплицитного осуждения появляется уже в заголовке фельетона: *Wettermacher im Willy-Brandt-Haus*. «Wettermacher» имеет шутовскую окраску (ugs. scherzh. Meteorologe) [Duden, 2000] и имеет также значение «(bei vielen Naturvölkern) jmd., der durch magische Handlungen den Regen zu beeinflussen, bes. herbeizuführen sucht» [Duden, 2000]. Подобная оценочная номинация выполняет две коммуникативные установки: вызвать насмешливое отношение к членам партии SPD и сомнение в их профессиональных качествах, ибо для достижения своей

цели им приходится прибегать к магии. Автор также прибегает к тактике комической детализации при описании канцлера Шредера:

*Schon sehen sie den Kanzler mit ernstem Gesicht, vorgeschobenem Kinn und trotzig aufgeworfener Unterlippe in Gummistiefeln und im Friesennerz durch hüfthoch geflutete Dörfer und Städte stapfen.*

В публицистическом фельетоне автор непосредственно заявляет о своем отношении к описываемой действительности. Он осознает свои задачи воздействия на адресата, изменение его картины мира в необходимом автору направлении. Ведущую роль в реализации этой установки на воздействие имеет публицистический вывод.

*Allerdings würde selbst eine Jahrtausendflut in Bayern nicht die Wahl im Kanzlersinne wenden, weil die SPD hier schon seit tausend Jahren **im Regen stehen gelassen wird**. Die Nachrichten aus Thüringen und Sachsen klingen da schon wählerwirksamer, wenn auch nach Wiederholung. Nein, sollte Schröder diesmal davonkommen, bräuchte es schon mehr als nur Regen ohne Ende, es müsste eine Art Sintflut sein, welche die rot-grüne Arche an Land trägt. So etwas wie ein Tsunami über Helgoland.*

Автор не только дает заключительную оценку положению партии SPD перед выборами в форме констатации (jmdn. im R. [stehen] lassen – ugs.; jmdn. im Stich, mit seinen Problemen allein lassen, ihm in einer Notlage nicht helfen) [Duden, 2000], но и предвещает исход выборов, развивая метафору о непогоде (*Regen ohne Ende; eine Art Sintflut; Tsunami*). Ассертив выступает как императив, он содержит невозможное условие победы SPD на выборах, имеющее при этом отрицательные последствия для читателя. Публицистический вывод, таким образом, включает в себя эмоционально-образные и логические выводы, дает концентрированное выражение авторского мнения, содержит итоговую оценку.

Основная прагматическая установка публицистического фельетона – осуждение общественно-опасных явлений и фактов действительности, планируемый перлокутивный эффект – вызвать желание изменить ситуацию. Доминирующая стратегия, стратегия публицистического воздействия, реализуется при помощи тактик обобщения, типизации, создания эмоционального напряжения, прямого выражения авторской позиции. К вспомогательным тактикам относятся тактики привлечения внимания к подтексту (парцелляция, повтор, фокусирование, контраст) и тактики создания благоприятного эмоционального фона (интимизация, солидаризация, самопрезентация, положительная оценка адресата).

### 3. Юмористические фельетоны

Вопрос о существовании юмористического фельетона и роли юмора как формы комического в фельетоне вызывал много споров в советской фельетонистике. М. Кольцов выделял фельетоны сатирические и юмористические [Кольцов, 1961, с. 120], также термин «юмористический фельетон» использует Б.В. Стрельцов [Стрельцов, 1983, с. 18]. Другие исследователи жанра называют такой фельетон «положительным» [Егоров, 1970; Солганик, 1981; Курляндская, 1967; Журбина, 1965; Черепанов, 1980]. К характеристикам этого типа фельетона относят преобладание средств юмора [Курляндская, 1967; Солганик, 1981], развлекательный характер [Стрельцов, 1983]. Л.Е. Кройчик отрицает существование «положительного» фельетона. По его мнению, в основе фельетона лежит выяснение только социально-комических противоречий, а юмористическое противоречие не в состоянии обеспечить публицистическое звучание газетного выступления [Кройчик, 1975, с. 89]. Отметим, что в нашем определении «юмористический фельетон» мы не делаем упор на различие между юмором и сатирой как видами комического, а лишь подчеркиваем более мягкий характер оценки в фельетонах данного типа.

Наряду с «положительным» в советской фельетонистике выделяется так называемый «маленький фельетон» [Журбина, 1927; Кройчик, 1975; Стрельцов, 1983]. На наш взгляд, оба понятия соотносятся друг с другом с тем лишь отличием, то в первом случае акцент ставится на характер оценки и способ сатирического анализа, а во втором – на формат и тематику. В маленьких фельетонах разрабатывалась преимущественно бытовая и нравственно-бытовая проблематика [Стрельцов, 1983, с. 47]. Останавливая внимание читателя на отдельных отрицательных фактах действительности, «маленький фельетон» представляет собою скорее сатирический сигнал, нежели исследование [Кройчик, 1975, с. 16]. Похожие черты обнаруживает и юмористический фельетон в немецкоязычной прессе. Они посвящены не таким острым проблемам действительности, часто освещают бытовую тематику. Например, фельетон «Schöne Töchter nützen doch nix» [Sting, 2006] основан на письме бургомистру города Бергиш-Гладбах, в котором семейная пара Дитч просит предоставить им право на пожизненную бесплатную парковку в городе на том основании, что они воспитали троих красивых дочерей. Заметим, что зачастую юмористические фельетоны пишут к праздникам, например, в Рождественскую неделю. Похожую тенденцию отмечали и исследователи советского фельетона, говоря о существовании так называемых «субботних» или «воскресных» фельетонов [Курляндская, 1967]. Так, фельетон рубрики «Das Letzte» посвящен

ежегодным буйствам на рождественской ярмарке [Finis, 2004]. Также заметно преобладание юмористических фельетонов в локальной прессе, например, наибольшее число фельетонов этого типа зафиксировано нами в региональных газетах, таких как *Oberpfälzer Wochenzeitung*, *Kölner Stadtanzeiger*, *Hamburger Abendblatt*.

Основной коммуникативно-прагматической интенцией юмористического фельетона является «развеселить, насмешить, дать шуточный совет», поэтому доминирующей речевой стратегией является стратегия остроумия. Смех в таком фельетоне мягкий, доброжелательный, ибо объектом шутки может выступать коллективный адресат (читатели), с которыми, как правило, себя отождествляет и автор. Стратегия остроумия включает тактики создания комического эффекта на основе утрирования, совмещения, противоречия, иронии. Для юмористических фельетонов характерно использование самых разнообразных языковых средств комического. Например, фельетон о реальном человеке по фамилии *Ristorante*, который оказался владельцем ресторана, побудил автора написать фельетон, насыщенный «пищевыми» каламбурами (имена персонажей): *Alfredo Ristorante; Petrolstazione; Maria Enoteca; Francesco Grappa; Mamma Polenta; Don Ossobuco Ristorante; Boxerhunden Pasta und Antipasto; Tris di Pasta; Hündin Pintade von Chateaubriand-für-zwei-Personen; Rudolf Bemme; Zuppa Immacolata* [Finis, 2004]. Смех в юмористическом фельетоне не агрессивный, добродушный, так как объектом насмешки может быть как адресат-читатель, так и сам автор. Например, фельетон «Joggen fahren» [Wolf, 2007] представляет собой самокритичное высказывание автора, который, чтобы совершить пробежку, преодолевает расстояние до парка на мотоцикле.

Корпус проанализированных в ходе исследования текстов обнаруживает явное преобладание публицистических фельетонов (примерно 60%). Далее следуют дискредитирующие фельетоны (примерно 25%), и наименьшую часть составляют юмористические фельетоны (примерно 15%). Необходимо отметить роль социолингвистических факторов, таких как особенности издания, его политическая направленность, ареал распространения, время публикации. Так, дискредитирующие и острокритические публицистические фельетоны характерны для идеологизированной «левой» газеты *Neues Deutschland*. Публицистические фельетоны преобладают в межрегиональных газетах, а юмористические чаще встречаются в локальной прессе. Важные политические события, такие как выборы в парламент, сопровождаются большим эмоциональным накалом в прессе, в частности в фельетонах.

Предложенная типология фельетонов выполнена в рамках коммуникативно-прагматического подхода к исследованию дискурса фельетона, который предполагает учет социокультурных и прагматических факторов.

### Литература

- Блакар Р.М. Язык как инструмент социальной власти // Блакар Р.М. Язык и моделирование социального взаимодействия : Переводы. М., 1987.
- Блинова Э.В. Проблемы жанра и стиля публицистического фельетона (на материале фельетона на международные темы 20-х гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1972.
- Виленский М.Э. Как написать фельетон. М., 1982.
- Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М., 2002.
- Воронцова Т.А. Речевая агрессия : коммуникативно-дискурсивный подход : автореф. дис. ... док. филол. наук. Челябинск, 2006.
- Егоров Б. Фельетон меняется, развивается // Журналист. 1970. № 8.
- Журбина Е.И. Искусство фельетона. М., 1965.
- Кольцов М. Писатель в газете. Выступления, статьи, заметки. М., 1961.
- Кройчик Л.Е. Современный газетный фельетон. Воронеж, 1975.
- Курляндская С.В. Фельетон – жанр сатирический (по материалам советской литературы и критики 20-х годов). М., 1967.
- Кусов Г.В. Оскорбление как иллокутивный лингвокультурный концепт : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2004.
- Солганик Г.Я., Милых М.К., Вомперский В.П. Стилистика газетных жанров. М., 1981.
- Стрельцов Б.В. Фельетон. Теория и практика жанра. Минск, 1983.
- Черепанов М.С. Фельетон / М. С. Черепанов // Теория и практика советской периодической печати. М., 1980.
- Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luther in der revidierten Fassung von 1984. [Электронный ресурс]. Stuttgart : CINA / ERF & IBS Europe [etc.], 2002–2008. URL: <http://www.bibleserver.com/index.php>
- DUDEN – Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. PC-Bibliothek 2.01 mit Plus-Paket, Revision 10. [Электронный ресурс]. Mannheim [etc.] : Dudenverlag, 2000.

### Источники

- Finis Das Letzte // Die Zeit. 2004. Nr. 1.
- Finis Das Letzte // Die Zeit. 2004. Nr. 4.
- Grimm Hans. Nicht nur für Bischöfe – Israel als Ballermann // Die Welt. 2007. 08. März.
- Sting Jan. Schöne Töchter nützen doch nix // Kölner Stadtanzeiger. 2006. 10. Juni / Streiflicht. Wettermacher im Willy-Brandt-Haus // SZ. 2005. 23. August.
- Wolf Tom. Joggen fahren // Tageszeitung. 2007. 08. August.

**ДЕЗИНТЕГРАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В  
СИНТАКСИСЕ РУССКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ  
РУБЕЖА XX – XXI ВЕКОВ  
(к постановке проблемы)**

*О.В. Марьина*

**Ключевые слова:** дезинтеграция, дезинтеграционные процессы, расчлененность текста.

**Key words:** desintegration, desintegration processes, text distribution.

Дезинтеграция в современной лингвистической науке рассматривается неоднозначно. Это связано с ее пониманием, составляющими, со способами реализации в текстах различных функциональных стилей вообще и художественных текстах в частности, с взаимодействием нескольких видов дезинтеграции в отдельном текстовом фрагменте.

Для того чтобы определить, какие процессы могут быть отнесены к дезинтеграционным, нужно установить, что включает в себя понятие дезинтеграции, какова ее функция в синтаксисе.

В современной лингвистике дезинтеграция имеет различные наименования. Так, говоря о последовательности и нарушении последовательности, И.Р. Гальперин использует понятия «континуум» и «дисконтинуум» [Гальперин, 1981]. А.Н. Володченко вводится понятие «ложный дисконтинуум» как инвариант категории континуума любого текста вообще и художественного в частности. По мнению исследователя, ложный дисконтинуум – это типичное проявление стилистики постмодернизма, предлагающей «нарушение» линейности изложения. [Володченко, 2007, с. 7].

В ряде работ (А.В. Быстрых, Е.А. Покровской, О.О. Скоробогатовой, О.М. Юрченко и др.) дезинтеграция заменяется понятием «расчлененность» или «расчлененные структуры». По наблюдениям исследователей именно расчлененные конструкции или конструкции с ослабленными показателями синтагматической связности несут в художественных текстах значительную экспрессивную нагрузку [Скоробогатова, Юрченко, 2006; с. 1; Щербань, Фоменко, 2007, с. 692].

По мнению Е.А. Покровской, в речевом слое автора / повествователя / рассказчика наблюдаются две тенденции: к синтаксическому расчленению и синтаксическому слиянию [Покровская, 2001, с. 280]. Вслед за А.А. Чувакиным мы соотносим и сопоставляем

явления интеграции и дезинтеграции в синтаксисе, которые в современной художественной прозе выступают базой текстоустройства. О дезинтеграции, по наблюдению исследователя, речь идет тогда, когда в процессе текстопорождения при реализации структурных схем / моделей синтаксического объекта (или их модификации) они разъединяются, распадаются на отдельные, часто обособляемые элементы [Чувакин, 2008. с. 506].

Выделяются различные показателями прерывистости текста. С позиции А.Н. Володченко, ими могут быть лексические или смысловые средства, когда меняется линия повествования, происходит повествовательный сдвиг ретро-перспективного характера; грамматические – смена видо-временных форм глагола, типа синтаксической связи между компонентами предложения; лексико-грамматические – использование семантических союзов, некоторых обстоятельственных слов, указывающих на смену времени или места действия; пунктуационно-графические – когда сигналы авторской стилистической графики становятся коммуникативно-прагматически и семантически нагруженными [Володченко, 2007, с. 8].

К конструкциям расчленения, по мнению Е.А. Покровской, относятся следующие: неграмматическое обособление второстепенных членов, вставные конструкции, парцелляция, неполное предложение и неполная конструкция с прямой речью, сегментация [Покровская, 2001, с. 279–280].

Дезинтеграция, как отмечается А.А. Чувакиным, касается прежде всего абзаца и текстовых блоков, разделяемых пробельной строкой [Чувакин, 2003, с. 60]. Текстовые блоки были изучены и описаны относительно драматических текстов. Так, ремарка рубрикационного членения может рассматриваться как показатель начала нового текстового блока, так как она вводит в действие новых персонажей или позволяет перейти к следующей ситуации. В современных прозаических текстах активно используется отбивка, функция которой может быть такой же, как и в драматическом произведении, или совершенно иной:

*Если обычно душа наша устроена на манер некоего темного лабиринта, и всякое чувство, вбежав через один его конец, выскакивает с другого, смятенное и всклокоченное, и шуритя от яркого света, и хочет, пожалуй, вернуться назад, то Женечкина душа представляла собой подобие гладкой трубы – безо всяких там закоулков, тупичков, тайничков, или, боже упаси, кривых зеркал.*

*Под стать душе было и лицо – простые голубые глаза, простой российский нос, даже вполне миловидное было бы лицо, если бы от*

носа до верхней губы не надо было ехать три годы. Короткие пышные волосы, так называемый «дым». В молодости, конечно, косы.

Одевалась она в простые полотняные платья, белье носила чистое и унылое, зимой надевала потертую пальто на ватине, которое называла шубой, на голову – высокую боярскую шапку, и летом и зимой не снимала янтарные бусы, не для красот, а для здоровья, ибо верила в какое-то будто бы исходившее из них электричество.

Всю свою жизнь она занималась преподаванием русского языка, и, если подумать, то иначе и быть не могло.

Дарить было ее любимым занятием. Зимой в ленинградской квартире, в сердцевине моего детства, раздавался звонок в дверь, и, улыбаясь, щурясь, тяжело ступая ортопедическим ботинком, опираясь на посох, входила, в матерчатой шубе и меховом колпаке на пушистых волосах, маленьким боярином Женечка – со свежим румянцем на пожилых щеках, с коробкой пирожных в руках и еще с каким-то таинственным мелким свертком (Т. Толстая «Самая любимая»).

Первый текстовый блок (фрагмент), отделенный от следующего отбивкой, включает четыре абзаца, связанных между собой типом повествования – описанием внешности и внутренних качеств героини. Второй блок вводит в действие нового персонажа – рассказчицу, через восприятие которой показывается «состояние души», любимое занятие Женечки – дарить подарки.

Членение текста напрямую связано с его структурой, составляющими, которые в свою очередь входят в состав целого. Показателем объединения частей служат авторская позиция и соответствующий набор интеграционных средств связи. В данном случае нельзя не согласиться с позицией исследователей, считающих композицию чем-то автономным и основополагающим, так как она является производной от авторского идейно-эстетического замысла, от художественного восприятия писателя и его индивидуального стиля, поэтому, анализируя художественное произведение, в первую очередь необходимо выявить, как организованы все элементы его структуры [Ахумян, 1978, с. 73]. В рамках поставленной проблемы нас интересуют лингвистические подходы к пониманию структуры, композиции текста. По словам Г.Г. Москальчук, композиция оценивается как категория лингвистическая, описывающая «организацию языковой материи, ее мотивированную упорядоченность в линейной последовательности знаков, располагающихся (упакованных) от первого слова текста до последнего» [Москальчук, 1999, с. 115].

Начиная с теории В.В. Виноградова, композиция рассматривалась неотрывно от образа автора. Именно сюжетно-композиционная организация произведения, воспроизводящая развитие действия, по мнению Б.О. Кормана, является важнейшим внесубъектным средством выражения авторской позиции [Корман, 1972, с. 51]. Предлагаемая Е.В. Антюфеевой методика изучения синтаксической композиции сводится к сопоставлению композиционно-речевых структур (отрезков), вычлененных из текста. В результате сопоставления устанавливаются общие черты и конкретные особенности художественного синтаксиса произведения и структура образа автора [Антюфеева, 2002, с. 82]. Из имеющихся типов композиции показательной с позиции расчленения текста является монтажная композиция, не столько соединяющая, связывающая отрывки, части в целое, сколько «разделяющаяся» целое на компоненты, составляющие. Существуют разные приемы монтажности: соотнесенность разных планов (общий, средний, крупный), перекрестный (параллельный) монтаж, контрастное столкновение и др. Монтаж не сравнивает два эпизода, события, сюжета, а усиливает эмоциональную силу каждого или рождает посредством ассоциаций новый образ:

*Андрей очень явственно видел, как это происходит: все возвращаются из бухты, собирают вещи, едут в Москву. Он отвозит своих, а сам съезжает на дачу с Танькой и ее мальчишками... Зимой холодно. Машина увязает в сугробах. Деревянной лопатой прочищает дорожку к воротам... Отводит мальчиков в школу... Ольга с дочкой... совершенно непонятно, как... Тацит Веерку в детский сад...*

*...Витька, конечно, съедет. И даже рад будет. Уйдет к какой-нибудь Регине. Трудно представить себе Андрея в нашем доме... Свой красный махровый халат он, наверно, уже износил... По утрам кофе не пьет, чай... Кристаллы, да, еще и кристаллы... Вот это, может, самое главное, с ними как быть... (Л. Улицкая «Орловы-Соколовы»).*

В данном случае два, следующих друг за другом абзаца позволяют увидеть сложившуюся ситуацию (спустя одиннадцать лет встретились мужчина и женщина, когда-то имевшие общие интересы, цели, близкие, любившие друг друга) глазами ее участников, намеренных больше не упускать шанс быть вместе, не расставаться, даже несмотря на то, что у каждого из них имеется семья (супруг / супруга, дети / ребенок), и «спрогнозировать» будущую жизнь героев с их же точки зрения.

Мы относим к дезинтеграционным синтаксическим (и сопряженными с ними) процессам, в основе которых лежит признак расчлененности, следующие:

– вставные конструкции. Из наличествующих в языке вводных и вставных конструкций, на наш взгляд, именно последние обладают признаком отграниченности, на что указывает их незапланированность (желание сообщить дополнительную информацию появляется в процессе речи и незамедлительно реализуется, нарушая стройность построений), в отличие от «плановости» вводных единиц при включении их в высказывание.

Исходя из того, что в коммуникации участвуют не отдельные, изолированные высказывания, а комплексы, группы высказываний, можно предположить, что и вставными конструкциями, и основным лингвистическим, к которому относятся вставки, могут быть не отдельные высказывания, а их сочетания. В художественных текстах встречаются вставные конструкции объемом в один или несколько абзацев или наблюдается нагромождение вводных конструкций в отдельном предложении. Например:

1. *Марьяванна, напившись чаю, повеселевшая, заходит в детскую сказать спокойной ночи. Отчего это ребенок так плачет? Ну-ну-ну. Что случилось? Порезалась?.. Животик болит?.. Наказали?..*

*(Нет, нет, не то, не то! Молчи. Не понимаешь! Просто в голубой тарелке, на дне, гуси-лебеди вот-вот схватят бегущих детей, а ручки у девочки облупились, и ей нечем прикрыть голову, нечем держать братика!)* (Т. Толстая «Любишь – не любишь»).

2. *Тогда можно будет с полным правом законной жены не уродоваться на так называемой природе, а, оставшись дома, сидеть в легком и изящном халатике (всюду воланы, производство ГДР) на диване. Нога на ногу, чтобы перед глазами – «стенка», и цветной телевизор (пусть Владимир купит), розовый свет от югославского торшера, и что-нибудь хорошее покуривать (пусть подарят родственники больных), ждать возвращения Владимира из байдарочного похода и встретить его недовольно и с подозрением: что ты там, интересно, без меня делал? С кем это вы ездили? Рыбы привез? – и после, так и быть, простить ему двухнедельное отсутствие* (Т. Толстая «Охота на мамонта»).

В первом фрагменте вставная конструкция – самостоятельный абзац, во втором – предложение осложняется пятью вводными / вставными конструкциями. И в том и другом случае вставные элементы (вне зависимости от того, в большей (второй пример) или

меньшей (первый пример) степени они «оторваны» от основного предложения) передают фантазии, мечты героев. Вставные конструкции в данном варианте – это новый речевой слой, позволяющий читателю увидеть описанную ситуацию несколько под иным углом зрения, взглянуть на нее изнутри;

– парцелляция. Анализ парцеллированных конструкций выдвигает в сферу внимания исследователей новый уровень (изучение текста с позиции расчлененных конструкций), позволяет открыть новые грани в изучении авторского повествования, речевой характеристики героев, выявить ситуативные особенности использования парцелляции в тексте и т.д. Например: *И старуха, обомлев, взглянет на него полными слез глазами: как? вы знаете меня? не может быть! боже мой! неужели это кому-нибудь еще нужно! и могла ли я думать! – и, растерявшись, не будет знать, куда и посадить Симеонова, а он, бережно поддерживая ее сухой локоть и целуя уже не белую, всю в старческих пятнах руку, проводит ее к креслу, глядя в ее увядшее, старинной лепки лицо* (Т. Толстая «Река Оккервиль»). Показателями несобственно-прямой речи являются восклицательные, вопросительные предложения. Данные конструкции, отличные от основного повествования целевой установкой и эмоциональной окраской, расчленяют последовательное авторское изложение. При несобственно-прямой речи происходит частичная трансформация внутренних реплик и мыслей персонажа в условиях авторского повествования, где доля авторского участия в субъективной перспективе персонажа варьируется в зависимости от определенных стилистических задач [Сладкомедова, 2006];

– абзацное членение. Выделение нового абзаца традиционно связано с новизной информации, ее важностью в масштабах всего текста, невозможностью дальнейшего представления новых сведений, заключенных в данном предложении, из-за логической несовместимости их с предыдущим предложением. При помощи абзаца выделяются наиболее значимые в структуре целого текста группы предложений, содержащие описание нового этапа в развитии действия, характеристику нового героя, авторское отступление и т.д. Во фрагменте из повести Г. Бакланова «Меньший среди братьев»:

*То и дело звонит телефон. Какой-то человек упорно добивается:*

*– Любу мне... Как не туда? А куда я тогда попал?*

*Перегруженный едой, он тяжело дышит, медленно соображает.*

*Поел, вытил, теперь ему – Любу – заключительный абзац – неполное парцеллированное предложение, которое вместе с базовым участвует в характеристики героя. Абзац из «Любовь к Востоку, или Москва на*

склоне Фудзиямы» Виктора Ерофеева, представляющий собой два простых предложения: *Плошай! Вот новый девиз – содержит информацию, противопоставленную той, которая заключена в предыдущем абзаце: Чем может привлечь Запад русского человека? Мерседесом или джинсами? Запад, у которого уже сто лет, как умер Бог, русского не удовлетворит. Верлен сказал о Рембо: мистик в состоянии дикости. Русскому нужна мистика в действии. В отличие от европейца, заложника фиктивной свободы выбора, поверхностного активиста, он всегда полагался на судьбу, но никогда не находил в себе сил быть последовательным в этой вере. На бога надейся, а сам не плошай!* В имеющихся примерах абзацы разнятся не по структуре, а по значению. Иначе обстоит дело с текстом Виктора Ерофеева «Четыре любовные иллюзии», состоящим из четырех абзацев, каждый из которых – это отдельная «самостоятельная» история отношений мужчины и женщины, «показанная» в отдельном предложении:

*Ты пришла ко мне как счастье, а ушла из моей жизни как наказание – это <...> больно.*

*Ты пришла как наказание и ушла как счастье – значит, слава Богу!*

*Ты пришла как наказание, тогда я – мудака.*

*Но если ты пришла как счастье и ушла как счастье – значит, я – любимец богов и бессмертен.*

При возможном авторском не выделении абзацев в тексте стоило бы говорить только об одной истории, с различными вариантами ее развития и завершения;

– текстовые блоки – части текста, разделяемые пробельной строкой. Выделение частей из целого близко по значению к абзацному членению и композиционно-речевым структурам текста. Например: *Тогда почтмейстерша забеспокоилась, не стало ли Аркадию Сергеевичу дурно после вчерашних переживаний и весьма ощутимой оплеухи, полученной от Степана Трофимовича Ширяева. Лакей был отряжен во второй раз, уже с ключом. Ключ, впрочем, не понадобился, так как Поджио по обычной своей рассеянности оставил замок незапертым. Посланец проник внутрь и через краткие мгновения огласил дом истошными криками.*

\*\*\*

*Тут надобно пояснить, что смертоубийства в нашем городе в последние годы стали крайне редки (Б. Акунин «Пелагия и белый бульдог»). Часть текста после отбивки – авторское отступление, посвященное описанию того, когда происходили подобные (убийства)*

случаи: *Собственно, в предыдущий раз такой грех приключился позапрошлым летом, когда двое ломовых извозчиков повздорили из-за одной рыночной карменситы, и один слишком азартно ударил другого поленом по голове. А перед тем убийство было лет пять назад...* Разница обозначенных единиц текста (абзац, композиционно-речевая структура, текстовый блок) наблюдается в их структуре. Текстовый блок, в отличие от некоторых абзацев, включает, как правило, более одного предложения, в отличие же от композиционно-речевых структур, может быть составляющим фрагмента, а не целого текста;

– графические средства, в отличие от остальных показателей расчленения, нарушают последовательность изложения не посредством вставных конструкций или преобразования отдельного предложения в несколько самостоятельных (при парцелляции) и т.д., а, скажем, благодаря расположению (отличному от основного) элементов текста: *И каждый день приносил ей новые огорчения. В один печальный день она обнаружила, что Федя добрался до ее библиотеки, вырвал самые вкусные картинки из тех книг, что раскрашены, и куда-то уволок.*

*Пропал изюм,  
пропал костюм,  
кружевной воротник,  
театральный парик,  
две серебряные ложки*

*и ошейник для кошки!* (Л. Улицкая «История про кота Игнасия, трубочиста Федю и Одинокую Мышь»).

Мы согласны с Г.Е. Щербань и С.Г. Фоменко, считающими, что тексты русских постмодернистов характеризуются поиском нового синтаксического оформления, отличного от существующего (нормированного). «Особенно «страдает» при этом синтагматическая цепочка, подвергающаяся дезинтеграции за счет использования таких синтаксических конструкций, как парцелляция, сегментация, парантезы и др. В связи с этим активизировалась роль знаков препинания конца предложения – точки, вопросительного и восклицательного знаков, а также скобок, посредством которых производится дробление синтаксической цепочки, что приводит к нарушению границ предложения и высказывания» [Щербань, Фоменко, 2007, с. 692]. В последнее время внимание лингвистов все чаще обращается не просто к изучению графических средств художественных текстов, а к наиболее характерным случаям употребления этих знаков;

– ненормированные знаки препинания позволяют «расчленять» члены предложения без грамматического, пунктуационного на то ука-

зания. Например: *Каждая нота – как отдельный серебряный шарик* (В. Токарева «Лиловый костюм»). В данном случае тире факультативно и выполняет в предложении экспрессивную функцию: рассказчица передает отношение к своему любимому делу – занятию музыкой;

– многоточие (оборот речи – умолчание) – созданная автором текста пауза, предоставляющая возможность воспринимающему текст не только самому догадаться о несказанном, но и еще раз «вернуться» к прочитанному (услышанному) или самому спрогнозировать один или несколько возможных вариантов продолжения. В любом случае каждый из данных мыслительных процессов требует времени, выражаемого паузой. Например: *Зина пережила с городом все – и подконвойный поход девяноста тысяч евреев в ад Бабьего Яра, и взрывы, а потом огненное поыхание Крещатика и прорезной, и, как грибы, расплывшиеся частные лавочки и комиссионки, где торговали награбленным в опустевших квартирах, и наконец... первые советские танки, ворвавшиеся в город* (Н. Дубов «Родные и близкие»). Многоточие появляется не в конце, а в составе предложения перед последним однородным компонентом, который, в отличие от остальных, содержит сообщение о первом переходном положительном этапе в войне героини;

– шрифтовое выделение – единица текста, набранная курсивом, жирным или другим шрифтом и т.д.: *И он без малейшего трепета, кощунственной рукой извлек волшебный лик из рамки и перевернул карточку обратной стороной. Там косым, размашистым почерком было написано: **Петру К. «И Петр вышел вон и плакался горько». Полюбив, не отрекайтесь! А.Б.*** Выделенный текст является одним из составляющих конструкции с прямой речью, структура которой не нарушается: слова вводящие занимают препозицию относительно чужеречного компонента. Однако внимание читателя смещается с целой конструкции на отдельный, отличный от основного элемент (прямую речь);

– синтез дезинтеграционных средств связи (в отдельном текстовом фрагменте могут встречаться сразу несколько показателей дезинтеграции): *Нюра, почтовый работник, улыбалась (шутки понимаем), но потом привычная тень набегала на ее лицо. Няня объясняла: плохо живут. Детей нет. А у Бори возраст такой, бес в ребро* (Наталья Толстая «Моя милиция»). Текстовый фрагмент содержит несколько дезинтеграционных показателей: вставную конструкцию – несобственно-прямую речь (это объяснение реакции героини на слова ее супруга, сказанные «в шутку» и обращенные к девочке-рассказчице: *Шутки*

дяди Бори были однообразны: – Много двоек нахватала? – Выходи за меня – я с Нюрой разведусь. Зачем мне старуха?), и парцеллированное построение заключительных трех предложений: сочетание *плохо живут. Детей нет. А у Бори возраст такой, бес в ребро* может быть оформлено и как структурно-смысловой блок бессоюзного сложного предложения и как многочленное сложное предложение с различными видами связи. В нашем случае каждый из парцеллятов значим в контексте рассматриваемой синтаксической единицы.

Все процессы, отнесенные нами к дезинтеграционным, мы распределили по группам. К первой относятся такие, которые традиционно характеризуются как собственно лингвистические – это вставные и парцеллированные конструкции. Ко второй – абзацное членение и текстовые блоки, оцениваемые не только как лингвистические, но и как композиционные приемы. К третьей – графические средства, ненормированные знаки препинания, многоточие, шрифтовое выделение – паралингвистические процессы. Вне зависимости от того, к какой из трех групп относятся обозначенные процессы, самостоятельно или в сочетании с другими дезинтеграционными процессами они создают расчлененность текста.

## Литература

- Антюфеева Е.В. Особенности функционирования синтаксической композиции в рассказе И.А. Бунина «Солнечный удар» // Текст : структура и функционирование. Сборник научных статей. Барнаул, 2002.
- Ахунян Н.С. О композиционной и языковой структуре рассказа А.П. Чехова «Человек в футляре» // Русский язык в школе. 1978. № 5.
- Володченко А.Н. Ложный дисконтинуум в тексте (на материале современной англоязычной прозы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2007.
- Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
- Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.
- Москальчук Г.Г. Практикум по композиции как аспект лингвистического анализа текста в вузе // Текст : варианты интерпретации. Бийск, 1999. Выпуск 4.
- Покровская Е.А. Русский синтаксис в XX веке. Ростов-на-Дону, 2001.
- Скоробогатова О.О., Юрченко О.М. Расчлененные структуры со вставной конструкцией в «Повести о Сонечке» М.И. Цветаевой [Электронный ресурс]. URL : [http://www.rusnauka.com/ONG/Philologia/9\\_skorobogatova.doc.htm](http://www.rusnauka.com/ONG/Philologia/9_skorobogatova.doc.htm)
- Сладкомедова Ю. Несобственно-прямая речь как стилистический прием в произведениях Виктории Токаревой. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mediascope.ru/>
- Чувакин А.А. Дезинтеграционные процессы в художественном синтаксисе рубежа XX-XXI вв. // Исследования по семантике: межвузовский научный сборник. Уфа, 2008. Вып. 24.

Чувакин А.А. Интеграция/дизинтеграция в синтаксисе художественного текста на рубеже 20 – нач.21 века // Русский синтаксис: новое в теории, методике, объекте. Барнаул, 2003.

Щербань Г.Е., Фоменко С.Г. О некоторых синтаксических особенностях русских постмодернистских текстов рубежа XX – XXI вв. // Русский язык : исторические судьбы и современность. М., 2007.

## ОБЩЕЕ И ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ В ИСПОЛЬЗОВАНИИ ЭТИКЕТНЫХ СРЕДСТВ В РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ДЕЛОВЫХ БЕСЕДАХ

*С.А. Рисинзон*

**Ключевые слова:** речевой этикет, функции этикетных средств, этнокультурные ценности, этнокультурные и жанровые конвенции.

**Keywords:** linguistic politeness, functions of politeness expressions, ethno-cultural values, conventions of ethnic culture and genre.

Важным условием эффективности коммуникации в любой сфере является следование этическим нормам общения, отраженным в речевом этикете (далее РЭ) и различающимся в разных культурах. РЭ не обделен вниманием лингвистов и досконально изучен в работах Н.И. Формановской и В.Е. Гольдина, Т.В. Лариной, П. Грайса, Дж. Лича, П. Браун и С. Левинсона, многих других. Однако развитие прагматического и антропоцентрического направлений лингвистики предоставляют исследователям новые возможности для развития теории речевого этикета. РЭ понимается нами широко: это реализация конвенций речевого поведения, в соответствии с которыми говорящий, учитывая статусно-ролевые и межличностные отношения, коммуникативную цель и другие прагматические факторы, выполняет разные речевые действия в пользу адресата, стремясь достичь компромисса и избежать конфликтов в общении.

В статье представлены результаты анализа ЭС, использованных в русских и английских деловых беседах. Под деловой беседой понимается любая беседа представителей каких-либо организаций или частных лиц, имеющая целью достижение какой-либо деловой (предметной) цели [Стернин, Новичихина, 2002, с. 161]. Для изучения русских бесед использованы записи автора, сделанные в 2008 – 2009 годах, и

материал кафедры русского языка и речевой коммуникации Саратовского государственного университета (всего 50821 словоупотребление). Они включают разговоры начальника одного из управлений университета с аспирантами, магистрантами, заведующими кафедрами, докторантом, профессором, лаборантом и сотрудником управления этого университета; частного предпринимателя с адвокатами, своим сотрудником, директором другой частной фирмы и сотрудником страховой компании; сотрудников нескольких частных фирм. Для изучения этикетных возможностей в английской деловой беседе были использованы материалы London-Lund Corpus of Texts (всего 48.879 словоупотреблений).

Сравнение результатов анализа ЭС, употребленных коммуникантами в русской и английской деловых беседах, показывает, что в речевых действиях коммуникантов есть как общее, так и специфичное для каждой из этих речевых культур.

I. Для гармонизации отношений и укрепления коммуникативного взаимодействия русские и английские собеседники употребляют речевые средства с функциями:

– смягчать воздействие на собеседника, например, *Вот допустим/ вот здесь в маятнике маленькое воздействие/ хотя амплитуда та же/ правильно?* (Частная компания, запись 2, далее ЧК2); *I think he (мальчик в семье, наблюдаемой соцработниками – С.Р.) is of an age/ where he should have been giving in and deferring to other people's feelings and needs years ago*// (LL 6.8 – London-Lund Corpus, запись 6.8);

– сохранять тональность согласия, например, *А. То есть вы как бы туда эту информацию донесете*// – Б. *Хорошо*// (Управление университета, запись 4, далее УУ4); *А. My guess would be/ that if you did ask him/ he would say that/ he could start the job within two weeks of being given/ the go ahead* – В. *Oh well/ that/ that/ yes/ that gives us a lot of flexibility*// (LL 5.12);

– поддерживать коммуникативный контакт, например, *А. Там двое соседей/ но ход отдельный*// – Б. *Угу*// (ЧК9); *А. My husband makes an allowance for her/ and my father is making a covenant for her*// – Л. *Yes*// (LL 3.1);

– облегчать понимание дискурса например, *<...>у нас получается около десяти миллионов за тонну/ а там на заводах семь с половиной/ то есть разница очень большая*// (ЧК8); *It does tend to be a week/ where most/ a/ a lot of members of the choir with families are away/ and therefore it generally tended to be dispiriting/ for those who were left*// (LL 5.12);

– повышать коммуникативную роль адресата например, <...> *я хочу сказать/ что я очень рада сотрудничать с Балаково всегда// (УУ4); <...> if necessary/ we can provide you with more help/ if you are serious in your application// (LL 3.1).*

Многие из этих средств соответствуют общим для двух речевых культур социокультурным и жанровым конвенциям общения, определяемым социальными нормами и требованиями гипержанра деловой беседы. И русские, и английские коммуниканты из всех гармонизирующих речевых действий чаще всего смягчают воздействие, давление на адресата (580 – 35% и 702 – 33% соответственно), что предполагает снижение категоричности утвердительных информативных высказываний, смягчение негативной информации и побуждения в просьбе, согласование мнения. И в русских, и в английских беседах большинство речевых средств, выполняющих этикетные функции, не специализировано для выражения этикетного значения (1244 – 75% и 1980 – 92% соответственно), но при этом этикетная функция в конкретных употреблениях у многих из них доминирует (704 – 42% и 1521 – 71%).

Большая часть в русских, и английских ЭС функционирует как этикетные тактики, реализующие в беседе гиперстратегию коммуникативного компромисса (1180 – 71% и 1455 – 68%). Некоторые ЭС имеют легко узнаваемые субжанровые формы прежде всего это этикетные формулы приветствия, благодарности, извинения и т.п., а также неспециализированные средства одобрения, обоснования суждения, обещания и др.

II. Однако речевые усилия, направленные участниками русской и английской бесед на гармонизацию делового общения, имеют свои особенности, тесно связанные с ценностями русской и английской речевых культур. Этнокультурные ценности – основная причина различного использования ЭС русскими и английскими коммуникантами. Среди важнейших ценностей русской культуры прежде всего называются соборность, искренность, эмоциональность, общительность, скромность, открытость, прямота [Ларина, 2009, с. 89; Прохоров, Стернин, 2002, с. 5; Wierzbicka, 1997, с. 10 и др.]. К ценностям, оказывающим наибольшее влияние на английскую коммуникацию, исследователи относят автономию личности, уважение к потребностям и чувствам отдельного человека, дистантность, равенство [Ларина, 2009, с. 68; Тер-Минасова, 2004, с. 269; Samovar, Porter, 1982, с. 174 и др.]. Видимо, поэтому для русского и английского речевого поведения характерны, во-первых, разная частота употребления этикетных знаков, во-вторых, разные приоритеты при выражении той или иной этикетной

информации. В результате анализа русских и английских дискурсов, можно, видимо, говорить о том, что этикетная составляющая английской деловой беседы нормативна, а русской – более вариативна и иногда факультативна.

1. Как показывает количественный анализ нашего материала, РЭ английской деловой беседы основан на трех приоритетных функциях ЭС: снижении категоричности высказываний, проявлении согласия с собеседником и поддержании адресатом обратной связи с говорящим. ЭС, имеющие такое назначение, составляют 58% от общего количества речевых средств, гармонизирующих английскую беседу (1421 употребление: 503, 391 и 328 соответственно). Следование этим трем конвенциям представляет норму, неукоснительное правило английского делового общения, несмотря на разные коммуникативные цели разговоров, социальный статус собеседников, степень их знакомства и индивидуальные языковые вкусы. Функции большинства данных ЭС кодифицированы в словарях как регулярные или даже одни из основных. В английских дискурсах эти ЭС употребляются намного чаще других: следующее, четвертое место по частоте использования занимают средства обоснования и пояснения говорящим своего мнения (168), пятое – указание на внутригрупповую идентичность и общую почву (138). В русских же беседах этикетных лидеров по частоте использования с таким большим отрывом нет: наиболее распространены средства согласования с собеседником своего мнения (195), смягчения побуждения к действию (180), проявления согласия (154), направленности речи на адресата (152) и снижения категоричности речи (138). Различие в частоте использования у них не такое значительное, и три наиболее распространенных средства составляют только 32% (529).

2. Количественные данные показывают различный интервал частоты использования речевых средств с этикетными функциями. В английской деловой беседе средний интервал частоты использования этикетных знаков, который необходим коммуникантам для поддержания позитивного, гармоничного фона общения – 50–60 ЭС на 1000 словоупотреблений, в русской же беседе на 1.000 словоупотреблений в среднем приходится 30–40 знаков. При этом следует учитывать, что использование речевых средств с этикетными функциями ситуативно обусловлено, на него влияют разнообразные прагматические факторы.

3. Сказанное выше дает основание предполагать, что речевое поведение английских коммуникантов соответствует не только социокультурным и жанровым конвенциям, но и сложившимся этнокультурным конвенциям, которыми являются смягчение воздействия на адре-

сата, проявление согласия с ним и поддержание коммуникативного контакта слушающим. Если воспользоваться определением конвенции общения Д. Льюиса [Lewis, 1969, с. 78], то этнокультурным конвенциям следует практически каждый носитель речевой культуры, и практически каждый ожидает, что все остальные тоже следуют им. Как показывает анализ гармонизирующих действий в ток-шоу и семейной беседе [Рисинзон, 2008, с. 286], этнокультурные ЭС важны для гармонизации английского общения в разных сферах общения. В английской деловой беседе этнокультурные ЭС наиболее востребованы (1421 – 70%), жанровые речевые средства, выполняющие этикетную функцию (371 – 17%), межжанровые ЭС (313 – 15%), и социокультурные этикетные единицы (90 – 4%), употребляются намного реже.

В русской деловой беседе небольшое различие в частотности использования ЭС многих функциональных групп не позволяет говорить о существовании этнокультурных конвенций. Отмечаемое П. Браун и С. Левинсоном преобладание средств позитивной вежливости, характерное для общения представителей коллективистских культур, например, проявления внимания к потребностям и желаниям адресата, выражения согласия, одобрения, указание на внутригрупповую идентичность и общую почву и др. [Brown, Levinson, 1987, с. 101–129], в нашем материале не подтвердилось. ЭС проявления внимания к потребностям и желаниям адресата в русских дискурсах используются 71 раз и составляют 4%, в английских – 67 и 3%, прагматикализованное согласие в русских беседах выражается 154 раза – 9%, в английских – 391 – 18%, одобрение 9 – 1% и 32 – 1% соответственно, маркеры внутригрупповой идентичности и общей почвы русскими коммуникантами используются 61 раз – 4%, английскими – 138 – 8%. Однако в русских разговорах собеседники часто согласуют свое мнение (195 – 12%, в английских беседах 67 – 3%), при этом говорящий стремится разделить с адресатом ответственность за суждение, получить его одобрение, создать иллюзию совместно принятого решения. В этом речевом действии, видимо, проявляется коллективизм, свойственный русской культуре. По данным нашего материала, в русской деловой беседе коммуниканты гармонизируют речевое взаимодействие чаще всего межжанровыми ЭС (1014 – 61%) и только в определенных речевых действиях и тематических ситуациях [Формановская, 2007, с. 283] используются средства, соответствующие жанровым (377 – 23 %) и социокультурным (267 употреблений – 16%) конвенциям.

4. Этикетные действия и английских, и русских коммуникантов во многом зависят от ситуации общения, но у английских решающее

влияние имеют объективные прагматические факторы: степень официальности, общий стаж общения, социальные статус и роль участников разговора и др., а у русских – как объективные, так и субъективные – речевая культура коммуниканта. Как показывает анализ материала, в русском разговоре использование ЭС часто определяется индивидуальной манерой речи, речевыми навыками коммуникантов. Возможно, это одно из объяснений небольшого различия в количестве употребленных разнофункциональных средств. Кроме того, нормы русской деловой беседы в частных компаниях, особенно в среднем и малом бизнесе, по нашему мнению, еще не сформировались окончательно, ее гармонизация в значительной степени также зависит от речевой культуры ее участников. В английском же деловом разговоре использование большинства этикетных единиц в соответствии с требованиями нормы, стандарта приводит к меньшей зависимости от речевых предпочтений коммуникантов, что позволило включить этикетные значения в словари.

5. Соответствие большей части английских ЭС нормам и правилам коммуникативного взаимодействия участников деловой беседы привело к высокой степени их стереотипности и полифункциональности. Поэтому при определении актуализированной говорящим функции речевого средства возрастает значение контекста и интонации.

III. Чтобы подтвердить сделанные выводы конкретным примером, сравним результаты анализа использования средств, снижающих категоричность речи (СКР) в английских и русских дискурсах, которые имеют как общие характеристики, так и этнокультурные особенности.

1. И в английском, и в русском деловом общении категоричность – регулятивная этическая категория [Захарова, 2001, с. 164], оказывающая давление на адресата, она рассматривается как угроза атмосфере сотрудничества партнеров коммуникации. Чтобы избежать этого и сохранить уважительную, доброжелательную атмосферу общения, коммуниканты используют этикетные средства снижения категоричности. С этой целью наиболее часто употребляется стереотипная, специализированная авторизирующая конструкция *I think/ Я думаю: Но тем не менее/ вот в данном случае/ я думаю ситуация будет кардинально меняться/ (УУ3); It may well come down/ the income in/ in over the coming year/ because I think interest rates are going to come down// (LL 9.4), а также используются модальные глаголы: Я почему все это говорю/ чтобы вы поняли/ где цепляться и что вам там говорить может/ в своей пламенной речи// (ЧК2); <...> at this stage in a job I would expect to be at about seventy/ seventy five per cent of the way through my job// (LL*

3.7), другие авторизирующие конструкции: *Вот поэтому/ конечно мне кажется/ что диссертации/ которые были представлены/ они были сырыми/ вот/ и поэтому они не прошли//* (УУ5); *You see/ I guess/ in a sense/ you know/ how some people say/ you have to look and see/ who the switchboard in the family is//* (LL 6.8); и дискурсивы со значением предположительности, например, *perhaps/ наверное: Если б нам было нужно / мы бы их тоже получили/ но никогда бы, **наверное**, в вашем издательстве не стали бы ...//* (ЧК5); *You would need guidance **perhaps** in other respects//* (LL 3.1). Большинство этих ЭС и в английском, и в русском языках является высоко конвенциональными прагматическими тактиками и соответствует нормам делового общения.

2. Вместе с тем в английской и русской деловых беседах использование этикетных средств СКР существенно различается.

2.1. Разное количество средств СКР, зарегистрированных в английских и русских дискурсах (503 и 138 соответственно), видимо, показывает различное значение этой конвенции в двух речевых культурах. Для участников английской деловой беседы – это одна из основных конвенций, отражающая, как отмечено выше, базовые этнические ценности, такие, например, как независимость личности [Ларина, 2009, с. 68], поэтому она особенно важна для гармонизации делового общения. В русском деловом разговоре собеседники тоже стараются ее соблюдать в соответствии с рекомендациями риторики и культуры речи, но пока она, как показывает анализ материала, не относится к культурно-речевым приоритетам.

2.2. Для реализации этой конвенции в английском языке сложился богатый арсенал средств как специализированных, так и полифункциональных, этикетная функция которых часто доминирует, и такое их использование закреплено в словарях; в русских беседах употребляются многие подобные средства, но при этом русские коммуниканты, с одной стороны, несколько чаще выбирают наиболее стереотипное ЭС *Я думаю* (в 30% случаев, в английских беседах – 24%), с другой, чаще снижают категоричность высказывания другими, нешаблонными речевыми средствами (21% употреблений, в английских беседах – 5%).

2.3. Этикетные средства СКР используются во всех изучаемых английских дискурсах деловой беседы всеми коммуникантами, а у некоторых участников русских бесед употребление этих средств единичное или не отмечено вовсе.

2.4. Основное различие в употреблении средств СКР в русской и английской деловой беседе, как нам кажется, заключается в том, что в английской институциональной речевой культуре при выражении мне-

ния сложились традиции постоянного использования конативных этикетных знаков соблюдения независимости собеседника и его права иметь другое мнение, а также соответствующие коммуникативные ожидания, поэтому мы рассматриваем английские этикетные средства СКР как этнокультурные и в значительной степени рутинные. В соответствующем русском общении, как показывает анализ материала, уровень категоричности речи выше, этикетные единицы нейтрализации категоричности не образуют стандартную модель речевого поведения всех участников деловой беседы, они не общеприняты, поэтому мы относим их к межжанровому РЭ, а не этнокультурному.

### Литература

- Захарова Е.П. Коммуникативные категории и нормы // Хорошая речь. Саратов, 2001.
- Ларина Т.В. Категория вежливости и стиль коммуникации : Сопоставление английских и русских лингвокультурных традиций. М., 2009
- Прохоров Ю.Е., Стернин И.А. Русское коммуникативное поведение. М., 2002.
- Рисинзон С.А. Функционирование этикетных средств разной степени конвенционализации в институциональном дискурсе // Проблемы речевой коммуникации. Саратов, 2008. Вып. 8.
- Стернин И.А., Новичихина М.Е. Культура делового общения. Воронеж, 2002.
- Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. М., 2004.
- Формановская Н.И. Речевое взаимодействие : коммуникация и прагматика. М., 2007.
- Brown P., Levinson S. Politeness : Some Universals in Language Usage. Cambridge, 1987.
- Lewis D.K Conventions: A philosophical studies. Cambridge, 1969.
- Samovar L.A., Porter R.E. Communication between Cultures. Belmont, 2001.
- Wierzbicka A. Understanding cultures through their key words : English, Russian, Polish and Japanese. L., 1997.

## ТЕОРИЯ ЭПИКО-СТИЛЕВЫХ ВАРИАЦИЙ И ОПЫТЫ ЕЕ ПРИЛОЖЕНИЯ К АЛТАЙСКОМУ МАТЕРИАЛУ

А.А. Коцунов

**Ключевые слова:** вариация, народный эпос, Алтай.

**Keywords:** variation, folklore epos, Altai.

Известно, что термин «вариация» появился в начале XX века. Один из первых, кто применил это слово, – немецкий ученый Хайнц Вернер (Heinz Werner) в работе «Die Ursprünge der Lyrik». По его словам «одним из выразительнейших и значительнейших признаков стиля примитивной поэзии является повторение на все лады. Коренные жители могут часами повторять короткие песни – невыносимо монотонные (однообразные) для европейского слуха; определенные предложения и стихи, слова и слоги снова и снова повторяются внутри самой песни или же одна и та же мысль растягивается в разных *вариациях*» (перевод с немецкого языка мой. – А.К.) [Werner, 1924, с. 174].

Н.Н. Поппе расценивал вариацию как чрезвычайно важное и характерное слагаемое в стилевой системе халка-монгольского эпоса. По словам Н.Н. Поппе, «Сущность параллелизма заключается в том, что смежные аллитерирующие строки передают каждая в нескольких различных выражениях одно и то же или очень близкие понятия» [Поппе, 1937, с. 117–118].

Е.М. Мелетинский в своих работах по древнегерманскому эпосу, также останавливается на этом стилевом явлении: «Параллелизм специфически связан с устной техникой творчества – исполнителя» и «...является ярким воплощением специфики фольклора: в нем особенно отчетливо проявляется характерное для фольклорной поэтики сочетание повтора с варьированием» [Мелетинский, 1968, с. 41]. По степени сближения слов, составляющих в параллельных стихах семантическую пару, он выделяет четыре основных стадии: *повтор, синоним, вариация, антоним*.

М.И. Стеблин-Каменский рассматривал вариацию в тесной связи с аллитерацией: «Вариация – это повторение уже сказанного другими словами: она представляет собой как бы семантическую аллитерацию, повторение значения в различных выражениях» [Стеблин-Каменский, 1978, с. 15–16].

Д.С. Лихачев называл вариацию стилистической симметрией и рассматривал как глубоко архаическое явление: «Сущность стилистической симметрии состоит в том, что об одном и том же в сходной синтаксической форме говорится дважды» [Лихачев, 1979, с. 169].

Р. Якобсон в статье «Грамматический параллелизм и его русские аспекты» выделил три типа параллелизма: 1) параллели синонимические, где «синонимические строки соотносятся одна с другой, выражая один и тот же смысл средствами различными, но равнозначными. Когда высказывается суждение и когда она тут же повторяется, целиком или частично, то варьируется его выражение, смысл же остается полностью или почти полностью таким же»; 2) параллели антитетические: Здесь «две антитетические строки соотносятся одна с другой через противопоставления»; 3) параллели синтетические (конструкционные): здесь «стихи связаны между собой только сходством между различными суждениями по облику и построению как предложение в целом, так и его составных частей» [Якобсон, 1987, с. 100].

Из исследователей-монголоведов вариацию впервые со всей определенностью отмечал Доржи Банзаров (1822–1855). Он сделал заметку по поводу молитвы (благопожелание), которую произносят во время свадебного обряда, когда молодые поклоняются огню: «Повторение одной и той же мысли на несколько ладов, простота мыслей и выражений доказывают, что она – народное произведение» [Банзаров, 1955, с. 75].

Исследователь бурятского эпоса «Гэсэр» М.П. Хомонов рассматривал параллелизм как изобразительное средство, восходящее к древней поэтической форме и выделил два типа вариации – «семантический» и «синтаксический». «При *семантическом* параллелизме две смежные аллитерирующие строки передают одно и то же понятие близкими по значению словами. Каждое синонимичное слово составляет как бы самостоятельное предложение со своими членами, группируясь вокруг основного значения. Одно и то же слово, повторяясь, образует *синтаксический* параллелизм» [Хомонов, 1976, с. 112]. Также он отметил вариации, основанные на контрасте слов и основанные на фонетической вариации одного и того же слова.

В наши дни на основе текстов монгольских и тюркских народов глубоко и подробно вариацию осветил А.В. Кудияров. Он осуществил глубокую теоретическую и сравнительную разработку этого вопроса. В своих сравнительных анализах он также брал

алтайский материал. По определению А.В.Кудиярова, стиливое явление, называемое вариацией, – это «Склонность сказителей выражать особо значимую мысль, суждение или художественную подробность параллельной или многократной передачей разными словесно-поэтическими средствами. Вариация особо выделяет соответствующие места текста, усиливая их смысл, их эмоциональное и эстетическое воздействие». В работах А.В.Кудиярова также представлены такие типы вариации, как «мини-вариация», «нумеровариация» и «разложение парного слова» [Кудияров, 2002, с. 95–117].

Эту же стиливую категорию в алтайской эпической традиции кратко рассматривал С.М. Каташев. Основную функцию вариации он видел в углублении содержания эпоса, художественном украшении и обогащении повествования. С.М. Каташев выделяет несколько видов вариации. Среди них в алтайских сказаниях наиболее распространенным является двухстрочная вариация. Также в качестве особой разновидности он выделил перекрестную вариацию, когда слова обретают свое соответствие через строку. Такие вариации, «кроме параллелизма несут в себе специфическое усиление благозвучия и ритмики» [Каташев, 1997, с. 30].

Следует отметить справедливое суждение А.В. Кудиярова о том, что «...истоки вариации как художественно-стилевой категории монголоязычной поэзии – в обряде и культе. Говоря об обряде, я имею в виду обрядовые церемонии, сопровождавшиеся пением, а в ряде случаев исчерпывавшиеся пением, большей частью – пение хоровым, и именно амебейно-хоровым, привлекшим, кстати сказать, пристальное внимание А.Н. Веселовского» [Кудияров, 2002, с. 172].

Как пишет В.М. Гацак, «известный русский ученый А.Н. Веселовский открыл значение фольклора народов Сибири и Дальнего Востока для исторической поэтики как научной дисциплины. Он продемонстрировал критериальную роль сибирских традиций при воссоздании общих процессов развития жанров фольклора и его поэтической системы; их восполняющую ценность для цельного понимания общезакономерных процессов» [Гацак, 1990, с. 47].

В работе «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1898 года) А.Н. Веселовский рассматривал на многоязычном материале развитие и формы психологического параллелизма в народных песнях. Среди множества образцов фольклора романских, германских, славянских, балтийских и ряда восточных народов, так же встречаются примеры алтайского народного творчества, а именно алтайский песенный фольклор. Для

А.Н. Веселовского самое главное – это принцип параллели природы с человеком, поэтому он рассматривал алтайские песни в одном ряду с аналогичными песнями других народов. А.Н. Веселовский впервые обратился к параллелизму в народной поэзии алтайцев:

*Кто рассыпал золотые листья?  
Не белая береза? Да это она.  
Кто распустил по спине волосы  
Не жена ли моя? Да это она.*

*Кто рассыпал серебристые листья?  
Не синяя ли береза? Да это она.  
Кто распустил волосы на затылке?  
Не моя ли невеста? Да это она.*

[Веселовский, 1940, с. 168].

В этом примере А.Н. Веселовский усмотрел особенность, состоящую в том, что в парных четверостишиях каждое из них делится еще на две части. Первые два стиха, выделенные А.Н. Веселовским курсивом, образуют картину живой природы: это – *золотые / серебристые листья* и *белая / синяя береза*. Во второй части обоих четверостишия следует освещение психологического состояния человека. При этом первая часть строф, в которой показывается живая картина природы, производит нередко большее впечатление своей поэтичностью, конкретной образностью. Она живописнее, внешне изобразительнее, но смысловая нагрузка падает на вторую часть строфы, а вторая строфа песни уточняет, конкретизирует сказанное в первой строфе.

Приведенный алтайский пример, вероятнее всего – это песня, впервые приведенная В.В. Радловым (см.: [Радлов, 1866, с. 226] в точной грамматической и лексической передаче оригинала:

*Алтынди нүрү төгүлгән  
Ак кайн пидір? ну пидір?  
Аркадагы чачын јајынган  
Алганым пидір? ну пидір?*

*Күмүшти нүрү төгүлгән  
Көк кайн пидір? ну пидір?  
Көксүндеги чачын јајынган  
Көргөнүм пидір? ну пидір?*

[Радлов, 1866, с. 226].

Мы можем отметить и точность немецкого перевода:

*Was die goldgleichen Blätter ausgestreut,  
Ist es die weisse Birke? sie ist's wohl!  
Deren Haare am Rücken herabhängen,  
Ist es mein Weib? sie ist's wohl.*

*Was die silbergleichen Blätter ausgestreut,  
Ist es die blaue Birke? sie ist's wohl!  
Deren Haare am Nacken herabhängen,  
Ist es meine Braut? sie ist's wohl.*

[Radloff, 1866, с. 246–247].

Здесь трудно сказать, за каким текстом следует А.Н. Веселовский, но если обратить внимание на то, что А.Н. Веселовский знал немецкий язык в совершенстве, то можно предположить, что он перевел эту песню на русский язык с немецкого варианта. Тем более он отмечал, что эта песня «...совершенно отвечает типу спетых вместе Schnaderhüpfel [частушки] о голубках» [Веселовский, 1940, с. 168].

Мы можем отметить и точность немецкого перевода, и верность русского перевода А.Н. Веселовского. Последнее само по себе интересно тем, что перед нами самый ранний перевод алтайской песни на немецкий и один из самых ранних на русский язык. Если первый относится к 1866 году, то второй к 1898 году. Перед нами очень ценный текстологический случай, важный для истории публикации и перевода алтайских песен. Есть еще одна тонкость, которая может иметь значение для теории перевода. В радловском тексте насквозь проходит аффикс сравнения –*di* – (дий). В первом четверостишии песни – *алтынди*, во втором – *күмүшти*. В немецком тексте сказано *goldgleichen / silbergleichen*. В немецком варианте функцию сравнительного аффикса –*di*– выполняет слово *gleich* (подобный). В связи с этим можно сказать о том, что в обоих случаях в алтайском и в немецком, эти слова будут переводиться на русский язык, как *золотоподобный / сереброподобный*. Веселовский же перевел, как *золотые / серебристые листья*, но, несмотря на эти нюансовые неточности в переводе, общий смысл песни сохраняется.

Есть еще один момент, где мы не сможем сказать точно, от какого варианта исходил В.В. Радлов – от алтайского или телеутского. Мы лишь можем заметить, что в телеутском диалекте эти стихи, будучи в основе такими же, обладали бы другими языковыми признаками. В.В. Радлов в предисловии своих «Образцов» писал: «Сохранивший более первоначальный тюркский характер, Алтайский язык избран мною исходною точкою для исследования остальных наречий. Разница между Алтайским и Телеутским наречиями весьма незначительна, а потому я счел лишним строго отделять их друг от друга» [Радлов, 1866, с. 12–14].

Специальный интерес представляет высокая степень сохранности этой песни – вариант в свое время записал и издал в «Алтайских инородцах» В.И. Вербицкий [Вербицкий, 1893, с. 168]. Он акцентировал свое внимание на заунывной, грустной мелодике народных песен и выявлял два условия, непременно требующиеся в алтайской народной песне: «чтобы она имела сравнение» и «чтоб строфы из двустихий или четверостихий начинались всегда с одной и той же буквы» [Вербицкий, 1893, с. 175].

*Алтын-дый тюрю тюгулгэнь,  
Ак кайын беди, бу бе дырь?  
Архадагы чачин янган,  
Алганым бедырь, бу бе дырь?*

*Кэмэи-тый тюрю тюгулгэнь*

*Как золотолиственная  
Береза белая – не она-ли это?  
Распутившая по спине волосы,  
Не моя-ли это взятая (т.е. жена), не она-ли  
это?*

*Как серебролиственная*

<i>Кѳк терек беди, бу бедыр.</i>	<i>Тополь зеленая – не она-ли это?</i>
<i>Кѳксиньдэгы чаачин янган,</i>	<i>По плечам волосы распустившая,</i>
<i>Кѳрьгэным бедырь бу бедыр.</i>	<i>Не моя-ли это усмотренная, не она-ли это?</i>

[Вербицкий, 1893, с. 176].

Первые части строф, в которых дается наблюдение над картиной природы, переведены не точно. Здесь мы не видим параллель картины природы и психологического состояния человека. При адекватном переводе эти строки выглядели бы так: *Золотоподобные листья рассыпавшая, // Не белая береза ли, это ли? и Сереброподобные листья рассыпавший, // Не синий тополь ли, это ли?*

Записи В.В. Радлова и В.И. Вербицкого буквально совпадают. Только у Вербицкого во второй строке второй строфы сказано *терек* (тополь). Поэтому здесь еще идет вариация слов *береза / тополь*. Здесь встает вопрос: чей вариант, В.В. Радлова или В.И. Вербицкого, записан раньше? В.В. Радлов (1837–1918) прожил на Алтае 12 лет. В 1860–1861 годы, совершив путешествия в глубь Горного Алтая, он собрал огромный материал, который и составил основу его книги «Образцы народной литературы тюркских племен, живущих в Южной Сибири и Дзунгарской степи». Записи же В.И. Вербицкого (1827–1890) были опубликованы в 1893 году, но если иметь в виду то, что он работал на Алтае с 1854 года, можно допустить, что запись осуществлена задолго до публикации.

Интересно, что аналогичные по структуре свадебные песни до сих пор бытуют у телеутов (самоназвание «теленгиты»), которые проживают в основном в сельских населенных пунктах Беловского, Гурьевского, Новокузнецкого районов Кемеровской области. Здесь начальные слова второй строфы варьируют все начальные слова первой строфы, а остальные слова в строфах буквально повторяются.

<i>Кайыннан тарткан тайагьмай,</i>	<i>Из березы выточенный мой посох</i>
<i>Камьши тайактый пек ползун эде.</i>	<i>Крепче посоха из камыша пусть будет.</i>
<i>Калыктан талдап тапканы ай,</i>	<i>Из народа спутница выбранная</i>
<i>Кары йажына эш ползун эде йа.</i>	<i>До старости другом пусть будет.</i>

<i>Теректен тарткан тайагьнай,</i>	<i>Из тополя выточенный твой посох</i>
<i>Темир тайактан пек ползун.</i>	<i>Крепче железного посоха пусть будет.</i>
<i>Эм элдин талдап тапканы</i>	<i>Из народа спутница выбранная</i>
<i>Тужу йажына эш ползун эде йа.</i>	<i>Навечно другом пусть будет.</i>

[Функ, 2004, с. 81–82]/

Первые строки в строфах песни не совпадают. В вариативных строфах, особенно в народных песнях, не допустимы такие расхождения, поэтому мы думаем, что в первой строке второй строфы

было «тайагымай» (мой посох). Далее, третьи строки строф при адекватном переводе выглядели бы так: «Средь народа выбирая, найденная». Д. Функ в своих комментариях отмечает, что «эти две строфы (вариант от 8 ноября 1988) были пропеты вместе с предваряющими их еще двумя строфами». Предполагаем, что в данной песне, как и в свадебных песнях этнической группы алтайцев «алтай кижы», традиционно каждая строка пелась повторно.

Также можно привести пример из хакасских народных тахпахов. Тахпах, как и вышеприведенные примеры, чаще всего состоит из двух четверостиший:

*Ах чазында ђс ле партыр  
Аймах ла сiлiг чахияхтар;  
Ай хынганынпарох ла полза,  
Айлан килип, алыбох ал.*

*Выросли на белой степи  
Весьма красивые цветы;  
Выбрал ты себе любимую,  
Возвратясь, возьми ее (в жены).*

*Кѳк чазында ђзiп партыр  
Кѳптен сiлiг чахияхтар;  
Кѳѳпененiн парох полза,  
Кѳѳлче килип, алыбох ал.*

*Степь зеленая выросли  
Самые красивые ромашки-цветы;  
Сумел найти возлюбленную –  
Сумей потихоньку прийти и взять ее.*

[Унгницкая, 1980 с. 15].

«В первом четверостишии утверждается определенная мысль, оформленная художественно, образно, Во втором – та же мысль, но художественные образы несколько видоизменяются, варьируются, чем как бы закрепляются в нашем сознании то, о чем было сказано в первом четверостишии» [Унгницкая, 1980, с. 7]. Как и во всех рассмотренных нами примерах, варьирование художественных образов в тахпахе, происходит по строго отработанным народными певцами законам: если в первом четверостишии мы встречаем образ белой степи (ах чазын), во втором непременно упоминается о зеленой степи (кѳк чазын).

Рассмотрим моменты, которые интересовали А.Н. Веселовского. «Как исполнялись эти песни, амебейно, или нет, мы не знаем, но два таких четверостишия, построенных на тавтологии или антитезе, спетые под ряд, дадут в результате песню с рядом повторяющихся versus intercalares – запевов: одних и тех же, развивающихся, видоизмененных, наконец запевов, разных по содержанию, только поддерживающих общее настроение песни» [Веселовский, 1940, с. 168–169]. Песня состоит из двух вариативных четверостиший, и каждое четверостишие в свою очередь делится еще на две части. В первой излагается наблюдение над картиной живой природы, во второй части выражения психологического состояния человека. Как

известно, большинство алтайских песен состоит из двух строф. Заунывный, выражающий грусть тон, монотонная мелодика песен требовали обязательного уточнения ранее сказанного. Как отмечает Н.М. Киндикова, «Сказанное в первом четверостишии непременно должно быть продолжено во второй. Вторая строфа как бы вносит новые оттенки чувства, раскрывает новые грани воспеваемого предмета» [Киндикова, 1989, с. 16].

Песня интересна еще в одном отношении. А.Н. Веселовский писал: «Импровизация алтайцев и телеутов состоит из парных четверостиший начинающихся с одного и того же несколько видоизмененного запева» [Веселовский, 1940, с. 168]. Причем надо сказать, что эта измененность существует во всех стихах каждого четверостишия. И в этом смысле пример А.Н. Веселовского и его подход к нему еще более существенен в своем значении, потому что он нас учит внимать каждому слову. В первой части каждого четверостишия, где излагается наблюдение над картиной природы, речь идет о листьях золотых / серебряных, о березе белой / синей. Во второй части четверостиший, где выражено психологическое состояние человека, речь идет о распущенных волосах по спине / по груди, и о взятой / усмотренной. По поводу слов взятая / усмотренная можно отметить, что во всей алтайской песенной лирике важное место занимает рифма. Наиболее распространенной является начальная рифма (анафора). Поэтому в последней строке первой строфы вместо слова «эш» – жена идет слово «алганым», то есть взятая (в жены) и соответственно во второй строфе вместо «сыргалы» – невеста слово «кӱргӱним» – усмотренная (в невесты). Надо сказать, что такое строение алтайского поэтического текста подтверждается многими записями последующих годов.

Отвечая на вопрос А.Н. Веселовского, «...как эта песня исполнялась амебейно или нет...» [Веселовский, 1940, с. 169], мы можем сказать, что даже если эта песня в современных записях исполняется одним певцом, она сохранила все элементы древнего сложения той поры, когда эта песня пелась несколькими. Мы можем предположить, что эта песня «похвала супруге» [Вербицкий, 1940, с. 176] – отмечено в варианте В.И. Вербицкого) идет от свадебного обряда. Свадебные песни алтайцев поются несколькими певцами. Среди них один человек выступает в роли запевалы. Запевала начинает песню, а остальные подхватывают и далее повторно поют ту же строку, и так до конца песни. В итоге получается песня из 16 строк. По словам Т.С. Тюхтенева, «повтор удлинит песенный текст, придает

песне мелодичность, различные интонационные звучания. Причем, повторы неразрывно связаны со смысловым строем речи, средством, облегчающим воспроизведение песни по памяти» [Тюхтенов, 1972, с. 188]. По мнению А.В. Кудиярова, «пение <...> в каждом случае предусмотрительности его традиционным “сценарием” свадебного торжества должно было быть достаточно длительным. А поскольку содержание пения ограничивалась тематикой самого обряда, то вариация – и именно вариация строфическая – как нельзя лучше обеспечивала необходимую длительность пения» [Кудияров, 2002, с. 172–173].

Каждая свадебная песня алтайцев состоит из вариативных четверостиший, впрочем, вторая строфа органически связана с первой, повторяет ряд ее ритмико-синтаксических особенностей. Веселовский писал: «С точки зрения нашей поэтики они (запевы) как бы сознательно возвращают нас к основному мотиву, вызывая к новому анализу: стилистический прием, выработавшийся, как я полагаю, из древнего чередования хора и запевалы, двух хоров, двух певцов» [Веселовский, 1940, с. 168–169].

Таким образом, исходя из этого, мы можем сделать вывод, что перед нами не просто парный параллелизм, а еще и параллелизм вариативный. В подтверждении этого, всю песню можно представить в виде «единой строфы-трафарета» [Кудияров, 2002, с. 172]:

*Алтынды* бури жайлган  
*Күмүштий*  
*Ак* кайын беде, бу беде?  
*Көк*  
*Аркада* чачы жайылган  
*Көксинде*  
*Алганым* беде, бу беде?  
*Көргөнүм*

*Золотоподобные* листья распустила  
*Сереброподобные*  
*Белая* береза ли, это ли?  
*Синяя*  
 По *спине* волосы распустила  
*грудю*  
 Не моя ли это *взятая*, это ли?  
*Усмотренная*

Таким образом, образцы, собранные А.Н. Веселовским, дают нам представление о поэзии давних времен, которую народ пронес сквозь века, передавая из поколения в поколение. Современные алтайские народные песни теснейшим образом связаны с традицией древних песен. И мы видим, что художественные особенности старых песен алтайцев сохранились и в их современных песнях.

Особое развитие подобная вариация получает в эпическом материале, в том числе и в алтайском.

Первые записи жанра героических сказаний на территории Горного-Алтая начались в середине XIX века. У истоков этой работы были В.И. Вербицкий и В.В. Радлов.

Далее, начиная с 80-х годов XIX века публикации алтайского героического эпоса появляются в трудах сибирских исследователей, как Н.М. Ядринцев (1842–1894), Г.Н. Потанина (1839–1920), А. Калачев и др.

В посмертное издание «Алтайские инородцы» В.И. Вербицкого (1827–1890) вошли четыре героических сказания: «Алтайын Сайын Салам», «Караты-Каан», «Айманыс», «Стоженец Хан Бежити». [Вербицкий, 1893, с. 189–198]. Все тексты собирателем даны в кратком, конспективном пересказе на русском языке. Из-за недостатков, с точки зрения современных текстологических требований, в собранных В.И. Вербицким материалах, для нас ценной является информация о том, какое множество песен, мифов, преданий бытовало, а также, какие сказания в течение многих веков передавались из уст в уста.

В 1866 году В.В. Радлов (1837–1918) издал бесценный труд «Образцы народной литературы тюркских племен, живущих в Южной Сибири и Дзунгарской степи», благодаря которому в научных кругах фольклор алтайцев получил наибольшую известность. В.В. Радлов за 12 лет, проведенных среди алтайцев, также изучил язык, духовную и материальную культуру алтайских этносов.

В «Образцах» впервые на языках этнических групп Алтая были напечатаны тексты десяти сказаний. В путевых заметках В.В. Радлов называл имена всего лишь двух сказителей – Яраса из селения Мыота и Палагыза из местечка в окрестностях Ангудая.

Исключительную ценность «Образцов» З.С. Казагачева видит в том, что «произведения эпической классики – при всех объяснимых недостатках представлены с соблюдением научных требований записи и публикации. В текстах сохранена стихотворная форма, более того, стихи обозначены сквозной нумерацией. В путевых заметках Радлова охарактеризована ситуация записи фольклорных материалов, а в предисловии – принципы подготовки к изданию» [Казагачева, 2002, с. 14]. По словам И.В. Пухова, «записи В.В. Радлова, сделанные при помощи специальной фонетической транскрипции являются наиболее точными из всех дореволюционных записей алтайского эпоса. Надо особо подчеркнуть, что это были первые научные записи алтайского эпоса» [Пухов, 1973, с. 10]. В.М. Гацак пишет, что «записи В.В. Радлова вошли в международный научный актив» [Гацак, 1990, с. 36].

Все это свидетельствует о степени достоверности опубликованных В.В. Радловым текстов. С учетом этого из названных самых ранних записей алтайского эпоса подробнее рассматриваются

нами сказания из публикации В.В. Радлова. Хотя некоторые данные можно извлекать из публикаций В.И. Вербицкого, Н.М. Ядринцева, Г.Н. Потанина и др.

В рассматриваемых текстах преобладает двукратная вариация, которая является наиболее распространенным типом вариации в алтайской, а так же в тюрко- и монголоязычной эпике. По мнению Е.М. Мелетинского, «двучастный параллелизм следует считать основным и первичным» [Мелетинский, с. 42]. Приведем пример описания эпического образа течения времени:

*Кыш полгонын жаказы кырудан бұлду,*      *Зима пришла – по инею на вороте узнавал,*  
*Жай полгонын жарды изиген бұлду.*      *Лето пришло – по жару на спине узнавал.*

[Радлов, 1866, с. 14, ст. 117].

Одно из примечательных свойств радловских записей в том, что мы можем представить себе, как выглядели в оригинале то, что не сохранилось в более поздних записях. Вышеприведенная вариация встречается в записях Н.Я. Никифорова (1915). Здесь определяющие образ слова *по инею* и *по жару* уже исчезли, но эпический образ течения времени сохранился:

*Приближение лета узнает по плечам, наступление зимы узнает по вороту* [Никифоров, 1915, с. 15].

Приведем пример описания охоты эпического персонажа:

*Суудын анын сууга кирди,*      *Речных зверей в реке добывал,*  
*Туудун анын тууда кирди.*      *Горных зверей в горах добывал.*

[Радлов, 1866, с. 65, ст. 206].

Вариация этих стихов встречается только в двух из десяти сказаний. Приведенная выше вариативная фигура также присутствует в сказании «Алтай Бучый» из «Аносского сборника» (1915):

*Горных зверей на горах убивает, водных зверей на водах убивает* [Никифоров, 1915, с. 16].

В записях В.В. Радлова примечательны двухстрочные вариативные фигуры, где варьируются *луна* и *солнце*, встречающиеся в двух из десяти сказаний:

*Ары көрзө, айдый,*      *Туда посмотрит как луна,*  
*Бери көрзө, күндий.*      *Сюда посмотрит как солнце.*

[Радлов, 1866, с. 105, ст. 194].

*Күнибиле тен кыс өскөн,*      *Похожая на солнце девушка выросла,*  
*Айбыла тен кыс өскөн.*      *Похожая на луну девушка выросла.*

[Радлов, 1866, с. 242, ст. 10].

*Кыс күнибиле чалып жаткан,*      *Девушка как солнце сияет,*  
*Кыс айбыла чалып жаткан.*      *Девушка как луна сияет.*

[Радлов, 1866, с. 244, ст. 56].

Во всех трех варьированных описаниях красоты эпического персонажа присутствует *луна* и *солнце*. Если в первом случае есть еще и сочетание антонимов *ары / бери – туда / сюда*, то в последних двух – максимум слов, повторяющихся в каждой строке. Они близки к фразовому повтору, но подобные вариативные фигуры не встречаются в более поздних записях алтайского эпоса. Первая же фигура приобрела свойства устойчивой формулы и почти дословно встречаются в дальнейших записях.

Столь же часто употребляются в последующих записях такие эпические формулы из радловских записей, как «Нынешнего в два раза лучше стал, / Былых времен в десять раз лучше стал» («Эмдигиден эки артык, / Озогыдан он артык»); «Пыль земли до неба поднялась / Пыль неба на землю опустилась» («Жердин тозуну тенерее чыкты / Тенеринин тозуну жерге түштү»); «Крепкие деревья рассыпались / Черная земля избородилась» («Кату агаш какшала берди / Кара жер казыла берди») и так далее.

Таким образом, при общем объеме всех сказаний – 4083 стихотворных строк – нами отмечено более пятидесяти вариативных параллелизмов, общим объемом более ста тридцати стихотворных строк. Большинство вариаций двукратные, но встречаются трехкратные и многократные, то есть развернутые стилевые вариативные фигуры. Развернутая вариация широко представлена в картинах седлания коня, богатырского выезда, боя богатырей, в описании земли богатыря и т.д.

## Литература

- Банзаров Д. Собрание сочинений. М., 1955.  
Вербицкий В.И. Алтайские инородцы. М, 1893.  
Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.  
Гацак В.М. Истоки и традиции // Эвенкийские героические сказания. Новосибирск, 1990.  
Загагачева З.С. Алтайские героические сказания «Очи-Бала», «Кан-Алтын». Аспекты текстологии и перевода. Горно-Алтайск, 2002.  
Калачев А. Былина об Алтай-Бучае // Живая старина. Спб, 1896. Вып. 3–4.  
Каташев С.М. Алтайский героический эпос. Вступ. ст. // Алтайские героические сказания : «Очи-Бала», «Кан-Алтын». Новосибирск, 1997.  
Киндикова Н.М. Эволюция образной системы в алтайской лирике. Горно-Алтайск, 1989.  
Кудияров А.В. Художественно-стилевые традиции эпоса монголоязычных и тюркоязычных народов Сибири. М., 2002.  
Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.  
Мелетинский Е.М. «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968.

- Никифоров Н.Я. Аносский сборник. Собрание сказок алтайцев с примечаниями Г.Н. Потанина. Омск, 1915.
- Поппе Н.Н. Халка-монгольский героический эпос. М.–Л., 1937.
- Пухов И.В. Алтайский героический эпос // Маадай-Кара. М., 1973.
- Радлов В.В. Образцы народной литературы тюркских племен Южной Сибири и Дзунгарской степи. Поднаречия Алтая : алтайцев, телеутов, черневых и лебединских татар, шорцев и саянцев. Спб., 1866. Ч. I.
- Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978.
- Суразаков С.С. Алтайский героический эпос. М., 1985.
- Токмашев Г.М. Сказка об Алтай-Куучыны // Труды Томского общества по изучению Сибири. Томск, 1915. Т. III. Вып. 1.
- Тюхтенов Т.С. Алтайские народные песни. Горно-Алтайск, 1972.
- Унгвицкая М.А. Хакасские народные тахпахы. Абакан, 1980.
- Функ Д.А. Телеутский фольклор. М., 2004.
- Хомонов М.П. Бурятский героический эпос «Гэсэр». Улан-Удэ, 1976.
- Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
- Radlof V. Proben der volksliteratur der turkischen Stämme Süd-Sibiriens. Die Dialekte des eigentlichen Altai: der altayer und teleuten, lebed-tataren, schoren und soyonen. St. Petersburg, 1866. Abt. I.
- Werner Heinz. Die Ursprünge der Lyrik : Eine entwicklungspsychologische Untersuchung. München, Reinhardt, 1924.

## ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ СИНТАКСИСА НЕМЕЦКИХ ОСТРОВНЫХ ДИАЛЕКТОВ

*И.Г.Гамалей*

**Ключевые слова:** немецкий островной диалект, диалектный синтаксис, подход, устная речь

**Keywords:** German Island dialect, dialect syntax, approach, oral speech.

Носители разных немецких диалектов по разным причинам и в разное время покидали Германию и селились в других странах Европы, Америки и Африки, как правило, компактными группами, медленно ассимилируясь, однако, сохраняя национальное самосознание и родной язык. Языки этих групп не раз становились объектом внимания исследователей различных стран [Kloss, 1980; Wiesinger, 1983; Hutterer, 1982; Домашнев, 1983; Mattheier, 1994; 2003; Rosenberg, 2003; Москалюк, 2000; 2002; 2003]. Наука, занимающаяся изучением языков таких компактных поселений или так называемых языковых островов, получила название – «островная диалектология».

Зарождение этой науки началось с работы Вальтера Куна (*Deutsche Sprachinselforschung*, 1934), где он использовал для обозначения поселений в иноязычном окружении метафору «остров в иноязычном море», но ее истинным основателем по праву можно назвать русского ученого В.М. Жирмунского. [Жирмунский, 1931; 1936; 1956; 1976; Shirmunski, 1928; 1931].

Существует ряд научных определений языкового острова. П. Визингер подразумевает под «языковыми островами» «точечно или ареально встречающиеся, относительно небольшие замкнутые языковые и поселенческие общности внутри относительно большей иноязычной области» [Wiesinger, 1983, с. 901]. Сходным образом определяет явление К. Хуттерер, подчеркивая его особую структурированность: «Языковые острова – это территориально вычленимые и внутренне структурированные поселения языкового меньшинства внутри иноязычного большинства» [Hutterer, 1982, с. 178]. Языковой остров понимается К. Хуттерером не только с точки зрения языка, но и «как совокупное название для всех жизненных проявлений заключенной в языковой остров общности людей» [Hutterer, 1982, с. 178] (имеется в виду топонимика, ономастика, этнография и др.).

Учитывая особый характер немецкой поселенческой общности, А.И. Домашнев вносит в свое определение существенное дополнение о политической границе. Под «языковым островом» (нем. *Sprachinsel*) в самом общем смысле понимается маргинальная область распространения какого-либо языка, отделенная от основного ареала политической границей и лежащая в пределах территории распространения другого языка» [Domaschnew, 1994, с. 165].

Современная островная диалектология перемещает акцент на социальную сторону феномена, что отражено в определении П. Розенберга: языковые острова – «это языковые сообщества, проживающие на ограниченной территории и говорящие на языках или их вариантах, более или менее четко отличающихся от языка окружения, и с этими языками связано сознание собственной отличительности, поддерживаемое непроницаемой коммуникативной системой или сетью, направленной скорее внутрь себя, чем вовне». [Rosenberg, 2003, с. 275]. Моделирование П. Розенбергом объекта изучения островной диалектологии отражает центральные процессы, наблюдаемые в современной диалектологической науке, для которой на данном этапе ее развития, *во-первых*, характерно обращение к рассмотрению социальных факторов при описании географической вариативности.

При изучении островных диалектов на первый план стали выдвигаться такие вопросы, как:

- осознание носителями говора своей принадлежности к определенной социально этнической группе;
- социальные контакты с носителями другого говора или языка;
- вопросы престижа в выборе средства общения.

*Во-вторых*, вектор изменений в современной диалектологии означен переходом от изучения островных диалектов как консервированной формы языка, сохранившей архаичные черты, от их изучения с целью установления их генетического родства с диалектами прародины<sup>1</sup> к рассмотрению их как языковых лабораторий, в которых языковые изменения происходят как бы в ускоренном темпе, что вызывается активными языковыми контактами<sup>2</sup>. Активные языковые контакты приводят к тому, что оба языка используются представителями этнического меньшинства равновероятно, что означает переход от одноязычия к двуязычию. Длительное и равновесное сосуществование обоих языков неизбежно ведет к преобладанию одноязычия на языке большинства: диалект как язык меньшинства постепенно отступает под мощным давлением иноязычного окружения. Последний этап завершается вымиранием языка<sup>3</sup>. На этапе активного двуязычия и начала преобладания языка большинства над языком меньшинства заметно ослабление нормы и начинается так называемая пиджинизация языка, следствием которой является тенденция к сужению сфер употребления языка, к исчезновению в нем алломорфии и к «подверженности» определенных структур изменениям. По лаконичному замечанию Сузанны Романи, «the kinds of changes which take place in language death are just ordinary changes speeded up» [Romanie, 1989, с. 380].

Смоделированный таким образом объект исследования островной диалектологии требует применения комплексных методик описания, включающих в себя известные диалектологические и социолингвистические подходы, методы исследования языковых контактов и языковых изменений. Кроме того, важно исследовать, по мнению известного немецкого диалектолога Петера Розенберга, «когнитивные структуры, прокладывающие путь внутренним изменениям под давлением внешних факторов». «Die Analyse der beteiligten sprachlichen Vorgänge, ihres jeweiligen Gewichtes und ihres Zusammenspiels erfordert erstens die Einbe-

<sup>1</sup> см.: [Дингес, 1925].

<sup>2</sup> см.: [Жирмунский, 1976, с. 492–493].

<sup>3</sup> см.: [Алпатов, 2003, с. 203].

ziehung von Methoden der Dialektologie, der Soziolinguistik, der Sprechkontakt- und der Sprachwandelforschung. (einschließlich einer Betrachtung der kognitiven Strukturen, die innerem Wandel unter äußerem Druck den Weg bahnen)» [Rosenberg, 2003, с. 275]. Языковые острова, полагает П. Розенберг, обладают тем преимуществом, что факторы языковых изменений и языковой конвергенции внутри языкового острова зачастую можно легко пронаблюдать, и проанализировать взаимодействие языков при их существовании в этих условиях удастся лучше [Rosenberg, 2003].

Это позволяет сделать вывод о том, что основные задачи немецкой островной диалектологии состоят в изучении своеобразного характера смешения говоров, часто не имеющего аналогий в странах немецкого языка; их развития при отсутствии влияния на них литературной нормы; а также адаптации говора к иноязычному окружению и влиянию на него социальных факторов.

Прежде чем описывать диалектный материал, необходимо определить природу исследуемого объекта. Диалект является особой формой бытования языка, отличающейся в своем функционировании и основных характеристиках от литературного стандарта. Основными чертами диалекта являются отсутствие кодифицированной нормы, тенденция к сохранению реликтовых явлений с одной стороны и спонтанность развития, вызванная открытостью к изменениям, с другой стороны. Остановимся на этих характеристиках подробнее.

Диалекты называют «естественными языками первого порядка» [Weiß, 1998, с. 3]. Под этим подразумевается, что их система во многом является результатом внутреннего развития этих языковых вариантов, не подвергавшихся влиянию кодифицированной нормы. В то время как в случае со сложением языковой нормы немецкого литературного стандарта наряду с интегративными процессами мы имеем дело с влиянием извне, своеобразным установлением норм и правил социальными институтами, то диахронные изменения диалектов (включающие и заимствования из языков контактирования) носят, по своей сути, скорее естественный характер.

Грамматическая модель, описывающая норму, играет существенную роль и в ее формировании. Так, например, большое влияние на немецкий стандарт оказала грамматика латинского языка и логико-философская школьная грамматика XIX века. Грамматические категории, с помощью которых описывается норма, могут либо дублировать имеющиеся в языке структуры, либо способствовать вытеснению структур, не имеющих соответствий в языке, на основе которого дела-

ется описание. Так, из литературного немецкого языка исчезло двойное отрицание, что можно объяснить влиянием латинского языка и соображениями логики<sup>1</sup> [Адмони, 1973, с. 13; Appel, 2007, с. 42]. В диалектах же двойное отрицание сохранилось.

Результатом нормализаторской практики можно считать вытеснение конструкции с глаголом «*tun*» в роли вспомогательного и инфинитивом вспомогательного глагола из немецкого литературного языка. Эта конструкция, распространенная в немецких диалектах и в разговорной речи, в нормативных грамматиках, как правило, не рассматривается.<sup>2</sup> Элиминацию этой конструкции из литературного языка можно объяснить тем, что глагол «*tun*» по своим характеристикам не вписывается в систему вспомогательных глаголов немецкого языка, служащих для образования аналитических форм глаголов, и тем самым не поддается описанию. Кроме того, литературный язык избегает плеонастических употреблений из стилистических соображений [Appel, 2007, с. 43].

Поскольку грамматика немецкого литературного языка, пусть даже даже отчасти искусственно созданного, избегает автохтонных конструкций, собственных устным вариантам языка, она мало пригодна в качестве основы для описания диалектного синтаксиса. Несмотря на то, что диалекты выступают под «прикрытием» литературного стандарта, они не являются его вариантами. Литературный немецкий язык и диалекты, по сути, равноправные варианты общенемецкого языка (*Gesamtsprache*), который согласно модели языковых форм Дитера Штельмахера, складывается из различных форм существования языка: литературного стандарта, диалектов и других специальных языков [Stellmacher, 2000a, s. 91–93; Appel, 2007], подчиненных ему в равной степени. Именно поэтому при адекватном контрастивном описании диалекта и литературного языка было бы неверным ориентироваться

<sup>1</sup> Г. Вайс приводит ряд других примеров, связывая отсутствие определенных структур, имеющих место в диалектах и разговорной речи, в литературном языке со стандартизацией См: [Weiß, 2001, с. 92].

<sup>2</sup> В грамматике современного немецкого языка редакции Дуден в разделе о множественном сказуемом читаем: «Diese Erweiterung des Prädikats wird mit Recht bekämpft. Schriftsprachlich ist sie nur bei vorangestelltem Infinitiv zulässig, weil das „*tun*“ hier die verbale Achse einnehmen muss: Kennen *tu'* ich sie nicht» [Дуден, 1962, с. 485]. В более ранних изданиях Грамматики Дуден за глаголом «*tun*» закреплялась роль вспомогательного глагола, но эта конструкция также признавалась некорректной в литературном стандарте. Описательная конструкция с «*tun*» допускается только при топикализации, когда инфинитив выступает в позиции перед финитивом, в этом случае глагол «*tun*» выполняет функции заместителя места и стоит в позиции финитива.

только на модель описания, созданную для литературного немецкого стандарта. Необходимы и другие категории описания, учитывающие разнородность объектов исследования.

Так, например, при описании островного нижненемецкого говора, характеризующегося, как и многие другие говоры, синкретизмом падежной системы, Г.Г. Едиг, анализируя способы выражения членов предложения, использует модель описания литературного языка. Говоря о способах выражения прямого дополнения в говоре, он утверждает, что прямое дополнение, выраженное существительным мужского рода, чаще всего стоит в объектно-именительном падеже и только у представителей старшего поколения в отчетливой речи – в объектно-дательном падеже. Это утверждение иллюстрируется примером: «*je: v mi: di: n daumra*» «*Gib mir dein Motorrad*» [Едиг, 1969, с. 104]. Носителем падежного значения здесь выступает *di: n*, вместо *di: nem*, которое, на наш взгляд, в спонтанной речи подверглось редукции и совпало с формой именительного падежа в своем звуковом облике. Отсутствие письменной формы, консервирующей норму, привело к унификации падежной системы, к употреблению общего падежа, и вряд ли с точки зрения формирующейся системы говора правомочно говорить об объектно-именительном падеже, даже если он и совпадает с ним по форме. Это еще раз доказывает, что описание в терминах литературного языка не всегда пригодно для говора.

Еще одним качеством диалекта (в особенности островного) является его открытость к новообразованиям. Говоры развиваются спонтанно и подвержены изменениям в гораздо большей степени, чем литературный вариант<sup>1</sup>. Отсутствие письменной традиции и обособленное развитие говоров друг от друга позволяет им не только сохранять различные архаизмы, давно утратившиеся в литературном языке, но и делает их более открытыми для новообразований, не проникающих в литературный язык в силу большого влияния на него традиции [Аванесов, 1949, с. 15]. Если говорить об изменениях, протекающих в островных говорах, то главное их отличие состоит в том, что они происходят значительно быстрее, чем в других диалектах. Так, В. М. Жирмунский назвал условия выравнивания и смешения российско-немецких говоров «языковой лабораторией», где в сравнительно короткий период (от 100 до 150) лет можно пронаблюдать развитие, для которого на исто-

---

<sup>1</sup> Ср.: Р.И. Аванесов: «Литературный язык, скованный традицией письма, вообще изменяется медленнее, чем живые говоры» [Аванесов, 1949, с. 15].

рической родине диалектов понадобилось бы несколько столетий [Shirmunski, 1930, с. 113].

Такое ускоренное изменение объясняется как влиянием иноязычного окружения, так и большей неустойчивостью, подвижностью нормы островных диалектов, обусловленной прежде всего социальными факторами<sup>1</sup>. Норма как выражение самосознания этнической группы утрачивает у носителей островных диалектов свою стабильность, поскольку осознание своей принадлежности к российско-немецкому этносу ослабевает. Это касается прежде всего молодого поколения, однако взаимосвязанность всех возрастных групп внутри языкового коллектива неизбежно приводит к размыванию нормы у всех его членов.

Немаловажным отличием диалекта от литературного письменного стандарта является его устный разговорный характер. Активные исследования в области разговорной речи, начавшиеся в 60–70-е годы прошлого столетия<sup>2</sup>, изменили отношение к диалектному синтаксису как к «неправильному», а к диалекту как к языковой форме, не подчиняющейся строгим правилам и потому недостойной изучения<sup>3</sup>.

Разговорная речь представляет собой поток, который расчленишь на предложения не всегда просто. Это связано прежде всего с тем, что синтаксис разговорной речи кардинальным образом отличается от структур кодифицированной нормы, в определенной степени искусственно созданных. Такие общие характеристики устной речи как неподготовленность, спонтанность и тесная связь с ситуацией проявляются на синтаксическом уровне прежде всего в высокой эллиптичности разговорных высказываний, в появлении в речи построений неясной синтаксической организации, слабооформленных, а также клишированных, автоматически воспроизводимых в виде готовых формул<sup>4</sup>. Кроме того, к особенностям разговорной речи, находящим отражение в диалекте, и прежде всего на уровне синтаксиса простого повествовательного предложения следует отнести такие как:

- краткие структуры;

<sup>1</sup> Ср.: Розенберг [Rosenberg, 2003, с. 299].

<sup>2</sup> См.: [Лаптева, 1967; Земская, 1973; Скребнев, 1971; Девкин, 1979; Zimmerman, 1965; Weiss, 1965].

<sup>3</sup> Г. Леффлер указывает на тесную связь между диалектным синтаксисом и устной речью и говорит о целесообразности изучения диалектов в рамках разговорной формы, утверждая, что список заготовленных заранее примеров для опроса диалектоносителей не может служить основой для фундаментального исследования [Löffler, 1980, s. 129].

<sup>4</sup> См.: [Лаптева, 2003, с. 119].

- парантезы, выносы за рамку, добавления;
- паузы, повторы, исправления;
- контаминация конструкций, анаколуфы, присоединения, противоречащие литературной норме;
- прерванные конструкции или апосиопезис;
- просодика как средство синтаксической связи;
- сигналы членения речи, частицы и междометия.

Суммируя все вышесказанное, следует подчеркнуть, что описание диалектного материала должно строиться с учетом следующих моментов: грамматика немецкого литературного языка не всегда пригодна для описания диалектного синтаксиса; несмотря на консервативность синтаксической системы, характерная для островных диалектов открытость к новообразованиям, должна находить свое отражение и на этом языковом уровне. Анализируя диалектный материал, следует разграничивать собственно диалектные явления и явления, характерные для устной речи в целом. В исследованиях островных говоров, находящихся в отрыве от языкового этномассива, без «прикрытия» со стороны литературного стандарта необходимо учитывать условия его бытования и факторы влияния иноязычной среды. Важно не только выявить языковые изменения в говоре, но и определить их природу.

## Литература

- Аванесов Р.И. Очерки русской диалектологии : В 2-х ч. М., 1949. Ч. I.
- Адмони В.Г. Синтаксис современного немецкого языка. Система отношений и система построения. Л., 1973.
- Алпатов В.М. Зарубежная социолингвистика о проблемах двуязычия и языков национальных меньшинств // Речевое общение в условиях языковой неоднородности. М., 2000.
- Девкин В.Д. Немецкая разговорная речь. Синтаксис и лексика. М., 1979.
- Дингес Г. К изучению говоров Поволжских немцев. (Результаты, задачи, методы) // Отдельные оттиски из журнала «Ученые записки» Саратовского госуниверситета. Саратов, 1925. Т. 4. Вып. 3.
- Домашнев А.И. «Языковой остров» как тип ареала распространения языка и объект лингвистического исследования (на материале немецкого языка) // Ареальные исследования в языковедении и этнографии. Язык и этнос. Л., 1983.
- Едиг Г.Г. Очерки по синтаксису нижненемецкого говора Алтайского края. Омск, 1969.
- Жирмунский В.М. Процессы языкового смешения в франко-швабских говорах южной Украины. // Язык и литература. Л., 1931. Т. VII.
- Жирмунский В.М. Восточно-средненемецкие говоры и проблема смешения диалектов // Язык и мышление. М. ; Л., 1936. Т. VI–VII.
- Жирмунский В.М. Немецкая диалектология. М. ; Л., 1956.

- Жирмунский В.М. Проблемы переселенческой диалектологии // Общее и германское языкознание. Л., 1976.
- Земская Е.А. Русская разговорная речь. М., 1975.
- Лаптева О.А. Изучение русской разговорной речи в отечественном языкознании последних лет // Вопросы языкознания. 1967. № 1.
- Лаптева О.А. Русский разговорный синтаксис. М., 2003.
- Москалюк Л.И. Современное состояние островных немецких диалектов. Барнаул, 2002.
- Москалюк Л.И. Немецкие диалекты на Алтае : автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2003.
- Москалюк Л.И. Социолингвистические аспекты речевого поведения российских немцев в условиях билингвизма. Барнаул, 2000.
- Скребнев Ю.М. Общелингвистические проблемы описания синтаксиса разговорной речи : автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1971.
- Appel Heinz-Wilfried. Untersuchungen zur Syntax niederdeutscher Dialekte // Literatur-Sprache-Region. Frankfurt am Main, Berlin Bern Brüssel etc., 2007. Band 7.
- Domaschnew A.I. Einige Bemerkungen zum Begriff "Sprachinsel" und zur Erforschung der rußlanddeutschen Mundarten // Nina Berend, Klaus J. Mattheier (Hrsg.). Sprachinselforschung. Eine Gedenkschrift für Hugo Jedig. Frankfurt am Main., 1994.
- Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich. 1995. B. 4.
- Hutterer, C. J. Sprachinselforschung als Prüfstand für dialektologische Arbeitsprinzipien // Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung. Erster Halbband. Berlin ; New York., 1982.
- Kloss H. Deutsche Sprache außerhalb des geschlossenen deutschen Sprachgebietes // Lexikon der germanistischen Linguistik. Tübingen., 1980.
- Kuhn W. Deutsche Sprachinselforschung. Geschichte, Aufgaben, Verfahren. Plau, 1934.
- Löffler H. Probleme der Dialektologie. Eine Einführung. Darmstadt, 1974.
- Mattheier K.J. Theorie der Sprachinsel: Voraussetzungen und Strukturierungen // Nina Berend, Klaus J. Mattheier (Hrsg.). Sprachinselforschung. Eine Gedenkschrift für Hugo Jedig. Frankfurt am Main., 1994.
- Mattheier K.J. Sprachinseltod: Überlegungen zur Entwicklungsdynamik von Sprachinseln // Deutsche Sprachinseln weltweit : Interne und externe Perspektiven. Frankfurt am Main, 2003.
- Romanie S. Pidgins, creoles, immigrant, and dying languages // Investigating obsolescence. Studies in language contraction and death. Cambridge etc., 1989.
- Rosenberg P. Sprachgebrauchsstrukturen und Heterogenität der Kommunikationsgesellschaft bei den Deutschen in der GUS. Eine empirische Studie // Satz, Text, Diskurs : Akten des 27. Münster, 1992 ; Tübingen., 1994.
- Rosenberg P. Comparative Speech Islands Research: Some Results from Studies in Russia and Brasil // Deutsche Sprachinseln weltweit: Interne und externe Perspektiven. Frankfurt am Main, 2003.
- Weiß H. Syntax des Bairischen. Niemeier, 1998.
- Wiesinger P. Deutsche Dialektgebiete außerhalb des deutschen Sprachgebiets: Mittel-Südost und Osteuropa // Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung. Berlin., 1983.

## ИЗУЧЕНИЕ ДИАЛЕКТНОЙ ЛЕКСИКИ В РУСЛЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ СЕМАНТИКИ

*Т.Н. Москвина*

**Ключевые слова:** диалектология, островной немецкий диалект, историческая семантика, изменение значения.

**Keywords:** dialectology, insular German dialect, historical semantics, semantic changes.

Исследования островных немецких говоров представляют особую область знания в классической диалектологии и семантике. Все островные немецкие говоры на территории Алтайского края носят смешанный характер. Образовавшиеся междиалектные варианты общения, существующие более двух веков в отрыве от языка / диалекта-основы в иноязычном (русском) окружении, представляют собой очень интересный феномен. Во-первых, в них сохранились языковые единицы, которые были утрачены языком-основой или получили совершенно новое осмысление, не свойственное данной языковой единице первоначально. В.М. Жирмунский отмечал, что изучение так называемых «реликтов» имеет особое значение для понимания динамики языковой карты, как один из наглядных признаков, позволяющих восстановить направление происходивших в прошлом языковых движений [Жирмунский, 1956, с. 118].

Во-вторых, в результате смешения немецких говоров и при контакте с русским языком наблюдается «обмен» и взаимопроникновение лексических единиц и отдельных значений, что неминуемо ведет к изменению и перестройке не только лексической и грамматической подсистем языка, но и изменению языковой картины мира в целом.

Особый интерес представляет собой в этом плане село Шумановка Немецкого национального района, часть жителей которого является носителями нижненемецкого, а часть – носителями верхненемецкого диалекта (жители бывшего села Константиновка, ликвидированного в 1986 году). Выходцы из Константиновки являются носителями смешанного верхненемецкого диалекта с пфальцской основой и рядом признаков близкородственных диалектов.

Язык представляет собой динамичную систему, которая подвержена постоянным изменениям. И эти изменения могут протекать незаметно для одного поколения носителей диалекта, поскольку они носят характер медленной эволюции. Наибольшие изменения претерпевает

лексическая система, поскольку она является открытой системой, которая в первую очередь реагирует на изменение среды. Эти изменения вызваны, в первую очередь, изменением окружающего мира и условий проживания народа, то есть они обусловлены экстралингвистическими факторами. Изменения языковой системы могут носить и собственно лингвистический характер.

В словарный состав говора входят лексические единицы различного статуса и происхождения. В результате исследования лексических средств выражения эмоций в лексическом составе данного островного говора можно выделить четыре лексических пласта:

1. Лексические единицы, которые относятся к общенемецкому словарному фонду, то есть к литературному немецкому языку и полностью совпадают с ним по объему значения. Изменения затрагивают лишь фонетические характеристики лексем, которые не влияют на их содержание. К этой группе можно отнести следующие лексемы: *sich wunnre (sich wundern)*, *armselig*, *sich ufreje (sich aufregen)*, *sich klouge (sich klagen)*, *Engscht (Angst)*, *sich schäme (sich schämen)*, *Kfiehl (Gefühl)* и др.

2. Лексические единицы, которые также принадлежат литературному немецкому языку, но претерпели изменения различного рода: семантические (*sich kimmra (sich kümmern)*, *Moak (Magd)*, *Knecht (Knecht)*, *Kichta (Gichter)* и др.), стилистические (*heelee (heulen)* и др.) и грамматические (*sich oke (angehen)* и др.).

3. Собственно диалектные лексические единицы, которым нет соответствия в литературном немецком языке. В рамках этой группы можно выделить две подгруппы: лексемы, характерные для всего верхненемецкого ареала и лексемы, которые употребляются только в данном говоре. В некоторых случаях очень трудно провести границу между этими двумя подгруппами, поскольку это должно быть предметом специального диалектологического исследования. Некоторые примеры лексем этой группы: *Faoldrach (ein fauler Mensch)*, *Halpkschupta (ein sonderbarer Mensch)*, *Tummlack (ein dummer Mensch)*, *navahulisch (frech, unverschämt)*, *knönse (jammerlich weinen)* и др. Более или менее определенно к общеверхненемецкому ареалу можно отнести лексему *Tummlack*, поскольку в баварском диалекте есть лексема *Lackel* с подобным значением «*ungeschickter, fauler, großer junger Mensch*» [Schmeller, 1872–1877, p. 1432].

4. К последней группе можно отнести заимствования из других языков, в данном случае это заимствования из русского языка, например, *schaleje (жалеть)*, *wolnuje (волноваться)* и др.

Основу словарного состава островного говора составляет общенемецкая лексика, которая подверглась в говоре фонетической, а в некоторых случаях грамматической и семантической трансформациям.

Наибольший интерес для исторической семантики немецкого языка представляют изменения значения лексических единиц. Важно проследить, какие семантические процессы происходили в диалекте в сравнении с литературным немецким языком и диалектом-основой в период после переселения в Россию и какое влияние оказывает язык окружения (русский) на течение этих процессов.

Основные направления развития островной диалектной лексики представлены в работах отечественных диалектологов [Жуксина, 1999; Москалюк, 1983; Москалюк, 2003]. В качестве причин семантических изменений Л.И. Москалюк называет продолжительное пребывание на иноязычной территории и отсутствие нормирующего влияния литературного немецкого языка. Это привело к тому, «что в островных говорах получили свободное развитие внутриязыковые тенденции, заложенные в них, в результате чего возник ряд черт, отличающих их структуру от структуры диалектов исходной языковой области» [Москалюк, 2003, с. 172].

В качестве еще одной причины можно назвать языковую экономию, то есть будучи оторванными на протяжении более чем двух веков от диалекта-основы, островные говоры стараются сохранить свой исходный словарный запас, приспособив его к изменяющимся условиям в целях адекватного отображения действительности.

Традиционно в лексикологии к типам изменения значения относят расширение значения, сужение значения, архаизация значения и метафорический или метонимический перенос значения.

Для того чтобы проследить семантические процессы в исследуемом говоре, необходимо сопоставить современные значения лексических единиц с более ранними. Для сравнения объема значения лексических единиц использовались исторические словари Якоба и Вильгельма Гримма [DWB, 1854–1954], словари средневерхненемецкого языка [BMZ, URL], [Lexen, 1959], а также словарь баварского диалекта (как одного из представителей верхненемецкого языкового ареала) [Schmeller, 1872–1877].

При рассмотрении эмотивной лексики немецкого языка исследователи отмечают, что в большинстве случаев наблюдается сужение значения [Красавский, 2001, с. 18]. Объем значения лексической единицы сужается, если к ее исходным семантическим признакам добавляются другие, которые ограничивают значение.

Тенденция к сужению значения наблюдается у следующих глаголов: *sich kümmern* (*sich kümmern*), *sich bemühen* (*sich bemühen*), *leiden*, *antue* (*antun*). Глагол *sich bemühen* (*sich bemühen*) наряду с основным значением ‘*sich Sorgen machen; sich Mühe geben, um das Ziel zu erreichen*’ получил в говоре дополнительную конкретизацию ‘*die Wirtschaft führen*’. Таким образом, заботы вообще сужаются до «домашние хлопоты», нивелируя абстрактную составляющую.

Подобное развитие претерпела и лексема *sich kümmern* (*sich kümmern*). Глагол получил дополнительное значение ‘*sich in fremde Angelegenheiten einmischen*’:

*Tes kimmet dich goa net.* – Das geht dich gar nichts an.

Глагол *leiden* не употребляется в своем исходном значении ‘*Not, Plage durchmachen; beeinträchtigt, benachteiligt sein*’ [DWB, 1854–1954, sp. 659–661], хотя данное значение сохраняется в существительном *Vielleider*. Сам же глагол употребляется преимущественно с отрицанием *net leide* в значении (*j-n nicht ausstehen, nicht gern haben*).

В говоре наблюдается сужение исходного значения и у прилагательного *pschlocha* (*beschlagen*) до «печальный, подавленный», которое было не свойственно лексеме изначально. Одним из значений глагола *beschlagen* было «*niederschlagen, niederfallen, sinken*» [DWB, 1854–1954, sp. 1574]. По всей вероятности, в результате метафорического переноса (с опущенной головой) причастие и соответствующее существительное стало употребляться в значении «подавленный, печальный».

К случаям расширения значения можно отнести следующие лексемы: *luschtig* (*lustig*), *mutzig*, *triep* (*trübe*), *sich kränke* (*sich kränken*). Объем значения лексической единицы расширяется, если из семантической структуры исчезают некоторые семы, которые конкретизировали значение ранее.

В семной структуре прилагательного *mutzig* произошла следующая трансформация: из исходного значения ‘*eingefallen, schwächig im Körperbau; im Sinne von faulig (z.B. Gemüse)*’, которое характерно для некоторых немецких диалектов (см.: [DWB, 1854–1954, sp. 2843]), в исследуемом говоре отпала сема ‘*Gemüse*’, то есть «плохой внешний вид» может распространяться и на человека без всяких ограничений. Подобное произошло и с *triep*, которое может обозначать не только пасмурную погоду, но и человека в плохом настроении.

В говоре наблюдаются также случаи архаизации исходного (или одного из исходных) значения, которое вышло из употребления в литературном немецком языке. Наиболее яркими примерами являются существительные в выражениях *mei Knecht* и *mei Moak* (Magd) в обраще-

ниях к близкому, любимому человеку. Существительное *Knecht* имело следующие значения: *Jungling*; *Knabe*; *der Mann überhaupt*; *Junge als Diener oder Lehrling*. Эта лексема в говоре имеет исключительно положительную коннотацию и употребляется в значении ‘*Mein Lieber (mein lieber Mann)*’. Причем это обращение может относиться как к детям, так и к взрослым, особенно по отношению к супругу / супруге. Лексемы *Knecht* и *Magd* выступают в говоре в архаичном значении ‘*Junge*’ и ‘*Mädchen*’, которое было характерно для них в средневерхненемецком, и получили соответственно в диалекте положительную коннотацию:

*Ja, was soll ich tenn mache, mei Moak. Ich finn mia koa kein Platz ten kanzen Tag. – Ja, was soll ich denn machen, meine Liebe. Ich finde den ganzen Tag gar keinen Platz.*

Прилагательное *frech* сохранило значение ‘*kühn, mutig*’ наряду с приобретенным и получившим распространение в литературном немецком языке ‘*frech, unverschämt*’.

*Ea isch e frecha Kerl. Er schämt sich net. – Er ist ein frecher Kerl. Er schämt sich nicht.*

Однако следует отметить, что в говоре активно используется и старое значение этого прилагательного, которое было утрачено немецким языком и большинством диалектов. В средневерхненемецком *frech* значило ‘*mutig, kühn*’. Это значение реализуется в определенном контексте, в котором положительная оценка очевидна:

*Unsere Nachbarin ist e freche, kuroshiche Fro. Tie kommt iwerall turch. – Unsere Nachbarin ist eine mutige Frau. Sie kommt überall durch.*

Прилагательное *toll / rasel toll* также сохранило старое значение ‘*verrückt, wild, ausgelassen*’, которое в современном немецком языке получило положительную коннотацию ‘*wunderbar*’:

*Hea uf zu priede! Tu machsch te Vata toll. – Hör auf zu weinen! Du machst den Vater toll.*

Лексема *kaschtig (hastig)* сохранила в говоре старое значение ‘*feindlich ungestüm, erregt, jähzornig*’, которое в современном немецком языке преобразовалось в ‘*unruhig, schnell, eilig*’.

В говоре наблюдаются не только случаи архаизации значения, но и случаи сохранения старой морфологической формы слова, в то время как на территории Германии и в других диалектах она была изменена.

В исследуемом говоре сохранилась старая форма прилагательного *wudig*, которая этимологически восходит к *Wut*, но в XVIII веке повсеместно была заменена новой формой *wütend*. Старая форма *wütig* в различном фонетическом оформлении сохранилась в некоторых диалектах [DWB, 1854–1954, sp. 2538]. В современном немецком языке

она выступает чаще всего как компонент сложных слов в значении ‘von Lust od. Leidenschaft erfüllt, das Genannte zu tun’ – arbeitswütig.

В говоре встречается глагол *sich oke* (*angehen*) в значении ‘*sich aufregen, sich ärgern*’. Данная лексическая единица подверглась не только семантической, но и грамматической трансформации. Словарь Гримма указывает на следующие значения глагола *angehen*, которые позволяют частично проследить развитие значения. Первоначально глагол *angehen* употреблялся преимущественно в качестве переходного: *etw. geht einen an* (*zorn, kumber gât mich an*); позднее в качестве непереходного (*der Fisch geht an = der Fisch beißt an die Angel*) и в ряде устойчивых выражений. В качестве возвратного данный глагол не зафиксирован. Подобные случаи рассматриваются в исторической семантике как эллипс [Fritz, 1998, с. 51–52]. Так, в выражении «*das Holz geht an (beginnt zu brennen)*» подразумевается причина – *Feuer*. [DWB, 1854–1954, sp. 339–343]. Возможно, в говоре тоже произошла трансформация *Zorn geht mich an → geht mich an → sich angehen* (*sich oke*).

*Zu was sich oke? – Wozu sich aufregen? Wozu sich ärgern?*

К эллиптическим изменениям можно отнести и лексему *jähzornig*. Произошло частичное выпадение компонента *-zorn-*. Первый компонент данного сложнопроизводного слова *jäh-* имеет значение ‘*unerwartet schnell; plötzlich herabstürzend; heftig, leicht zornig*’. Поскольку первый компонент имел в своей семантической структуре компонент «гнев», то произошло семантическое усечение дублирующего семантического признака, в результате появилась стяженная форма *jähzig*. Таким образом, данная лексема претерпела в исследуемом говоре не только фонетическую, но и семантическую модификацию.

К этому же типу семантических и морфологических изменений можно отнести и употребление глагола *aufplatzen*. При этом сама эмоция гнева представлена в выражении имплицитно: лексемы *Za<sup>r</sup>n* (*Zorn*) и *Wud* (*Wut*) в речи могут опускаться, представлен только результат или степень интенсивности гнева (*vor Zorn aufplatzen*).

*Tes Kinn heelt so imma, tes isch ja krot zum Ufplatza. – Das Kind weint immer. Das ist ja gerade zum Aufplatzen.*

Следует отметить, что подобные случаи опущения одной лексической единицы из устойчивого оборота очень часто сопровождаются метафорическим переосмыслением других лексем. Так, например, нередко эмоция представляется в языке как некий физический объект, с которым можно совершать различные действия: в выражениях *Schuld uf jemand iwerlege* (*Schuld auf j-n überlegen*), *Schuld uf jemand schiewe* (*Schuld auf j-n schieben*) в значении ‘*j-n beschuldigen*’ вину можно пере-

ложить на кого-либо, толкнуть в сторону другого. В речи носителей говора слово *Schuld* может даже опускаться: *Mei Pruda hat en Pecha vaschleiga, und Mama hat's uf mich kschoawa* (Mein Bruder hat den Becher zerschlagen und Mama hat es auf mich geschoben). При этом элемент *es* может обозначать как сам факт «стакан разбит», так и прямое обвинение в этом.

В исторической семантике встречаются случаи перехода глагола из разряда переходных в непереходные. В качестве причины часто называют эллиптическую конструкцию, когда прямое дополнение может опускаться, потому что оно имплицитно входит в семантику глагола (см.: [Fritz, 1998, с. 123–124]). Исследования на базе литературного немецкого языка подтверждаются и данными островных диалектов.

В исследуемом говоре в значении ‘печалиться, тосковать по чему-либо’ встречается глагол *antun* и соответствующее ему существительное *Antue*. Лексема *Antue* этимологически восходит к mhd. *ande*, *ant* «Kränkung, die einem widerfährt, das dadurch verursachte schmerzliche Gefühl», а глагол имел первоначальное значение ‘kränken, schmerzen’ [Lexner, 1959, с. 4]. В некоторых немецких диалектах эта лексема встречается в значении ‘любить, страстно желать ч-л.’, а также в значении ‘указывать на ч-л., понимать ч-л.’ (*Es had mer Ant atue – Ich habe Ahnung gehabt*) [Маковский, 1996, с. 207, 212]. В исходной форме этот глагол выступал только в качестве безличного с *Akk.* или *Dat.*, или как переходный глагол (*mir tuot ande nach, einem ande tuon*). А в говоре он употребляется как личный глагол:

*Ea tut sehr an. – Er ist traurig, sehnt sich nach etw.*

В исторической семантике существует такое понятие, как «путь развития» (*Entwicklungspfad*), под которым понимаются наиболее типичные и частотные случаи изменения значения слов, входящих в одну тематическую или понятийную группу, которые позволяют выдвигать предположения о тенденциях развития определенной группы слов. В качестве наиболее типичных «путей развития» в немецком языке рассматриваются образование каузальных союзов из темпоральных, происхождение наречий, обозначающих скорость, из наречий, обозначающих силу и др. [Fritz, 1998, с. 55].

В качестве типичного семантического развития можно рассматривать и группу глаголов, которые выражают различные эмоциональные состояния и особенно глаголы с общим значением ‘weinen’, которые обозначали первоначально звуки, издаваемые животными. Животный мир выступает в качестве акустической области-источника для метафорического переноса. Например, следующие глаголы с общим

значение 'weinen': *heeel* (*heulen*), *plärre* (*plarren*) обозначали первоначально звуки конкретных животных (*blöcken*, *blöckend schreien*, *heulen* (wie ein Schaf, Kalb)), позднее они стали применяться и для описания психического состояния и физических действий человека. Подобным образом в ментальную сферу человека перешли и глаголы *kikre* (*kichern*), *prumme* (*brummen*), *teckre* (*teckern*). Основой для переноса выступает сравнение / сопоставление звуков животных и человека, возможно сходство некоторых ситуаций проявления (теленок «плачет», например, когда просит еду, а человек, когда ему чего-то не хватает, если он что-то потерял и пр.).

Для выражения значения «реветь» в говоре употребляются два глагола *priele* и *plärre*. Как глагол *plärre* в говоре, так и *plärren* в литературном немецком языке являются стилистически маркированными: *plätgen* в немецком языке относится к диалектной лексике, ассоциируется при этом с плачем ребенка. В диалекте основное значение глагола *plätge* – «реветь» (о корове). Значение «реветь, выть» (о человеке) глагол приобретает на основе метафорического переноса. Как в диалектах Германии, так и в островных немецких говорах сам глагол «weinen» не употребляется, что связано с тем фактом, что глагол «weinen» достаточно поздно вошел в словарный состав немецкого литературного языка в этом значении и не получил широкого распространения в данном диалекте на момент переселения в Россию.

Внутренняя форма слова, мотивация наименования, путь образования лексемы, механизм складывания внутреннего и внешнего облика слова, исконное значение и его изменения – эти сферы семантических исследований являются наиболее продуктивными при изучении диалектной лексики, поскольку полученные данные свидетельствуют об основных семантических процессах, которые протекали в немецком языке в течение нескольких веков и которые частично сохранились в лексике островных говоров, и могут служить источником данных для верификации теорий исторической семантики и этимологии.

## Литература

- Жирмунский В.М. Немецкая диалектология. М. ; Л., 1956.  
 Красавский Н.А. Динамика эмоциональных концептов в немецкой и русской лингвокультурах : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Волгоград, 2001.  
 Куксина Ю.В. Особенности синонимии в лексике немецкого «островного» диалекта // Лингвистические исследования 1999. СПб., 1999.  
 Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках : Образ мира и миры образов. М., 1996.

Москалюк Л.И. К вопросу о семантическом анализе диалектных языковых единиц // Вопросы диалектологии немецкого языка. Омск, 1983.

Москалюк Л.И. Немецкие диалекты на Алтае : автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2003.

BMZ – Benecke G.F., Müller W., Zarncke F. Mittelhochdeutsches Wörterbuch. [Электронный ресурс]. URL : <http://germa83.uni-trier.de/MWV-online/MWV-online.html>

DWB – Deutsches Wörterbuch. Leipzig : Hirzel, 1854–1954.

Fritz G. Historische Semantik. Stuttgart, Weimar, 1998.

Lexner M. Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. Leipzig, 1959.

Post R. Pfälzisch. Einführung in eine Sprachlandschaft. Landau/ Pfalz, 1992.

Schmeller J.A. Bayerisches Wörterbuch. München, 1872–1877.

## СИТУАЦИЯ ЧИТАТЕЛЯ КАК ВОПРОС ЛИТЕРАТУРЫ

*О.Н. Турышева*

**Ключевые слова:** герой-читатель, миф о литературе, французская проза XIX века, эстетика романтизма, эстетика реализма.

**Keywords:** hero-reader, myth about literature, French prose of XIX century, aesthetics of romanticism, aesthetics of realism.

Чтение как особый род деятельности предметом пристального аналитического внимания, как известно, стало во французской критической традиции, и в первую очередь – в рамках коннотативной семиотики Ролана Барта. В работах «От произведения к тексту» и «Удовольствие от текста» Барт, выстраивая ряд знаменитых оппозиций (удовольствие от текста и удовольствие от произведения, чтение-наслаждение и чтение-удовольствие, «игра с текстом» и «потребление» произведения) противопоставляет два типа художественной рецепции, два типа читательской ситуации. Первый тип связан с деятельностью воспринимательского сознания, рефлексизирующего в отношении литературной формы, способного к аналитическим процедурам в отношении художественного языка, что позволяет ему сохранить дистанцию между «миром произведения» и «миром читателя». Второй тип представляет собой эмпатическую рецепцию, которая состоит в миметическом «желании продублировать произведение на любом другом языке помимо языка самого произведения», как пишет Барт в «Критике и истине» [Барт, 1994, с. 373]. Последний вид чтения (чтение-подражание, чтение-вживание) носит, по Барту, отчуждающий характер: он *«уничтожает субъективность того, кто вживается»* (Г.К. Косиков) и

представляет собой результат подчинения читателя репрессирующей власти произведения. *«Позволяя произведению «увлечь» себя <...>, переживая за судьбу его персонажей, подчиняясь его выверенной организации, мы – совершенно бессознательно усваиваем <...> тот «порядок культуры», манифестацией которого является это произведение: вместе с наживкой захватывающей интриги <...> мы заглатываем крючок всех культурных стереотипов, вобранных, сфокусированных и излучаемых на читателя... С известной точки зрения произведение есть не что иное как особо эффективный (ибо он обладает повышенной суггестивной силой) механизм для внушения подобных стереотипов, закодированных на языке определенной культуры и нужных этой культуре в целях регулирования поведения своих подопечных»,* – пишет Г.К. Косиков, комментируя идею Р. Барта [Косиков, 1994, с. 42]. При этом автор этих строк оговаривает, что «произведение» в качестве предмета бартовской критики 70-х годов мало чем отличается от тех «мифов», которые он подвергал разрушительному анализу в 50-е годы, подразумевая под «мифологией» культурную идеологию вообще. С одной стороны, она направлена *«на деформацию реальности, имеет целью создать такой образ действительности, который совпадал бы с ценностными ожиданиями носителей мифологического сознания»,* а с другой стороны – озабочена *«сокрытием собственной идеологичности», «хочет, чтобы ее воспринимали не как одну из возможных точек зрения на мир, а как единственно допустимое <...> его изображение»* [Косиков, 1994, с. 18]. Таким образом, воздействие произведения на читателя-потребителя отождествляется у Барта с отчуждающим воздействием культуры (культурной мифологии, идеологии) на человека.

Однако до Барта ситуацию культурного принуждения читателя со стороны художественного произведения предметом изображения делала сама литература, и в первую очередь французская литература романтизма и реализма. Французские писатели XIX века подвергают положение читателя перед лицом художественного произведения металитературному описанию, фактически превращая ее в специфический предмет литературной авторефлексии – рефлексии литературы относительно функционирования художественной топикки в сознании воспринимающего субъекта и, в целом, относительно роли произведения в судьбе читателя. В ряде произведений французской литературы читатель изображается именно как носитель «мифологического» (в бартовском смысле слова) сознания, а именно сознания, сформированного (и

деформированного или «извращенного», по выражению Флобера) самой литературой и культурными мифами о ней.

Миф о литературе, определяющий ее «профиль» в культурном сознании человека первой половины XIX века, – это миф романтический, миф, в рамках которого литература (и, в целом, искусство) предстает как реальность бесконечно более высокая, нежели реальность повседневной жизни, своего рода «рай, придуманный для спасения от тягостей человеческого опыта», «краткости и бренности жизни» [Изер, 2004, с. 30]. В рамках этого мифа литература, противопоставленная действительности, осмысливается не только как способ ее «трансцендирования, преодоления», но и как способ «бегства от нее» [Изер, 2004, с. 29], «стимул к экстазу» [Изер, 2004, с. 31] и самосовершенствованию, как пишет Вольфганг Изер, анализируя формирование данной концепции литературы в эстетике XIX века.

Литературную «аналитику» воздействия этого мифа на сознание увлеченного читателя начинает, пожалуй, Теофиль Готье в целом ряде новеллистических **произведений 30-х годов**, в которых предметом изображения стал феномен поведения, сформированного подражательным чтением. Среди них назовем новеллы «Эта и та, или Молодые французы, обуреваемые страстями», «Даниэль Жовар, или обращение классика», «Онуфриус, или фантастические злоключения почитателя Гофмана».

В этих новеллах предметом откровенного осмеяния становится романтическая мода на театрализацию жизни по литературным образцам, которая в свою очередь представляет собой прямое следствие «работы» вышеописанного мифа, мифа о литературе как способе преодоления эмпирической реальности и проникновения в некую высшую реальность. Так, герой новеллы «Эта и та» г-н Родольф освящает литературными ассоциациями свой каждый – даже самый бытовой – жест: надевая шляпу, он стремится к сходству «с Манфредом, стоящим у ледника, или с Фаустом в миг, когда он предавался дьяволу», а по поводу обнаружения во время прогулки забытого на голове ночного колпака цитирует макбетовское «*Ноггор, ноггор, ноггор*».

Основу сюжета новеллы составляет стремление героя воплотить мечту о такой страсти, которая бы «придала завершение всему его облику и позволила бы приобрести надлежащее положение в свете». В выборе предмета своих «артистических» чувств герой руководствуется мнением Байрона: *«Памятуя о том, что Байрон неодобрительно говорил о бледности северных дев, он остерегается поклоняться тому, что метр непреклонно предавал анафеме»* [Готье, 1991, с. 44] и потому

решает, что полюбит только испанку или итальянку. Выбор тактики привлечения к себе внимания соответствующей романтическим требованиям женщины также осуществляется с опорой на ряд модных литературных моделей. Герой размышляет, поступить ли ему как Антони (герой одноименной драмы А. Дюма, остановивший на скаку лошадей, впряженных в коляску возлюбленной), или как дон Клеофас (герой романа Лесажа «Хромой бес», спасший свою возлюбленную от пожара), или как Ловлас из «Клариссы Гарлоу», наоборот, поджегший дом своей пассии. Однако, чтобы по канве своей страсти «вышить ... несколько приключений с байроническим оттенком», герою оказывается необходимо подчинить литературной модели и поведение других участников «пьесы». Впрочем, они Родольфа только разочаровывают: госпожа де М. – своей «быстрой сговорчивостью», а ее супруг – отсутствием ревности. Эти обстоятельства не позволяют герою разыграть сюжет «вулканической» страсти в духе испанской комедии плаща и шпаги или в духе «Отелло» (эти модели литературная память героя также считает достойными воплощения). Однако, в решении «уподобиться» литературному герою Родольф всячески стимулирует своих партнеров по игре, пытаясь вынудить их к тем жестам, которые бы соответствовали литературному образцу. Так, герой имитирует анонимное письмо г-ну де М. с разоблачением себя самого как любовника его жены, а не дождавшись от того желаемой реакции, пытается привлечь своего друга, навязывая ему соответствующую литературную роль для завершения той коллизии, которая, по его замыслу, должна состояться как «нечто донжуанское, мифистофелевское, макиавеллевское». Потерпев крах в своих эстетических претензиях, герой успокаивается в объятиях другой женщины – служанки г-жи де М., но и эту, откровенно непретенциозную связь он освящает литературной ассоциацией, правда, уже не героического, а пасторального характера: он воображает себя Дафнисом, а возлюбленную – Хлоей.

Вся история о Родольфе пронизана ироническими комментариями автора, который разоблачает литературную подоплеку буквально каждого жеста своего героя, скрупулезно указывая книжный «адрес» всех его поведенческих цитат. Так любовная история героя сопровождается авторскими ссылками «см. “Эрнани”», «см. “Антони”», «см. заставки к всевозможным романам». Предмет иронии – вульгарная подражательность, «бесстыдное и простодушное копирование», как выразился Ш. Бодлер в новелле «Фанфарло» о своем герое Самюэле Крамере, который также описан как носитель того же типа подражательного поведения. И в том, и в другом случае авторская ирония подразумевает

разоблачение цитаты как суррогатного жеста и разоблачение цитирующего как компенсирующего цитатой переживание личностной недостаточности. Недаром у Готье в портрете цитирующих героев (как г-на Родольфа, так и Даниэля Жовара) подчеркнута их безликость, смысловая неполнота и неопределенность внешнего облика. О Жоваре читаем: *«Он не отличался ни безобразием, ни красотой, имел пару глаз и пару бровей над ними, посреди лица – нос, а пониже – рот и подбородок, два уха – не большие и не меньше – и волосы самого обыкновенного цвета. Скажи мы, что он хорошо сложен, мы бы солгали; но и сказав, что он дурно сложен, мы бы согрешили против истины. Внешность у него была не своя собственная, а всеобщая: он олицетворял толпу, представлял собой типичное воплощение всего безличного, и принять его за кого-то другого было как нельзя легче»* [Готье, 1991, с. 28]. О Родольфе: *«...у нашего героя длинные черные волосы, томные продолговатые глаза, бледный цвет лица, довольно большой лоб и усики, которые, безусловно, подрастут, – словом, внешность первого любовника в байроническом духе»* [Готье, 1991, с. 44]. В обоих случаях цитата используется героем ради восполнения литературным материалом личностной пустоты или неопределенности, ради моделирования фантомного облика и фантомной биографии – в соответствии с эстетическими требованиями романтической культуры.

Если в Жоваре Готье изобразил подражателя французским романтикам, «самого каннибальского и яростного гюгопоклонца», в Родольфе из новеллы «Эта и та» – «байрониста» (он выстраивает свою историю в первую очередь по байроновскому варианту), то в Онуфриусе, герое одноименной новеллы, изображен «почитатель Гофмана». Однако воплощение в истории героя гофмановской модели вызывает необычное на фоне предшествующих новелл развитие сюжета о подражателе. Если подражание Жовара в первую очередь выливается в поэтическую стилизацию и присвоение героем себе черт внешнего сходства со своими кумирами<sup>1</sup>, если подражание Родольфа, как мы видели, воплощается в попытку моделирования по литературному образцу любовной истории, то литературные пристрастия Онуфриуса оборачиваются такого рода фантазмагоризацией его истории, которая никак, казалось бы, не связана с его цитатными намерениями: герой становится жертвой преследования со стороны дьявола.

---

<sup>1</sup> Он выбривает себе «необъятный лоб» в подражание, как отметил С. Зенкин, Виктору Гюго; в ответ на «красный жилет», очевидно, самого Готье он готов щеголять в «луночном фраке».

С. Зенкин, анализируя сцену новеллы, в которой «дьявол влагает в уста Онуфриусу “дурные”, эстетически неприемлемые для него цитаты из эпигонской поэзии классицизма XVIII века, тогда как “хорошие” слова, “рифмы и мысли” романтического поэта, коварно похищает» [Зенкин, 2002, с. 301], описывает содержание данного эпизода как воплощение идеи «насильственной цитации». *«Идея насильственной цитации, когда сам цитирующий против своей воли вынужден говорить чужим и враждебным языком, не была произвольным плодом прихотливого воображения Готье. В фантастической форме она выражала собой феномен идеологического отчуждения, ставший центральным предметом критической и художественной мысли “эры подозрения” – от “Немецкой идеологии” Маркса до художественных опытов с “чужим словом” у Флобера и Достоевского»* [Зенкин, 2002, с. 302]. В цитируемой статье С. Зенкина «Неуютность цитаты» имеется в виду цитация словесная, письменное или устное воспроизведение субъектом чужих слов. Однако сама история Онуфриуса, жизнь которого фантастическим образом трансформировалась соответственно предмету его литературных пристрастий, есть не что иное, как выражение своего рода «насильственной цитации»: «почитатель Гофмана» помимо воли, а отнюдь не вследствие сознательного подражания или сознательного моделирования оказывается в центре гофмановского события. Отчуждению подверглась не просто его субъективность, деформированной оказалась сама реальность, в рамках которой самые простые и обыденные жесты стали неподвластны воле героя.

Впрочем, в тексте новеллы это событие недвусмысленно подается как «порождение взбудораженного воображения художника»: «посреди реальной, кипящей вокруг него жизни он сотворил мир восторженных видений» [Готье, 1999, с. 383, 382], питая его романтическим чтением. Этот мир наполнен персонажами гофмановских новелл и гофмановскими, в первую очередь, событиями: *«Вокруг него [Онуфриуса] начинал кружиться фантастический хоровод: советник Тусман, доктор Табраккио, благородный Перегринус Тис, Креспель со своей скрипкой и с дочкой Антонией, незнакомец из заброшенного дома и все загадочное семейство из заброшенного замка<sup>1</sup> ... Стоит ли говорить, что и кота своего он тоже боялся, почитая за второго Мурра»* [Готье, 1999 с. 384]. «Спрыгнув с моста реальности, он бросился в сумрачные глу-

<sup>1</sup> Имеются в виду персонажи новелл «Выбор невесты», «Игнаций Деннер», «Повелитель блох», «Кремонская скрипка», «Разбойники, или приключения двух друзей в богемском замке», как поясняет С. Зенкин в комментариях к публикации новеллы в издании «Infernaliana: Французская готическая проза XVIII – XIX веков» (М., 1999).

бины фантазии», которые его галлюцинирующее сознание преобразует в событие преследования его дьяволом: последний последовательно отнимает у героя зеркальное отражение, мысли, поэтические сочинения, возлюбленную и, наконец, тело и тень. Литературная основа «галлюцинаций» Онуфриуса очевидна: ее составляют новелла Адельберта Шамиссо о Петере Шлемиле, у которого дьявол отобрал тень, и ряд новелл Гофмана, в частности навеянная повестью Шамиссо новелла «Приключения в ночь под Новый год», герой которой теряет свое зеркальное отражение. Повествовательная тональность «Онуфриуса» откровенно ироническая, ее предмет – «чрезмерное возбуждение» излишне богатого воображения «искусственными средствами», как пишет Готье, имея в виду роковой характер воздействия на читателя романтической литературы.

В то же время ироническая тональность не снимает постановки серьезных проблем: проблемы власти над сознанием читателя нормативного авторитета культурного мифа о чтении как преодолении прозы жизни и проблемы чтения как фактора формирования у читателя иллюзорного восприятия. Постановка этих проблем находит свое прямое выражение в финальных авторских сентенциях о судьбе читателя, разочившегося отличать «сон от реальности»: *«Зайдя столь высоко, забравшись на столь головокружительную высоту, он не мог возвратиться, как бы ему этого не хотелось, и восстановить связь с миром вещей. Не будь этого губельного увлечения, он мог бы стать величайшим из поэтов, – он же сделался оригинальнейшим из сумасшедших»* [Готье, 1999, с. 399]. Обратим внимание: повествователь трактует иллюзии героя-читателя как следствие достижения им «головокружительной высоты»: очевидно, имеется в виду как раз идея реализации героем мифа о литературе как некоей высшей реальности, приобщение к которой позволяет человеку подняться над прозой жизни. Только литературное преодоление действительности оборачивается в истории Онуфриуса разрывом всех жизнеобеспечивающих связей с ней.

Двойственное отношение к проблеме (ирония по адресу читателя, «поселившегося в воображаемом мире», в сочетании с сочувственным признанием в нем жертвы восторженного чтения и романтического культа искусства) находит свое выражение в том, что свои собственные черты Готье присваивает как Онуфриусу, так и дьяволу. По наблюдению С. Зенкина, в образе Онуфриуса Готье рисует свой собственный портрет [Зенкин, 1999, с. 740]: *«Волосы, по-женски разделенные пробором на лбу, симметрично спускались по вискам до самых плеч; он никогда не завивал их и носил блестящими и приглаженными*

на *готический манер*» [Готье, 1999, с. 381]. Как пишет С. Зенкин, «сохранились изображающие его [Готье] рисунки и описания начала 30-х годов с длинными волосами на манер “меровингских королей”» [Зенкин, 1999, с. 740]. Кроме того, в героях новелл сборника «Младофранки» (1833), в составе которого и была опубликована новелла об Онуфриусе, Готье, как известно, изобразил своих друзей – радикально настроенных молодых романтиков их среды «Малого сенакля», как поясняет С. Зенкин [Зенкин, 1999, с. 740]. Имя Онуфриуса также связано с традицией экзотических псевдонимов, которые брали себе члены этого кружка. В то же время, с другой стороны, дьяволу Готье также приписывает автобиографические черты, «одевая» его в «красный бархатный жилет», что является откровенным намеком на знаменитый костюм самого Готье, прославивший его романтический радикализм в 1830 году во время премьеры драмы Гюго «Эрнани». Противоречия романтического чтения, экстатического и эмпатического, стимулированного самой романтической эстетикой, нашли свое выразительное отражение в такого рода автобиографизме новеллы.

Итак, хотя герой этой новеллы подражателем не является (в отличие от героев выше проанализированных новелл), в его образе Готье запечатлел крайний – клинический – вариант именно миметического чтения – чтения, эманулирующего литературные образы в реальность и моделирующего в самом субъекте чтения некое подобие литературного персонажа. В данном случае романтическое чтение «подсказало» читателю образ жертвы демонических сил, который он бессознательно воплотил благодаря своему воображению, натренированному практикой эмпатического чтения.

**Во французской новеллистике 40-х годов** эта тема нашла свое выражение у Мериме, например, в новелле «Двойная ошибка», причем в ключе совершенно особой повествовательной тональности. Центральный интерес новеллы составляет изображение страдания Жюли де Шаверни, героини, жестоко обманувшейся в отношении благородства Дарси – друга своего детства, волей целого ряда обстоятельств ставшего ее любовником. При этом страдания Жюли по поводу возможной огласки в свете ее падения подаются автором в жесткой иронической подсветке, что на первый взгляд противоречиво сочетается с сочувственной интонацией, явственной особенно в той части рассказа, где речь идет о болезни и смерти героини. Видимый парадокс разрешается обращением к вопросу о предмете авторской иронии. Таковым является сознание героини, зашоренное литературными клише: на мир она смотрит сквозь романтическую призму, отождествляя Дарси с бла-

городным героем байроновских поэм. Будучи неспособна проявить самостоятельность во взгляде на ситуацию, она бессознательно подчиняется власти литературного штампа. За неадекватность восприятия, порожденную безответственной опорой на литературную схему, героиня, напомним, расплачивается жизнью, фактически наказывая себя смертельной болезнью. Причем осознать подлинное содержание своей ошибки она так и не может, сознательно присвоив себе страдание по причине возможного позора, хотя и мучаясь бессознательно оскорблением непонимания со стороны человека, который оказался не соответствует высокой литературной модели.

В данном случае развитие действия новеллы подразумевает, скорее всего, отчуждающее действие другого мифа о литературе, нежели тот, о котором речь шла выше. Это уже не романтический миф о литературе как более высокой реальности, исходя из которого сознательно или бессознательно строили свои истории герои Готье, а миф о референтной состоятельности литературы, выработанный уже в рамках реалистической эстетики. Эстетика реализма трактует словесное искусство как референтный аналог действительности, выстраивая миф о том, что литература изображает реальность соответственно ее подлинному содержанию, а потому опора на нее (литературу) обеспечивает читателя практически – позитивным – знанием о жизни и обеспечивает ему верную ориентацию в ней.

Хрестоматийно известный образец эмпатического чтения – Эмма Бовари, героиня французской литературы **50-х годов** – реализует в своей истории властное действие и романтической, и реалистической культурной мифологии о литературе. С одной стороны, заимствуя сценарий счастливой жизни из романтической литературы, она надеется придать своей истории высокое измерение, а с другой стороны, не сомневается в возможности воплощения « пленительной фантазмагии жизни сердца » в обыденной буржуазной действительности.

У Флобера изображение подражательной практики читателя особенно акцентирует философский план проблемы – план исследования человеческого поведения как объективно детерминированного материалом чтения. (У Готье все-таки речь шла о случаях, нелепостях, радикальных проявлениях, а не о закономерности.) У Флобера окончательно разоблачается и миф о референтности литературы, и миф о литературе как высшей реальности. При таком угле зрения поведенческая цитата рассматривается в качестве прямого продукта культурной мифологии о литературе и фактора литературного насилия, причем, заме-

тим, вне какой бы то ни было фантазмагоризации явления, как это было у Готье.

Давно отмечено, что пафос романа амбивалентен: ирония в нем имеет трагический характер. Он, конечно, вырастает на почве авторской идеи о фатализме человеческого существования, о детерминации человека «объективным законом», неотъемлемый элемент которой составляет власть литературного языка, литературного образа, литературной цитаты.

Роман «Сентиментальное воспитание», разворачивая мужской вариант той же самой по сути истории, подобным трагизмом, как известно, не обладает. Фредерик Моро – носитель цитатного сознания и цитатного поступка – в меньшей степени изображен в попытках воплощения читательского опыта. Собственно эти попытки ограничились выбором женщины, соответствующей всем штампам изображения возлюбленной в романтической литературе, и принятием решения любить ее высокой любовью. Центральный в этом романе ракурс изображения героя – попытки последнего сохранить романтическое представление о себе самом как человеке, «единственно способном на великую страсть», страсть, возвеличенную романтической литературой. Герой часто поступает вопреки литературному идеалу благородного романтического влюбленного, но постоянно привлекает этот идеал в целях поддержания иллюзии собственной исключительности. Сцена последней встречи с г-жой Арну жестоко разоблачает фиктивность притязаний героя, открывая ему самому глаза на несостоятельность собственного романтического облика. Седая прядь в волосах г-жи Арну в мгновение ока отменяет «великую любовь», вызывая в герое «отвращение» и тем самым отвергая высокое, по романтическим стандартам сформированное самовосприятие как ложное.

Итак, в обращении к образу читателя французская литература XIX века осуществляет очевидную критику тех культурных представлений о литературе, в рамках которых она была мифологизирована как высшая реальность или как ее аналог. Эта демифологизация удивительным образом сочеталась с непосредственной причастностью самих авторов данных произведений к формированию тех эстетических систем, в рамках которых и были выработаны мифы о литературе, о которых шла речь. Готье, создатель теории автономного искусства, концепция которого была им опубликована в предисловии к роману «Госпожа де Мопен» в 1835 году, уже в новеллах 30-х годов, изображая читателя, разоблачает миф об искусстве как сфере спасения от прозы обыденной жизни, приводя своего героя к тотальному краху. Таков же

итог флюберовской героини, искавшей полноты жизни в воспроизведении литературного идеала, хотя сам Флюбер пропагандировал уход в искусство от отвратительных проявлений «царства тотальной буржуазности». Между прочим сама знаменитая метафора об уходе в башню из слоновой кости была позаимствована им у О. Сент-Бева, который изобрел ее в отношении читателя, ищущего в чтении «повышенное ощущение жизни» (У. Пейгер). Герой-читатель изображен у этих авторов именно как носитель мифологического сознания: он верит в истину мифа, находится во власти мифа и оттого в практике эмпатического чтения идентифицирует себя с литературными героями, выстраивая свою историю соответственно эстетическому императиву читаемых произведений. Идея отчуждающего характера чтения бездумного, гедонистического и потребительского<sup>1</sup>, таким образом, нашла многостороннее выражение уже в литературе XIX века, свидетельствуя о высокой степени ее авторефлексии в отношении вопроса о значении литературы в жизни человека. Литературная критика подхватит эту рефлексию только во второй половине XX века, сосредоточившись уже на самих механизмах взаимодействия читателя с литературным произведением (в первую очередь, в рамках семиотических и рецептивно-эстетических штудий).

### Литература

- Барт Р. Критика и истина // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. М., 1994.
- Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
- Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. М., 1994.
- Готье Т. Эта и та, или Молодые французы, обуреваемые страстями // Готье Т. Два актера на одну роль. М., 1991.
- Готье Т. Онуфриус // *Infernaliana* : Французская готическая проза XVIII–XIX веков. М., 1999.
- Зенкин С. Неуютность цитаты // Человек – культура – история. М., 2002.
- Зенкин С. Комментарии // *Infernaliana* : Французская готическая проза XVIII–XIX веков. М., 1999.
- Изер В. Изменение функций литературы // Современная литературная теория. Антология. М., 2004.
- Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.

---

<sup>1</sup> Эта его черта, кстати, во французской литературе нашла свое непосредственное выражение: изображенные читатели прямо используют свой читательский опыт, «апроприируя» (Роже Шартье) опыт литературных героев, о которых они читают.

**ПУШКИНСКИЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ  
С.М. СТЕПНЯКА-КРАВЧИНСКОГО «ДОМИК НА ВОЛГЕ»**

*О.Е. Пермякова*

**Ключевые слова:** интертекстуальные мотивы; народническая проза; русская традиция.

**Keywords:** intertextual motives; populist's prose; Russian tradition.

В настоящее время литературоведение активно переосмысливает интертекстуальные отношения, складывающиеся между писателями и их литературными предшественниками, прежде всего с точки зрения функциональности, значимости этих отношений для первых. В поле зрения современных исследователей оказываются не только новые, ранее не обнаруженные, интертексты произведений, но и процесс семиозиса, который, по Ю.М. Лотману, особенно усиливается в «пограничной» текстовой зоне, то есть на «стыках» между различными текстами [Лотман, 1992, с. 129–132]. Интертекстуальное взаимодействие писателей с наследием А.С. Пушкина как основоположника классической традиции в русской литературе занимает в работах, посвященных этой теме, особое место. Сегодня о влиянии пушкинских тем, мотивов, образов на русскую поэзию и прозу говорится убедительно и настойчиво<sup>1</sup>. Пушкинский текст является универсальным, «памятным» во многих произведениях XIX – начала XXI веков, а пушкинские мотивы, возможно, благодаря еще и различной контаминации их в произведениях самого поэта, давно уже стали одними из устойчивых, традиционных мотивов в русской литературе. Не является исключением и народническая проза 1870–1880-х годов. Например, известно, что произведения С.М. Степняка-Кравчинского в большей степени ориентированы на творчество Л.Н. Толстого и И.С. Тургенева. Это связано с особым отношением писателя-народника к признанным писателям-современникам, выразившимся, в частности, в популяризации их творчества за границей, где С.М. Степняк-Кравчинский часто выступал с лекциями о русской литературе. Поэтому в его произведениях исследователи отмечают преимущественно толстовско-тургеневское влия-

---

<sup>1</sup>См., например, Ивлева Т.Г. Пушкин и Достоевский в творческом сознании Бориса Гребенщикова. Тверь, 2001; Доманский Ю.В. Пушкин в рок-поэзии Майка Науменко: имя и цитата. Тверь, 2001; Пушкинский мотив в поэтике романа В. Набокова «Дар» // «Внимая звуку струн твоих...». Калининград. 1998. №4; Щербинина О. Образы и звуки прозы Пушкина. Нева. 2008. № 2.

ние<sup>1</sup>. Вопрос о влиянии А.С. Пушкина на прозу С.М. Степняка-Кравчинского, которая, на первый взгляд, своим специфическим содержанием с пушкинскими текстами никак не связана, в литературоведении до настоящего времени не ставился. Между тем именно пушкинское начало в значительной мере проявилось в многочисленных совпадениях в сюжетно-композиционном построении произведений писателя-народника. Вопрос о пушкинских мотивах в творчестве С.М. Степняка-Кравчинского, таким образом, является закономерным и требует специального рассмотрения. Поэтому в качестве **предмета** данной статьи выступают пушкинские мотивы. Следует отметить, что под мотивом, относящимся к одной из важных и объективных характеристик художественной литературы и заключающим в себе огромные выразительные возможности, мы понимаем содержательный компонент художественного произведения, который является своеобразной движущей силой, оформляющей последовательность действий в данном тексте, но в то же время несущий определенную традицию: хранит в себе извечно повторяющийся круг явлений и заключает в себе глубочайшую «память всего пути развития человечества»<sup>2</sup>. Опираясь на такое определение мотива, **целью** настоящей статьи является исследование интертекстуальных мотивов в повести С.М. Степняка-Кравчинского «Домик на Волге», для достижения которой решаются следующие **задачи**:

- раскрыть основное содержание и своеобразие *мотивов блуждания; встречи с сопровождающим его мотивом лодки; венчания; природных явлений*, функционирующих в контексте сюжетной схемы повести С.М. Степняка-Кравчинского «Домик на Волге»;
- выявить своеобразие бытования и функционирования выделенных мотивов в их интертекстуальности.

**Методами исследования** являются структурно-семантический метод, применяемый при изучении поэтики произведения, а также мотивный анализ произведения.

Обратимся в контексте заявленной темы к повести С.М. Степняка-Кравчинского «Домик на Волге», написанной в 1889 году в эмиграции и посвященной традиционной для народнической литературы «теме «обращения», теме пропаганды» [Таратута, 1973,

---

<sup>1</sup> См. об этом подробнее : Пермякова О.Е. «Мотивы романа С.М. Степняка-Кравчинского «Андрей Кожухов» в контексте русской литературы 1870–1890-х гг.» : дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2008 ; Таратута Е.А. С.М. Степняк-Кравчинский – революционер и писатель. М., 1973.

<sup>2</sup> Елизабет Френзель. Материя, мотив и символ. Штутгарт, 1978.

с. 441]. Между тем очевидна ее связь с творчеством А.С. Пушкина. Пристальное прочтение повести «Домик на Волге» убеждает в наличии в ней определенных, далеко не случайных смысловых ассоциативных связей с пушкинскими произведениями. Содержащиеся в тексте прямые отсылки к произведениям поэта, занимательность и динамичность сюжета, направленность поисков героя, простота языка – эти и другие особенности повести «Домик на Волге» придают ей пушкинский колорит.

Прежде всего обращает на себя внимание прямая переключка между названием повести Степняка-Кравчинского и названиями пушкинского «Домика в Коломне», а также рассказанной Пушкиным Титову повести «Уединенный домик на Васильевском». Все три названия содержат в себе общий пространственный мотив – *мотив места*: в Коломне, на Васильевском, на Волге. Эта очевидная в повести писателя-народника переключка с пушкинской прозой через *мотив места*, содержащийся в названии, далее подтверждается целым рядом совпадений в тематике, проблематике, системе образов и комплексе мотивов. Прежде всего, ассоциативные связи обнаруживаются на мотивном уровне произведений А.С. Пушкина [Пушкин, 1996]; С.М. Степняка-Кравчинского [Степняк-Кравчинский, 1987].

Повесть писателя-народника «Домик на Волге» начинается с истории спасения политического заключенного, скрывающегося от жандармов (заметим, что писатель использует распространенный традиционный для русской литературы XIX века сюжет спасения). Тема спасения беглеца раскрывается в повести через *мотив блуждания*. Данный мотив обнаруживает ассоциативную связь с аналогичным мотивом блуждания героев повести А.С. Пушкина «Метель». Так, например, для каждого этапа блужданий героя С.М. Степняка-Кравчинского характерна подчеркнутая последовательность в описании места действия, особенно ярко проявляющаяся в описаниях картин природы, сменяющих одна другую: роща; за рощей пошло чистое открытое поле; поле сменилось лесом; лесок – полями; поля – лесом. «...он все шел и шел вперед. Лес становился гуще и мало-помалу менялся. Чаще и чаще стали попадаться хвойные деревья, и мало-помалу лес перешел в темный еловый бор. Вековые деревья нависали своими ветвями над дорожкой. В глубине, куда не достигал глаз, виднелась длинная анфилада стройных красноватых колонн. Мягкая, рыхлая, лишенная травы земля была покрыта, как войлоком, сплошным слоем светло-палевых старых хвой, которые, казалось, сами светились нежным, мягким светом, придававшим какую-то таинственность храму этим глубоким темным сводам» [Степняк-Кравчинский, с. 319]. Кроме того, блуждания

героя в повести Степняка-Кравчинского имеют точную хронологию и фиксируются автором относительно прошедшего времени: «*Он шел с полчаса*»; «*Он шел долго, часа два*». Сравним: у Пушкина в «Метели» в описании поисков героя также встречаются подобные указания: «*прошло более получаса*»; «*более часа был он в дороге*» [Пушкин, 1996, с. 236]. Описания хронологии событий у Степняка-Кравчинского дополняются описаниями физического и душевного состояния героя: «*Вид у него был, во всяком случае, достаточно унылый. Он сильно проголодался, и усталость вместе с бессонницей начинали брать свое*»; «*...по временам ноги его ни с того ни с сего подгибались, точно кто-то толкал его под колени*»; «*Едва переступая утомленными ногами, молодой беглец плелся вперед, не обращая внимания на окружающее*» [Степняк-Кравчинский, 1987, с. 319]. Функцию перехода в сюжете эпизода у С.М. Степняка-Кравчинского выполняет слово «вдруг»: «*...как вдруг горизонт просветлел, лес расступился, и он увидел перед собою всю залитую косыми лучами, огромную поверхность воды, тихую, как озеро в безветренный день*» (выделено нами. – О.П.). И далее: «*Молодой человек приободрился <...>; теперь он знал наверное, что встретит жилье, людей, а с ними, надеялся и помощь*» [Степняк-Кравчинский, 1987, с. 320]. Эпизод завершается выходом обессиленно-ранением героя к воде.

В пушкинской «Метели» мы наблюдаем совпадения с описаниями хронологии событий, физического и душевного состояния героя у Степняка-Кравчинского: спокойная уверенность («*Дорога была ему знакома, а езды всего двадцать минут*») сменяется неуверенностью и новыми усилиями («*Владимир старался только не потерять настоящего направления*»); тщетные усилия приводят к беспокойству, которое сменяется мелькнувшей на миг надеждой («*нашел дорогу*»); надежда оборачивается вновь нарастающим беспокойством («*Владимир с ужасом увидел, что он заехал в незнакомый лес*»), переходит в тревогу, и, наконец, все завершается неудачей героя [Пушкин, 1996, с. 237].

В повести С.М. Степняка-Кравчинского поиски героя, напротив, увенчались успехом – случайной встречей на границе между сушей и водой («в зоне повышенной событийности» [Силантьев, 2004, с. 169]) с девушкой в лодке. Мотив блуждания героя, связанный с хронотопом пути, предполагающим возможные, неожиданные встречи сливается, таким образом, с *мотивом встречи*. Последний становится основным двигателем сюжета повести, который в перспективе развернется в любовный сюжет и изменит личные судьбы героев: «...интенция события заключается в перспективе последующих поворотов в жизни героев

этой авантюрной ситуации – поворотов случайных, и в то же время закономерных в своей тенденции завершения судеб героев» [Силантьев, 2004, с. 159].

Действительно, мотив встречи в повести «Домик на Волге» является сюжетно значимым и фабульно-функциональным. Героиня, случайно встретив раненого и обессиленного путника, пытается помочь ему. Согласившись перевести молодого человека лишь на другой берег, но, узнав о нем из его рассказа, она привозит его в свой дом. Так, с момента встречи и последующего спасения раненого в сюжет повести входит другая история – история героини, обладающая своим характером и содержащая свой неожиданный поворот в ее личной судьбе. Весь внешний облик героини: *«мокрые светло-русые волосы»*, *«молодое художавое лицо с правильными и твердыми чертами»*; *«крепкие сильные руки, держащие весло»*, *«грудной, низкий голос»*; *«молодая дикарка»*; *«добрые голубые глаза»*, – является средоточием сюжета на начальном этапе его развития. Именно девушка в лодке становится для героя долгожданным спасением: *«Надежда снова оживила его. Он не сомневался теперь, что девушка, которую послала ему судьба, поможет ему»* [Степняк-Кравчинский, 1987, с. 321].

На глубинный смысл события встречи молодых людей указывает такая важная деталь в повести, как лодка, символизирующая направление к спасению одного человека<sup>1</sup>. Образ лодки вновь возвращает к А.С. Пушкину, который, как известно, в черновых записях часто рисовал кораблики и лодки. Так, в наброске к повести «Домик в Коломне», в рукописи седьмой главы «Евгения Онегина», в рукописи стихотворения «Осень» поэт использовал этот рисунок, по мнению Л.А. Краваль, в указанном значении.

В повести С.М. Степняка-Кравчинского в лодке происходит не просто знакомство молодых людей, но и их взаимное душевное расположение: *«Они плыли на середине огромной реки совершенно одни между небом и землею. Берега виднелись над поверхностью воды. Деревья и избушки казались крошечными, точно были нарисованы на картинке. С берега их лодка должна была казаться ореховой скорлупкой, которую гонит ветром по воде. Это полное одиночество сближало их, скрадывая странность встречи и знакомства»* [Степняк-Кравчинский, 1987, с. 323]. Встреча становится событием для обеих персонажей повести, но прежде всего для героя, потому что незнако-

<sup>1</sup> По мнению исследователя Л.А. Краваль, корабль – символ Церкви, означают направление к спасению не только одного человека [Краваль, 1997].

мая девушка ему кого-то напоминает. Впоследствии предположение подтвердится – девушка окажется сестрой друга-единомышленника. Это «узнавание» придает встрече героев статус важного, знакового события.

Связанный с символическим образом лодки *мотив спасения* имеет в повести принципиальное значение – он объединяет два фрагмента одного текста в единое сюжетное целое. Лодка в повести появляется еще раз в VIII главе: *«Они направили лодку на середину реки и пустили ее стрелой вниз по течению. Ночь была ясная, безлунная. Тысячи звезд смотрели на них из темно-синей высоты.... Мерно, в такт ударяя веслами, они неслись»* [Степняк-Кравчинский, 1987, с. 351]. В обоих случаях речь идет о спасении: в первом случае девушка в лодке спасает беглеца, «заметая следы», от полиции, во втором – она спасает уже обоих: его от полиции, а себя – от жениха.

Важным для развития сюжета повести является встреча главного героя Владимира с женихом героини Крутиковым. Встреча, характер которой был изначально предопределен, инициирована одним из актантов, поэтому неравна. Соперники (именно так предстают герои в эпизоде) не понравились друг другу с первой же минуты: *«Крутикова покорило от шутивого тона гостя, который он считал дерзостью. Он устремил на Владимира пронизывающий, сычиный взгляд»* [Степняк-Кравчинский, 1987, с. 335]. Именно от жениха героиня узнает об аресте брата и о том, что виной этому явился некто Муринов. Этот факт становится собственно событием очно-заочной встречи для героини – с настоящим Муриновым, но выдающим себя за другого, и с Муриновым, которого она не знает. Владимир не может уйти из приютившего его дома, не открыв Кате своего настоящего имени и не признавшись ей в своих чувствах: *«Я привлек вашего брата в наши ряды, это правда, и горжусь этим. Но в гибели его нет моей вины, ни вольной, ни невольной». «Так вот, даю вам клятву, что я ни перед чем не остановлюсь, что отныне я сделаю целью своей жизни вернуть вам вашего брата»* [Степняк-Кравчинский, 1987, с. 343].

Путь героя имеет своим результатом не только случайную встречу с героиней, но и задержку – вынужденную остановку Владимира в доме Прозоровых. Следствием этой задержки является развитие любовных отношений героев, начавшиеся с вербовки Кати в ряды революционеров: *«Этот свалившийся с облаков таинственный гость открывал ей двери в какой-то новый, неведомый, волшебный мир. Его речи волновали ее, но не удовлетворяли: в них было для нее что-то неполное, недосказанное, и она старалась побороть свое волнение, но не*

могла» [Степняк-Кравчинский, 1987, с. 329]. Фабульное схождение двух героев способствует развитию любовной линии сюжета, кардинально меняющей судьбы героев: *«Их долгие разговоры и специальная горячая атмосфера, в которой они провели эти дни, очень их сблизили. “Неужели же это?..” – мелькнуло у него в голове. Он не решался самому себе высказать ясно внезапную догадку»* [Степняк-Кравчинский, 1987, с. 331].

Признание Владимира Кате: *«Служить вам... Боже! это такое счастье...»* [Степняк-Кравчинский, 1987, с. 332] – казалось бы, предвещает дальнейшее развитие сюжета, но, как и у А.С. Пушкина, авторский замысел оказывается не так прост. На первый план с этого момента выходит героиня – Катя Прозорова (обращает внимание семантика ее фамилии – «проницательная»; «способная предвидеть будущее»), формирующая развязку сюжета и вносящая в него тему судьбы. Несмотря на противоречивый характер своего отношения к жениху, героиня спешит с венчанием с ним, причем не в городе, а в деревне, как бы «украдкой».

*Мотив венчания* также ассоциируется с пушкинскими текстами, сближая повесть С.М. Степняка-Кравчинского с повестью А.С. Пушкина «Метель». Обе героини, Маша из «Метели» и Катя из «Домика на Волге», влюблены, но обе они не могут быть вместе со своими возлюбленными, так как одна по иронии судьбы уже обвенчана с незнакомым ей человеком, а у другой есть нелюбимый жених.

Немаловажным является тот факт, что инициатором неожиданных эмоциональных решений у писателей является *мотив природы (природных явлений)*<sup>1</sup>: у А.С. Пушкина – *мотив метели*, у С.М. Степняка-Кравчинского – *мотив дождя*. В пушкинской повести накануне побега героини из дома разыгралась метель: *«На дворе была метель, ветер выл, ставни тряслись и стучали; все казалось ей угрозой и печальным предзнаменованием»*, она названа автором *«молодой преступницей»* [Пушкин, 1996, с. 236]. Метель у А.С. Пушкина (не только в «Метели», но и в «Капитанской дочке», «Бесах») несет в себе семантику смятения, катастрофы, гибели для одних и спасения – для

<sup>1</sup> Под мотивом природы (природных явлений) мы понимаем пейзаж, рассматривающийся в качестве «микросюжетов» (слово Е.М. Мелетинского), то есть мотивов, «снующих» (по словам А.Н. Веселовского) в целом, самостоятельно существующем сюжете или в ряде сюжетов различных писателей. Любой мотив, в данном случае мотив *природы (природных явлений)*, как некоторое развивающееся постоянство, часто предметно (объектно) выражается в темах, сюжетных ситуациях, образах, символически обозначенных, разномасштабных художественных деталях.

других. В повести «Домик на Волге» день венчания с нелюбимым назван роковым. *«День был пасмурный. С утра лил частый, мелкий дождик...: это была скверная примета. Кто венчается в дождь – тому всю жизнь слезы»* [Степняк-Кравчинский, 1987, с. 360]. Дождь у С.М. Степняка-Кравчинского несет в себе семантику неудачи, неприятности. Показательно, что героине повести «Домик на Волге» все было нерадостно, она «точно готовилась лечь в могилу». И даже обстановка в таком сакральном месте, как церковь была «точно в могиле». Душевное состояние невесты соответствовало погоде: *«Его образ вдруг встал перед ней ярко, как живой, с укором в глазах... Сердце ее застучало, как у пойманной птички, потом вдруг остановилось, и она вся похолодела. В груди ее что-то кольнуло... Боже мой, да ведь она о Владимире думает, она его так любит, а не этого, чужого, постороннего человека, который стоит с ней рядом! Она обманывает и бога и людей... Господи, что же это такое?»* [Степняк-Кравчинский, 1987, с. 361].

Сцена венчания, исполненная одновременно авантюризма и драматизма, в повести носит отчетливо выраженный пушкинский характер. Если жизненная ошибка, которую совершают герои пушкинской «Метели», им прощается, то героиня С.М. Степняка-Кравчинского осознает ошибочность своего преждевременного решения, стоя у аналога: *«... страшное открытие, как зарево внезапного пожара, осветило все, что было для нее темно в ее собственной душе. Мысли, как вырвавшиеся на волю кони, неслись, сталкиваясь и перегоняя друг друга, в ее цепенеющем от ужаса мозгу. Она давно любит Владимира. Она торопила с венчанием, чтобы убежать от своего чувства, убить его одним ударом... Сердце неистово стучало у нее в груди. Ей казалось в эту минуту, что ее осудили и привели за ее великую вину на казнь. И как приговоренный не спускает глаз с лезвия топора, который отрубил ему голову, так и она следила с жгучим, леденящим любопытством за священником, который каждым своим движением крепче и крепче заклепывал ее вечную цепь»* [Степняк-Кравчинский, 1987, с. 362]. Венчание прерывается отказом Кати вступить в брак и последующим за ним обмороком героини, который свидетельствует о внутреннем сопротивлении невесты сложившейся ситуации (заметим, что эта тема у С.М. Степняка-Кравчинского развивается традиционно). Брак с нелюбимым женихом не состоялся – не судьба, но он состоялся с тем, кто был предначертан судьбой, – тем самым Владимиром – другом брата Кати, с которым ее свел случай. О браке Кати и Владимира читатель узнает из фразы, носящей характер эпилога: «Владимир исполнил жене обещание, данное любимой девушке» [Степняк-

Кравчинский, 1987, с. 364], – и по сути завязывающей уже другую в своей фабуле и сюжете историю.

Примечательно, что одной из форм обращения С.М. Степняка-Кравчинского к А.С. Пушкину является не только совпадение сюжетных линий, образов и тем, но и введение писателем-народником в текст повести реминисценций, в частности, стиливых элементов из пушкинских произведений. Например, в повести «Метель» родители героини говорят о Владимире, что *«суженого конем не объедешь»*, и эти слова совпадают со словами няни, говорящей в повести «Домик на Волге» то же самое Кате о Владимире, а не о женихе. Неслучайными представляются и звуковые совпадения в фамилиях персонажей Пушкина и Степняка-Кравчинского. Так, Муринов, главный герой повести «Домик на Волге», носит фамилию, созвучную фамилии пушкинского Бурмина (обе они составлены почти из одних и тех же, но переставленных местами звуков). Обращает на себя внимание и прямое указание на Пушкина в названии места, содержащееся в тексте С.М. Степняка-Кравчинского, – «Васильевский остров».

Муринов у С.М. Степняка-Кравчинского, как и пушкинский Бурмин с его рассказом о странной женитьбе на незнакомке отличаются от героев-женихов: Владимира из «Метели» и Крутикова из «Домика на Волге». Оказывается, их обоих последних не выполняют собственно сюжетной функции, их развития не происходит: одному суждено погибнуть, другому – утешиться и жениться на племяннице губернатора.

На фоне традиционной для народнической литературы темы революционной пропаганды в повести «Домик на Волге» С.М. Степняком-Кравчинским рассматривается тема судьбы, решение которой совпадает с пушкинским решением названной темы: **неизбежность того, что предназначено судьбой**. При этом указанная тема реализуется через комплекс общих мотивов – *мотивов природы (природных явлений) – метели и дождя*, а также *мотивов блуждания и венчания*. В судьбу героев пушкинской «Метели» вмешивается Божий промысел – то, что «лишено всякой вероятности»: Марья Гавриловна и Бурмин пустились в путь в самую метель, но им не пришлось бороться со стихией: первую довозит до церкви кучер, второго – ямщик. В их жизни метель – причина несчастья, имеющего временный, преходящий характер. Владимир выехал до метели, она застала его врасплох и разрушила планы. Судьбой героев повести «Домик на Волге» распоряжается случай, который свел двух молодых людей вместе, подменив одного жениха другим, завербовав «в ряды борцов за мир и счастье миллионов других гнезд» еще одного человека. Судьбы героев

А.С. Пушкина и С.М. Степняка-Кравчинского утверждают представление писателей о том, что путь может быть один, но судьбы разные. Такова неотвратимая истина человеческой жизни.

Таким образом, проведенный нами мотивный анализ повести С.М. Степняка-Кравчинского «Домик на Волге» показал, что в интертекстуальных связях с пушкинскими произведениями создается неповторимое своеобразие текста, отвечающее в своей философской глубине духу своего времени. Переключка повести С.М. Степняка-Кравчинского с произведениями А.С. Пушкина выводит на иные, философские, смыслы произведения писателя-народника, посвященное революционной теме. Здесь проясняется еще одна особенность повествования С.М. Степняка-Кравчинского: внешняя простота, лаконичность повествования не отменяет глубокой связи между внешним миром и внутренним смыслом. Включение пушкинского текста, благодаря интертекстуальности, сообщает повести писателя-народника дополнительный философский смысл, расширяет ее семантику, обогащает ее понимание. Наконец, благодаря соотнесенности повести С.М. Степняка-Кравчинского с пушкинскими текстами, проясняется связь писателей-народников с русской классической традицией.

В заключении отметим, что, сравнивая неоднородные по своей художественной значимости литературные произведения, написанные в разные эпохи различными по своему масштабу талантами, мы вместе с тем имеем дело с одними и теми же мотивами, через «тайные сближения» которых в русской литературе могут открываться вечные, онтологические истины произведений не до конца прочитанных и понятых «второстепенных» писателей.

## Литература

- Бонди С.М. Мир Пушкина : Избранное. М., 1999.  
Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Историческая поэтика. М., 1989.  
Гершензон М.О. Метель // Мудрость Пушкина. М., 1919.  
Кибальник С.А. Тема случая в творчестве Пушкина // Пушкин : Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15.  
Краваль Л.А. Рисунки Пушкина как графический дневник. М., 1997.  
Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1.  
Пермяковой О.Е. «Мотивы романа С.М. Степняка-Кравчинского «Андрей Кожухов» в контексте русской литературы 1870–1890-х гг.». Улан-Удэ, 2008 ; Таратута Е.А. С.М. Степняк-Кравчинский – революционер и писатель. М., 1973.

Пушкин А.С. Романы и повести. В 2-х т. М., 1996. Т. 2.  
Степняк-Кравчинский С.М. Соч. в 2-х т. М., 1987. Т. 1.

Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004.

Таратута Е.А. С.М. Степняк-Кравчинский – революционер и писатель. М., 1973.

Френзель Елизабет. Материя, мотив и символ. Штутгард, 1978.

## ДИСКУРС В. НАБОКОВА : К ВОПРОСУ О ЛИНГВОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ АВТОРА

*М.Р. Напцок*

**Ключевые слова:** языковая личность, координативный полилингвизм, билинговокультурный дискурс.

**Keywords:** linguistic personality, coordinative polylingualism, bilingual-cultural discourse.

Творчество русско-американского писателя Владимира Набокова представляет безусловный интерес для лингвистического исследования уникальной неоднородности дискурса писателя, проявляющейся прежде всего во взаимодействии двух языков – русского и английского – и соответствующих им культур.

В. Набоков являлся воплощением наибольших удач младшего - «незамеченного» - поколения литературы русского зарубежья. О горькой участи «этого дважды потерянного поколения» пишет А.Л. Афанасьев: «Сначала “дети эмиграции” потеряли родную землю по вине “проигравших Россию” отцов, с землей – и твердь русской культуры, русского языка. Кроме того, они, пасынки Европы и Америки, стали наиболее отверженной частью западного потерянного поколения, надломленного первой мировой войной» [Афанасьев, 1990, с. 28]. Однако трагедия «незамеченного поколения» не коснулась Владимира Набокова, судьба которого сложилась вполне благополучно, даровав ему славу лучшего из молодых писателей русской эмиграции, а затем – одного из крупнейших американских писателей.

Некоторые исследователи и даже собратья-эмигранты обвиняли В. Набокова в «нерусскости», в «излишней космополитичности». Но писатель вовсе не был человеком без корней и прекрасно знал и понимал русскую культуру, о чем свидетельствуют и его критические работы, и переводы русской классики, и художественные произведения,

содержащие многочисленные реминисценции и аллюзии, связанные с русской литературой.

Глубокое понимание русской культуры и осознание ее уникальности нашло отражение в высказываниях В. Набокова. Так, в одном из писем (1948) Э. Уилсону, американскому критику и писателю, В. Набоков объяснял значение и роль интеллигенции в России: «...термин “интеллигенция”, как его употребляют в Америке <...>, не имеет ничего общего с тем, как его всегда понимали в России. Любопытно, что здесь интеллигенция – это узкий круг авангардных писателей и художников. В старой России она включала в себя также докторов, юристов, ученых и прочих, людей самых разных классов и профессий. Надо сказать, типичный русский интеллигент с недоверием посмотрел бы на поэта-авангардиста. Отличительными признаками русской интеллигенции (от Белинского до Бунакова) был дух жертвенности, горячее участие в политической борьбе, идейной и практической, горячее сочувствие отверженному любой национальности, фанатическая честность, трагическая неспособность к компромиссу, истинный дух ответственности за все народы...» [Набоков, 1996, с. 121].

На вопрос интервьюера П. Дюваля-Смита (1962), вернется ли он когда-нибудь в Россию, В. Набоков отвечал: «Я никогда не вернусь, по той простой причине, что вся Россия, которая мне нужна, всегда со мной: литература, язык и мое собственное русское детство» [Набоков о Набокове и прочем, 2002, с. 117]. И в то же время писатель, большая часть жизни которого прошла в эмиграции, говорил: «Я ощущаю себя русским и думаю, что мои русскоязычные произведения, романы, стихи и рассказы, написанные мной за эти годы, являются своеобразной данью России. Я могу охарактеризовать их как расходящиеся волны и рябь на воде, вызванные шоком исчезновения России моего детства» [Набоков о Набокове и прочем, 2002, с. 120].

Именно русская культура всегда оставалась для В. Набокова основным источником творчества. Ключевые мотивы в произведениях писателя – темы «утраченного рая» детства, памяти, изгнания – неразрывно связаны с Россией. Русский язык, темы, сюжеты, пейзажи, герои, ностальгия, опора на русскую классическую литературу, популяризация ее на Западе – все это убедительные свидетельства принадлежности Набокова как писателя и деятеля культуры к национальной традиции.

З.А. Шаховская выделила характерные особенности набоковского способа изображения России, отличающие его от других русских писателей. Она отмечала, что «Набоков столичный, городской, петербург-

ский человек», «в нем нет ничего помещичьего, черноземного». «Сияющие, сладкопевные описания его русской природы похожи на восторги дачника, а не человека, с землею кровно связанного. Пейзажи усадебные, не деревенские: парк, озеро, аллеи и грибы, сбор которых любили дачники...» [Шаховская, 1991, с. 62]. Статус В. Набокова по отношению к России З.А. Шаховская определила следующим образом: «У Набокова – роман с его собственной Россией, она у нас с ним общая только по русской культуре, которая его воспитала. Общая родина наша – это Пушкин. Россия для Набокова, кроме памяти о своей личной, еще “и пение Пушкинских стихов”, и Русский язык – единственное его достояние на “других берегах”» [Шаховская, 1991, с. 64].

В интервью К. Хоффману (1971) В. Набоков рассказывает, как он пытался сохранить свой русский язык в эмиграции: «Учась в Кембриджском университете, я поддерживал свой русский чтением русской литературы, основного моего предмета, а также сочинением на русском ужасающего количества стихов. Едва я перебрался в Берлин, меня охватил панический страх, будто, учась бегло говорить по-немецки, я подпорчу драгоценные залежи своего русского языка. Создать языковой заслон оказалось легче оттого, что я обитал в узком кругу друзей, русских эмигрантов, и читал исключительно русские газеты, журналы и книги» [Набоков о Набокове и прочем, 2002, с. 329].

В первое эмигрантское десятилетие связь В. Набокова с Россией и русским языком ощущается особенно остро, находя отражение в поэзии и прозе писателя, проникнутых ностальгией, русскими образами и мотивами.

Характерно, что В. Набоков повсюду возил с собой четырехтомный словарь В.И. Даля, купленный у букиниста на книжном развале. И.В. Гессен в своих мемуарах вспоминает, как совершалась Набоковым «ремесленная часть творческой работы»: «Неизменным товарищем тут же находится словарь Даля, который от доски до доски он перечел 4–5 раз и к которому то и дело обращается во время писания в поисках и проверках наиболее точного слова и выражения. Без преувеличения можно сказать, что каждая фраза строго обдумана, звучание ее музыкально выверено и, благодаря этому, неистощимое богатство русского языка, легкомысленно обмениваемое в эмиграции на внедрение мертвенно чуждых иностранных терминов, значительно преумножено» [Гессен, 1997, с. 181].

Многие исследователи отмечают «языковое совершенство» Набокова-писателя, «местами ослепляющую словесную акробатику»: «Он выработал свой особый язык, который при всей метафоричности и не-

ожиданности словоупотребления сохраняет точность и строгость естественнонаучной речи. И когда он говорит об “ананасной землянике”, то это не гоголевско-ноздревская гипербола, а точный перевод латинского видового названия садовой земляники (*Fragaria ananassa*). Иногда художественный стиль Набокова характеризуют как “глаголь с гаком”, говорят о его языковой избыточности» [Федоров, 1991, с. 12].

Оригинальность «персонального стиля» В. Набокова отмечала З.А. Шаховская: «Больше двадцати лет Набоков писал только по-русски, и ему случается еще писать на этом языке. Он выработал стиль, придал ему особую пластичность и ритм, совершенно новый в русской литературе, – скажем, западный, – может быть поэтому, переведенный на французский язык, Набоков кажется менее оригинальным» [Шаховская, 1991, с. 99].

В эмиграции с 1921 г. В. Набоков стал печататься под псевдонимом «Сирин», сохраняя его до переезда в США. Псевдоним не случаен: **Сирин** – сказочная райская птица из русского фольклора, чарующая людей своим пением и являющаяся воплощением несчастной души в европейских средневековых легендах. Таким образом, это имя в точности соответствует состоянию молодого поэта, утратившего свой рай в России и обратившегося к магии слова, чтобы воплотить в нем собственный трагический опыт. Интересно, что именно в год рождения Набокова (1899) появилось стихотворение А. Блока «Сирин и Алконост» – еще один источник псевдонима писателя. Сирин – имя, связанное с историей русского символизма. Так называлось основанное в Петербурге накануне Первой мировой войны издательство символистов, где печатались А. Белый, А. Блок, А. Ремизов и др. Таким образом, псевдоним подчеркивал связь с утраченной родиной и русской культурой. Подтверждением этому служат слова самого В. Набокова о своем псевдониме, сказанные в интервью А. Аппелю (1970): «В новое время “сирин” – одно из популярных названий снежной совы, наводящей ужас на грызунов тундры, а еще так зовут красавицу долгохвостую сову, похожую на ястреба; в древнерусской мифологии это птица с разноцветным оперением, с женским лицом и грудью... Когда в 1920 году я принялся подыскивать себе псевдоним и набрел на эту сказочную птицу, я еще не освободился от фальшивого блеска византийской образности, так привлекавшей юных русских поэтов Блоковской эры. Неожиданно, где-то в 1910 году, появились сборники под общим заглавием “Сирин”, посвященные так называемому символистскому движению» [Набоков о Набокове и прочем, 2002, с. 295].

Интертекстуальные связи между произведениями В. Набокова и русским литературным наследием весьма многообразны. Писатель постоянно обращается к прецедентным текстам, наиболее важным для него в его родной культуре. В автобиографическом романе «Другие берега» (1954) Набоков писал, что с того момента, как он «бросил политику и весь отдался литературе», Пушкин и Толстой, Тютчев и Гоголь встали по четырем углам его мира. Проанализировав литературные пристрастия Набокова и влияния, оказанные на его творчество, можно прийти к заключению, что он был наследником не только русской литературной классики, но и многообразной, сложной и блестящей культуры русского авангарда первых двух десятилетий XX века.

Оторванный от русской среды, испытывавший недостаток в ресурсах русской речи, Набоков создавал свой виртуозный, «небанальный» язык, раскрывая многообразные потенциальные возможности русского языка, но при этом ориентировался на его исконную классическую форму, нашедшую отражение в словаре Даля. Как замечает В. Вахрушев, «блестяще владея русским, писатель не мог жить “в ногу” с естественным процессом развития русской речи в XX веке (знание советской литературы было в этом плане только паллиативом)» [Вахрушев, 1997, с. 244]. Отсюда нередки в русскоязычном дискурсе Набокова устаревшие, вышедшие из употребления в «метрополии» русского языка слова, формы и откровенное пренебрежение к советскому языку – языку тоталитаризма, с которым был знаком писатель, интересовавшийся опусами советской литературы. Можно привести такой пример отношения Набокова к языку «Совдепии» из рассказа «Встреча»: «Спец. О, эти слова с отъеденными хвостами, точно рыбы головизны...». В. Ерофеев пишет, что язык Набокова «вступает в гордое противостояние дубовому, выморочному, извращенному языку газетных передовиц и ложнооптимистических выкриков...» [Ерофеев, 1990, с. 170].

В. Набоков в одинаковой степени хорошо владел русским, английским и французским языками, которые окружали его с детства вместе с родителями, английскими и французскими няньками, гувернантками и учителями, а также многочисленными разноязычными книгами. В интервью О. Тоффлеру (март 1963 года) писатель говорил о себе: «...я был совершенно обычным трехязычным ребенком в семье с большой библиотекой» [Набоков о Набокове и прочем, 2002, с. 154]. Набоков прекрасно писал на каждом из известных ему языков, но ведущими в его творчестве стали русский и английский языки. По словам З.А. Шаховской, «история литературы не знает другого примера

писателя, достигшего мастерства, создавшего персональный стиль и своеобразный ритм на двух разных языках» [Шаховская, 1991, с. 99].

Уникальность языкового сознания В. Набокова заключалась в его многомерности, простирающейся из особенностей мультязычного воспитания. Писатель с детских лет обладал очень острым ощущением цвета, в редкой мере был наделен «цветовым слухом» – видел буквы в цвете, при этом каждая буква обладала для него «зрительным узором». В мемуары «Другие берега» включена «исповедь синэстета» – своеобразный ключ к пониманию набоковского дара. Этот феномен рассматривает автор монографии «Чужой язык», посвященной двуязычным русским писателям, Элизабет Костли Божур, которая, «опираясь на наблюдения нейропсихологов, именно с двуязычием маленького Набокова связывает эту остроту восприятия и эту «синэстезию». Двуязычный (и трехязычный) ребенок вообще, по наблюдениям психологов, весьма чувствительное и не вполне обычное существо» [Носик, 1995, с. 47].

В. Набокову не раз задавали вопрос, на каком языке он думает. Писатель всегда отвечал, что думает образами. Мышление образами как специфическая особенность естественного билингва – не вербальное, ибо «образы всегда бессловесны», но далее следует вербализация образов, и, по словам Набокова, «вдруг немое кино начинает говорить, и я распознаю его язык» [Набоков о Набокове и прочем, 2002, с. 418].

В.В. Наумов в исследовании, посвященном лингвистической идентификации личности, утверждает, что, «по большому счету, родным все-таки может быть один язык, поскольку языковое сознание индивида не может вместить в одинаковой мере две разных языковых системы». При этом «второй, неродной, язык билингва должен жестче контролироваться мышлением, которое рано или поздно может дать сбой» [Наумов, 2007, с. 85]. В то же время исследователь отмечает «еще одно обстоятельство, имеющее прямое отношение к взаимодействию национальной и социальной составляющих в определении роли и значимости языка для билингва», – «престижность языка»: «Если статус одного из языков по независящим от индивида причинам изменяется, и он становится менее престижным, переориентация билингва на второй неизбежна. Препятствием здесь не является даже национальное самосознание» [Наумов, 2007, с. 86]. Подобная ситуация складывается и в жизни В. Набокова.

Начиная с 1940-х годов, В. Набоков живет в Америке и пишет по-английски. Лингвистически, по его собственному признанию, переход на новый язык был не очень тяжелым, но эмоционально он оказался мучительным для писателя. В предисловии к автобиографии «Другие

берега» В. Набоков так рассказывал об этом: «Когда в 1940 году я решил перейти на английский язык, беда моя заключалась в том, что перед тем, в течение пятнадцати с лишком лет, я писал по-русски и за эти годы наложил собственный отпечаток на свое орудие, на своего посредника. Переходя на другой язык, я отказывался таким образом не от языка Аввакума, Пушкина, Толстого – или Иванова, няни, русской публицистики – словом, не от общего языка, а от индивидуального, кровного наречия. Долголетняя привычка выражаться по-своему не позволяла довольствоваться на новоизбранном языке трафаретами, – и чудовищные трудности предстоявшего перевоплощения, и ужас расставанья с живым, ручным существом свергли меня сначала в состояние, о котором нет надобности распространяться; скажу только, что ни один стоящий на определенном уровне писатель его не испытывал до меня».

В письме М. Алданову (1941) В. Набоков сообщает, что «впервые остишился по-английски», и с грустью добавляет: «...со всем этим томит и терзает меня разлука с русским языком и по ночам – отрывка от англосаксонской чечевицы» [«Как редко теперь пишу по-русски...», 1996, с. 129]. «Моя личная трагедия, которая не может, которая не должна быть чьей-либо еще заботой, – говорит Набоков в интервью П. Дювалю-Смиту (июль 1962), – состоит в том, что мне пришлось оставить свой родной язык, родное наречие, мой богатый, бесконечно богатый и послушный русский язык, ради второсортного английского» [Набоков о Набокове и прочем, 2002, с. 122].

Биограф Набокова Б. Носик рассказывает о том, насколько нелегким для писателя был переход на чужой язык: «При всем внешнем благополучии он переживает жесточайшую психологическую драму, ибо он, по меньшей мере двадцать лет всецело живший в мире русского слова, погруженный в поиски его выразительности и совершенства, теперь запрещает себе писать по-русски. Он находится в процессе мучительного перехода на второй язык, и порой уверенность в своих силах покидает его, ему начинает снова казаться, что он пишет на “второстепенном” английском и что он теряет свой русский “музыкально-недоговоренный лад”. На протяжении еще нескольких лет он признается близким в тяжелой муке и в неожиданно накатывающем на него желании писать по-русски». «В раннем английском стихотворении <...> Набоков говорит о расставанье с “нежнейшим из языков”, с его подлинным, с его единственным богатством» [Носик, 1995, с. 405–406]. В то же время, по словам самого В. Набокова, «всевозможные терзания», связанные с переходом на английский язык, возместились

для него тем, что в Америке он написал русские стихи, неизмеримо превосходящие все, написанные им в Европе [Набоков о Набокове и прочем, 2002, с. 330].

Координативный полилингвизм, свойственный Набокову, – это многоязычие, при котором нет доминирующего языка, однако каждому из знакомых языков писатель отводит определенную роль в своей творческой жизни: «Моя голова – английский, мое сердце – русский, мое ухо предпочитает французский» [Набоков о Набокове и прочем, 2002, с. 162]. Более точное объяснение своих отношений с языками Набоков дает в телеинтервью Б. Пиво (май 1975 г.): «Язык моих предков и по сей час остается тем языком, где я полностью чувствую себя дома. Но я никогда не стану жалеть о своей американской метаморфозе. Французский же язык, а точнее – мой французский, ибо это уже нечто особенное, никак не желает покориться терзаниям и пыткам моего воображения. Его синтаксис не позволяет мне вольностей, которые самым естественным образом возникают на двух других языках.

Я, само собой разумеется, обожаю русский язык, однако английский превосходит его в рассуждении удобства — в качестве рабочего инструмента. Он изобильней, богаче своими нюансами и в сновиденческой прозе, и в точности политической лексики» [Набоков о Набокове и прочем, 2002, с. 394].

Интересны замечания В. Набокова относительно структурных различий между русским и английским языками: «По количеству слов английский гораздо богаче русского. Это особенно заметно на примере существительных и прилагательных. Нехватка, неясность и неуклюжесть технических терминов – одна из самых неудобных черт русского языка. Например, “*to park a car*” (“припарковать машину”) в обратном переводе с русского будет звучать: “оставить стоять машину на длительное время”. Русский, во всяком случае его вежливая форма, более официален, чем вежливая форма английского. С другой стороны, русский более богат средствами выражения определенных нюансов движения, человеческих жестов и эмоций. Так, меняя начало глагола, для чего в русском языке есть полдюжины приставок на выбор, можно добиться выражения чрезвычайно тонких оттенков длительности и интенсивности действия. Синтаксически английский язык чрезвычайно гибкое средство, но русскому доступны еще более тонкие изгибы и вариации» [Набоков о Набокове и прочем, 2002, с. 146–147].

Многоязычный писатель – неординарная языковая личность, преимуществом которой, по словам В. Набокова, является возможность «передать точный нюанс, переключаясь с языка на язык, с английского

<...> на взрывной французский или мягко шуршащий русский» [Набоков о Набокове и прочем, 2002, с. 323]. Однако есть и отрицательные стороны в творчестве автора, пишущего на нескольких языках. Среди них Набоков отмечает невозможность «следить за постоянно меняющимся сленгом», «отсутствие естественного словарного запаса» [Набоков о Набокове и прочем, 2002, с. 323, 226]. «Из двух инструментов, находящихся в моем распоряжении, один – мой родной язык – я уже не могу использовать, – говорит Набоков в интервью Г. Голду и Дж.А. Плимптону (сентябрь 1966 г.), – и дело здесь не только в отсутствии русской читательской аудитории, но еще и в том, что напряженность литературной жизни в русской среде постепенно упала с тех пор, как я обратился к английскому в 1940 году. Мой английский, второй инструмент, которым я всегда обладал, негибкий, искусственный язык, может быть, и подходит для описания заката или насекомого, но не может не обнаружить синтаксической бедности и незнания местных средств выражения, когда мне нужна кратчайшая дорога между складом и магазином. Старый «роллс-ройс» не всегда предпочтителен обыкновенному джипу» [Набоков о Набокове и прочем, 2002, с. 226].

Перевод «Лолиты» на русский язык стал для В. Набокова, в сущности, последним его русским произведением, на которое ушло два года напряженного труда. Автоперевод, как отмечают лингвисты и нейропсихологи, представляет особую трудность, поскольку разрушает в сознании билингва перегородки между языками, оберегающие психику писателя. Но «дело было еще и в том, что современный американский язык и американские жаргоны требовали от переводчика знания соответствующего русского языка, более или менее современных жаргонов. Даже если многие из слов, обозначающих американские реалии, имели в русском языке соответствующие эквиваленты, Набоков их знать не мог. К тому же многие лаконичные английские обороты не переводились на русский ни лаконично, ни достаточно точно. Психолингвисты утверждают, что равное знание двух языков мешает переводить, «нарушается языковое равновесие» [Носик, 1995, с. 505–506].

В «Постскрипуме к русскому изданию» «Лолиты» В. Набоков с сожалением признается: «Меня же только мутит ныне от дребезжания моих ржавых русских струн. История этого перевода – история разочарования. Увы, тот “дивный русский язык”, который, сдавалось мне, все ждет меня где-то, цветет, как верная весна за наглухо запертыми воротами, от которых столько лет хранился у меня ключ, оказался несуществующим, и за воротами нет ничего, кроме обугленных пней и осенней безнадежной дали, а ключ в руке скорее похож на отмычку».

Тем не менее благодаря полилингвизму В. Набокова в его творчестве «различные национальные потоки, столкнувшись, образовали какую-то новую материю слова» [Анастасьев, 1992, с. 315]. По словам Л. Грановской, творчество В. Набокова представляет собой «художественный феномен эмигрантской литературы», а сам писатель является «классиком русской и английской литературы, создавшим «полинациональный стиль», «синтетическую прозу» [Грановская, 1995, с. 125]. З.М. Тимофеева отмечает, что Набоков «в своем творчестве ориентировался на полиглотическую аудиторию, способную воспринять удивительную многослойность и интертекстуальную насыщенность его произведений». При этом в качестве «одного из излюбленных приемов писателя» выделяется «билингвистический каламбур» [Тимофеева, 1995, с. 15, 10].

Практически все литературоведы и лингвисты, занимавшиеся творчеством В. Набокова, обязательно подчеркивают важную роль словесной игры в билинговокультурном дискурсе писателя. Так, Н. Анастасьев пишет, что в любой своей книге Набоков «самозабвенно предается» «разного рода словесным играм – придумывает анаграммы, перевертыши, трюки, коротко говоря, “крестословицы”, если воспользоваться им же введенным (взамен “кроссворда”) выражением» [Анастасьев, 1992, с. 6]. Для Набокова языковые эффекты были необходимы «или, точнее сказать, были незаменимым инструментом решения определенных творческих задач» [Анастасьев, 1992, с. 106].

Таким образом, полилингвизм является важной особенностью языкового сознания В. Набокова, определяющей его тяготение к необычным, субъективированным формам речи. Многоязычие писателя как необходимая составляющая набоковского дискурса способствует созданию уникального, виртуозного стиля, в котором наряду с ориентацией на классические языковые формы находят отражение модернистские эксперименты над словом, в том числе словесные игры, языковые эффекты и словотворчество.

Исследование языковой личности В. Набокова и его лингвокультурная идентификация позволяют сделать вывод, что история взаимоотношений писателя с русской культурой и русским языком интересна и многообразна. Несмотря на резкий субъективизм, порой эпатажность, в литературных оценках, В. Набоков проявлял симпатии к довольно большому кругу российских поэтов и прозаиков. Снобизм, эстетство писателя – скорее, поверхностные, маскирующие глубинное набоковское уважение к наследию литературы прошлого и достижениям литературы настоящего, а также тщательно скрываемую подвер-

женность влияниям. О связи В. Набокова с русской культурой свидетельствует постоянное присутствие русской темы в произведениях писателя – в качестве основной линии или фона.

В. Набоков стремился сохранить русский язык своего детства и юности, язык предков и покинутой им России. Единственный для писателя способ запечатлеть этот язык в первоизданном, незамутненном виде – его творчество, в котором, несмотря на многочисленные модернистские эксперименты над словом, языковые эффекты и «словесный гольф», он следует классическим языковым канонам, полагаясь на собственную память и словарь В.И. Даля – неизменный спутник в набоковских скитаниях. Находясь в окружении западной культуры, В. Набоков сохранил особые отношения с российской словесностью, «русской музой», вдохновлявшей его на создание разноязычных произведений. Писатель сумел занять одно из ключевых мест в русском лингвокультурном пространстве, оказав бесспорное влияние на российскую культуру постсоветского периода и на формирование современного литературного дискурса.

## Литература

- Анастасьев Н.А. Феномен Набокова. М., 1992.
- Афанасьев А.Л. Неутоленная любовь // Литература русского зарубежья : Антология. В 6 т. М., 1990. Т. 1, кн. 1.
- Вахрушев В. О словесных играх Владимира Набокова // Дон. 1997. № 10.
- Гессен И. Из книги «Годы изгнания : Жизненный отчет» // В.В. Набоков : pro et contra. СПб., 1997.
- Грановская Л.М. Русский язык в «рассеянии». Очерки по языку русской эмиграции первой волны. М., 1995.
- Ерофеев В.В. В поисках потерянного рая (Русский метароман В. Набокова) // Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990.
- «Как редко теперь пишу по-русски...». Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова // Октябрь. 1996. № 1.
- Набоков В. Из переписки с Эдмундом Уилсоном // Звезда. 1996. № 11.
- Набоков о Набокове и прочем : Интервью, рецензии, эссе. М., 2002.
- Наумов В.В. Лингвистическая идентификация личности. М., 2007.
- Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. М., 1995.
- Тимофеева З.М. Лингвистические особенности гетерогенного художественного текста (Языковые средства выражения русского национального колорита в англоязычных произведениях В.В. Набокова) : автореф. дис. ...канд. филол. наук. СПб., 1995.
- Федоров В.С. Отчаяние и надежда Владимир Набокова // Набоков В.В. Согляда-тай. Отчаяние : Романы. М., 1991.
- Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991.

## ПОЭТИКА ПОСТРЕАЛИЗМА В РОМАНЕ В.П. АКСЕНОВА «КЕСАРЕВО СВЕЧЕНИЕ»

*И.П. Шишовников*

**Ключевые слова:** В.П. Аксенов, роман, постреализм, постмодернизм, амбивалентность, диалог культурных языков.

**Keywords:** V.P. Aksyonov, novel, postrealism, postmodernism, ambivalence, dialogue of cultural languages.

В.П. Аксенов (1932–2009) принадлежит к числу тех писателей-представителей поколения «шестидесятников», чья творческая деятельность активно продолжалась и в постсоветский период – в 1990–2000-х годах. За последние десять лет работы (если не считать последние полтора года жизни, когда писатель потерял дееспособность, вследствие перенесенного инсульта) вышло пять романов В.П. Аксенова – «Новый сладостный стиль» (1997–1998), «Кесарево свечение» (2001), «Вольтерьянцы и вольтерьянки» (2004), «Москва Ква-Ква» (2006), «Редкие земли» (2007), свидетельствующих о непрекращающемся стремлении писателя участвовать в современном литературно процессе, вести диалог с новыми тенденциями, обозначившимися как в современной прозе, так и в культурной и социальной жизни нынешней России. Характерное для литературы 1960–1970-х годов. соединение исповедального начала, стремления создать адекватный образ героя современности с модернистскими приемами литературной техники, интертекстуальностью, двойной кодировкой, рассчитанной на «своего» читателя, нашло свое продолжение и в произведениях В.П. Аксенова, относящихся к постсоветскому периоду, отражая при этом системные закономерности литературного развития конца XX века.

Говоря об этих закономерностях, нельзя не отметить сходство поэтики поздних произведений Аксенова с художественными принципами новой эстетической системы, получившей название «постреализм». Постреализм сориентирован на осуществление диалога между традиционным реализмом и постмодернистскими установками. В современном литературоведении подробный теоретический очерк особенностей постреализма дан в работах Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого. Как отмечают данные исследователи, основой постреализма является «новая релятивная эстетика, которая предполагает взгляд на мир как на вечно меняющуюся текучую данность, где нет границ между верхом и

низом, своим и «чужим», вечным и сиюминутным» [Лейдерман, Липовецкий, 2006, с. 586]. Мир предстает здесь как «дискретный, алогичный, абсурдный хаос», в то же время обладающий заложенным в нем смыслом. Неслучайно творцом теории релятивной эстетики Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий называют М.М. Бахтина, указывая на его идеи об амбивалентности народной культуры, о полифоническом романе как «форме, узаконивающей равноправие всех голосов и отсутствие последнего слова о мире» [Лейдерман, Липовецкий, 2006, с. 585], на его теорию романного слова как глубоко диалогизированной структуры и хронотопа. В постреализме взятое у постмодернизма представление о мире как хаосе наполняется новым содержанием – вводится установка на постижение хаоса.

Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий выделяют следующие основные принципы постреализма: 1) «сочетание детерминизма с поиском внеказуальных (иррациональных) связей»; 2) «сочетание социальности и психологизма с исследованием родового и метафизического слоев человеческой натуры»; 3) «структура образа предполагает амбивалентность художественной оценки»; 4) «моделирование мира как диалога (или даже полилога) далеко отстающих друг от друга культурных языков, и, прежде всего, – языков остро современных и архаических» [Лейдерман, Липовецкий, 2006, с. 587–588]. Отмеченные выше признаки постреализма Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий находят в творчестве ряда русских писателей последней четверти XX века – у позднего Ю.В. Трифонова, представителей так называемой «прозы сорокалетних» (А.Н. Курчаткин, В.С. Маканин, Р.Т. Киреев и др.), «нового автобиографизма» (С.Д. Довлатов, С.М. Гандлевский), в драматургии Л.С. Петрушевской и в поэзии И.А. Бродского. По мысли исследователей, этих писателей объединяют некоторые общие установки постмодернистского мировидения, прежде всего «постмодернистская художественная логика, направленная на построение взрывчатого компромисса между философскими или эстетическими противоположностями» (жизнь и литературность, абсурдность и закономерность бытия, сознательные ориентиры существования и бессознательные «голоса», «архетипы»). Главное же отличие постреалистической эстетики видится в том, что подобные компромиссы выстраиваются здесь не на уровне авторского сознания, в концепции художественного мира в целом, а «в жестко локализованном пространстве и времени героя, в сюжете его (или ее) жизни» [Лейдерман, Липовецкий, 2006, с. 594].

Подобные наблюдения можно соотнести с высказываниями других исследователей современного литературного процесса, в частно-

сти, Н.Б. Ивановой, вводящей в своей статье «Преодолевшие постмодернизм» близкий к понятию постреализма термин «трансметареализм». Данным термином исследователь характеризует творчество таких писателей, как В.С. Маканин, О.Н. Ермаков, А.В. Дмитриев и др., в произведениях которых дают о себе знать «развертывание текста как единой, многоуровневой метафоры», «интеллектуализация эмоциональной рефлексии» вкупе с «проблематизацией “проклятых” вопросов русской классики» [Иванова, 1998, с. 198]. В этом ряду нельзя не отметить и наблюдения Т.Г. Струковой относительно постреалистических тенденций в творчестве видных западных писателей – Д. Коупленда, Ф. Бегбедера, С. Кинселла и др., в центр произведений которых «вновь поставлен наш современник, повествование вновь сосредотачивается на событиях, действиях, реальной жизни. При этом речь не идет ни о возврате к чистой фабуле <...> ни о реализме в классическом его понимании» [Струкова, 2007, с. 224].

Говоря о творчестве В.П. Аксенова, можно отметить постепенное возникновение основных принципов постреалистической поэтики в романах, созданных в конце 1970–1980-х годов. («Поиски жанра», «Остров Крым», «Бумажный пейзаж», «Желток яйца»), однако наиболее четкое и оформленное выражение они обретают в романах 1990–2000-х годов, в чем проявляется наметившаяся в творчестве писателя направленность на создание универсальной художественной картины мира, в которой ведущее место занимает обращение к метафизическим, трансцендентальным истокам характеров и поступков героев, а также окружающей их действительности. Неслучайно сам Аксенов в одном интервью, относящемся к 2001 году, после упоминания о таких периодах своего творчества, как молодежный, сатирический, эмигрантский, охарактеризовал новый период как «метафизический» [Дунаевская, 2001, с. 31].

Созданная в начале 1990-х годов. семейная хроника «Московская сага», ознаменовала собой своего рода «вершинное» произведение писателя, построенное по принципам традиционного реализма, подобно тому, как созданный в 1970-х годах роман «Ожог» стал «вершинным» произведением в рамках модернистских экспериментов Аксенова. В связи с этим о романах, написанных после «Московской саги», можно сказать, что они вобрали в себя весь опыт художественных поисков писателя и, следовательно, потенциально открыты для взаимодействия и с реалистической, и с модернистской (а также, постмодернистской) художественными парадигмами, то есть входят в постреалистическую парадигму. В своей работе мы обратимся к рассмотрению проявления

признаков постреализма в творчестве В.П. Аксенова на примере романа «Кесарево свечение», прежде всего, потому что это произведение уникально в жанровом и тематическом отношении и наиболее полно отражает художественную манеру писателя, свойственную заключительному периоду его творчества. Нельзя не привести слова писателя, сказанные по поводу «Кесарева свечения»: «Для меня это принципиально новаторская вещь. Она отсекает прежний период моей творческой жизни. Я перехожу в иную плоскость самовыражения» [Шевелев, 2001, с. 42].

Сюжетная основа романа сама по себе уже говорит о стремлении автора соответствовать социальным реалиям нового времени – эпохе рыночных преобразований 1990-х годов. Соответственно главным героем романа становится бизнесмен слава Горелик, организовавший свое дело вместе с друзьями – Герасимом Мумуевым и Мариной Дикобразовой, ведущий борьбу со своими противниками из криминальной структуры, возглавляемой гангстером по прозвищу Налим. Подобная организация сюжета отличается явной вторичностью, свидетельствующей о влиянии постмодернистской поэтики, заимствованиями из современных детективных романов и криминальной хроники. Вместе с тем вторичными оказываются и образы героев, имеющие очевидное литературное происхождение. Как отмечает А.Н. Латынина, «из литературы они (герои «Кесарева свечения». – *И.Ш.*), из литературы, что автор совершенно не скрывает <...> От Онегина- Печорина–Чацкого–Раскольникова произошел венчающий XX век Славка Горелик <...> Диссидент в Стране Советов, бесстрашно окунувшийся в полукриминальный бизнес не без романтического оттенка» [Латынина, 2001, с. 7]. Подчеркнутая «литературность» образов главных героев, их отсылка к классическим типажам и образам реальных писателей (например, в начале романа внешность Славы Горелика сравнивается с внешностью молодого Пастернака, тогда как Герасим Мумуев сравнивается Давидом Бурлюком), также соответствуют постмодернистской поэтике. В то же время образы Славы Горелика и его друзей являются несомненным продолжением того ряда молодых героев, который Аксенов выстраивал с первых произведений, появившихся еще в 1960-х гг., это образы, по-новому развивающие поиски писателя, направленные на создание персонажа, адекватного социально-историческому контексту той или иной эпохи. В этом смысле можно говорить о слиянии «родового» и социального начал в обрисовке образов главных героев, что является одной из значимых примет поэтики постреализма.

Кроме того, помимо истории предпринимательской деятельности Горелика, в романе имеется и другая – пожалуй, главная – сюжетная линия, связанная с историей любви Славы Горелика и Наташи Светляковой (по прозвищу Какаша), их поисками друг друга по всему свету, совместной жизнью. Эта сторона сюжета предстает более независимой от постмодернистских установок и служит реализации заложенного в романе философского смысла. С историей любви Славы и Наташи связано утверждение вечных ценностей – любви, добра, служения для блага человечества, и здесь же находит отражение отмеченная Н.Л. Лейдерманом и М.Н. Липовецким амбивалентность художественной оценки образа, проявляющая себя в последовательной эволюции образов главных героев, в их восхождении от низменных характеристик («полубандит» и «крутой мафиозо») Слава Горелик, «секс-рабыня» Наташа) к высоким и благородным («Воссоздатель чистого воздуха», «Женщина двух столетий»). Данная эволюция наглядно демонстрирует постреалистическую стратегию сюжетного развития и образного строения произведения.

Обращаясь к особенностям композиции «Кесарева свечения», можно отметить, что нем происходит совмещение как жанров, так и целых родов литературы, все три рода – эпический, лирический и драматический – находят свое полноценное выражение в тексте романа. Этому способствуют и образ эксплицитного автора – писателя Стаса Ваксина, подчеркивающего гипертекстуальный характер своего творения (*«читателю нашего большого романа предоставляется полное право выделять, менять местами или просто вырывать любые куски этого произведения»*) [Аксенов, 2003, с. 128]), и автономное положение частей романа, каждая из которых представляет собой относительно завершенное целое, что в свою очередь позволяет придать им собственное жанровое и стилистическое наполнение. Так, десятая часть, озаглавленная «Весна в конце века (дневник сочинителя)», является циклом стихотворений (лирическим дневником автора, как, по сути, заявлено в подзаголовке), созданным по калейдоскопическому принципу объединения самых разных образов, сюжетов, реминисценций из истории уходящего XX века. пятая, восьмая и четырнадцатая части романа построены как драматические произведения, при этом в драматических текстах проявляется постмодернистское обнажение художественного приема, выраженное прежде всего введением антрактов, обнаруживающих театральную условность происходящего сценического действия. Эпические части романа в свою очередь отличаются своеобразным соединением больших и малых повествовательных

форм. В общей композиционной структуре романа выделяются «малый роман» «Кукушкины острова» и рассказы «Блюз 116-го маршрута» и «Бэби Кассандра» (включенный в состав «Кукушкиных островов»).

Важно, однако, отметить, что подобное жанровое смешение в рамках художественного целого романа имеет отчетливо выраженную постреалистическую направленность на упорядочение «культурного хаоса» путем придания различным частям романа хронологической линейности, что особенно проявляется в драматических эпизодах, которые не только знаменуют основные этапы жизненного пути главных героев Славы и Наташи (поиски друг друга в молодости, обретение друг друга в зрелом возрасте и завершение совместной жизни в глубокой старости), но также и соотносятся с определенными культурно-историческими эпохами. В первой пьесе «Горе, гора, гореть», действие которой происходит в расположенной в Америке русской колонии Берчтри Вэлли (Березани), представляющей собой сколок дореволюционной России, заметно обращение к игре с классическим дискурсом литературы XIX века. Отсюда происходит пародирование классической пьесы А.С. Грибоедова «Горе от ума», введение сцен обыгрывающих привычные для литературы XIX века мотивы (прежде всего, сцена дуэли Горелика с графом Джином Воронцовым и князем Ником Оладой). Во второй пьесе «Аврора Горелика» действие, происходящее в Лиссабоне, уже всецело обращено к событиям XX века с его революционными потрясениями. Встреча Славы и Наташи происходит в окружении целой группы фанатиков революции, включающей как «профессиональных» революционеров Кленси Фауста и Лоренцо Мгбеки, так и «теоретиков» террора профессора Марту Летик, писателя Дона Ильича Гватемалу и других. Происходящие в результате взрыв, гибель и последующее оживление Славы и Наташи выступают обобщенным символом оживления человечества после череды «взрывов» XX века. В третьей пьесе «Ах, Артур Шопенгауэр!» действие происходит уже во второй половине XXI века в «излюбленном месте пенсионеров Европы», на острове Кипр. Изображение последнего дня жизни Славы и Наташи, завершающегося их смертью и последующим «воскресением» в лице генетических двойников, выступает иллюстрацией утопических представлений Стаса Ваксина о будущем. Здесь снова появляются отсылки к XIX веку (например, общение супругов Гореликов с призраком Пушкина), но на этот раз уже звучит мотив примирения, а не конфликта с прошлым. Драматические части, таким образом, реализуют свойственную постреализму установку на диалог удален-

ных во времени культурных языков, составляющих в итоге гармоничное единство.

В плане проявления элементов постреализма важное значение имеет также мотив соединения реальной и ирреальной сфер бытия. В прозаических частях он дает о себе знать в гротескных образах Прозрачного и Микроскопического, подчеркивающих особую творческую ауру, окружающую Стаса Ваксино. В драматических частях классический мотив господства высших сил над судьбами героев приобретает карнавальное, фарсовое наполнение. Высшая сила проявляется то в образе Настоящего Бенни Мендела ( *«своего рода индюк, но ногами сродни медведю»* [Аксенов, 2003, с. 199]), то в образах демиургов Хнума и Птаха ( *«два молодых человека, брюнеты, стриженные ежиком, в черных майках и черных джинсах»* [Аксенов, 2003, с. 377]), то в виде таинственного Овала (его *«можно было бы назвать Неопознанным Летящим Объектом, если бы к тому времени НЛО не были уже опознаны»* [Аксенов, 2003, с. 584]). В последней драматической части действуют также персонифицированный электронный Дом в виде старика-дворецкого, выступающий своеобразным фантазмагорическим развитием образа рассказчика Стаса Ваксино, и «бессловесные фантомы Петуха и Попугая». Художественное значение всех этих образов, по сути, амбивалентно: с одной стороны они подчеркивают игровой характер происходящего, с другой – придают ему особый, наполненный глубоким смыслом мистический ореол. Подобное амбивалентное значение имеет и заглавный образ таинственного «кесарева свечения» эпохи, окружающего главных героев Славу и Наташу. В данном случае мы не можем не отметить проявление такого ведущего структурного принципа постреализма как совмещение социально-исторического детерминизма с поиском иррациональных мотиваций изображаемых событий, интересом к метафизическому слою человеческой природы.

Это же внимание к метафизическому и архетипическому началам бытия приобретает особую художественную значимость в седьмой части романа, представляющей собой «малый роман» «Кукушкины острова». Выделенная композиционно, эта часть имеет большое значение и для развития сюжета, и для выражения идейного содержания, и для создания целостного образа мира. Расположенный в Тихом океане российский архипелаг Кукушкины острова приобретает роль художественного универсума – здесь собираются почти все действующие лица романа, включая Стаса Ваксино, присутствующего «на правах персонажа», здесь их ожидают главные испытания, и здесь же само действие романа приобретает особую «мифологическую» окрашенность. В

художественной картине мира Кукушкины острова имеют свою историю и свое время, отличное от основного времени романа, охватывающее прошлое, настоящее, и будущее. Эта территория выступает в качестве своеобразной экспериментальной площадки для развертывания определенной модели человеческой истории, и в этом нам видится ее мифологическая природа, ибо миф всегда предполагает рассказ о началах и судьбах мира (здесь нельзя не отметить и неоднократно возникающую в творчестве Аксенова мифологему острова как места воплощения, либо разрушения утопии – в повести «Затоваренная бочкотара», романе «Остров Крым» и др.) и, по наблюдению Е.М. Мелетинского, представлен «как особое время» [Мелетинский, 1995, с. 173].

Приезд на острова Славы Горелика и его компании с деловым предложением вступает в противоречиями с интересами местной правящей элиты, включая и российскую администрацию и вождей племени хуразитов. Предложение созданного Славой Гореликом ООО «Природа» о создании на Кукушкиных островах оффшорной зоны, способной привести архипелаг к процветанию, является, по сути, первой попыткой реализации глобальной экологической утопии Горелика в пределах отдельно взятой территории. Этой утопии сначала противостоит «олигархический капитал» конкурирующей компании ТНТ, а затем и современное варварство в лице вождей племени хуразитов. Восстание хуразитов, осада отеля «Бельмонд», где собралась возглавляемая Славой Гореликом компания, выступают кульминационным моментом «малого романа», моментом испытания утопии. В схватке защитников отеля «Бельмонд» с обезумевшими хуразитами с одной стороны дает о себе знать мифологический мотив борьбы «культурных» героев с силами разрушения и хаоса, с другой стороны подчеркнуто ироничное отношение Горелика и его друзей к происходящему контрастирует с суровостью хуразитских вождей, что придает происходящему фарсовый оттенок. Примечательно, что в образах хуразитских вождей проявляются признаки карнавального перевоплощения, подмены – так, Верховный Колдун Очарчирий Заведоморожденный (он же товарищ Вакапутов) – бывший замзав сектора партпросвещения, а главный хуразитский идеолог Оvlo Опой – бывший кандидат диамата. Проявляющееся в их образах соединение изошренной демагогии и первобытного варварства (здесь также можно отметить как элемент маскарадности рогатые шлемы хуразитов, одним из этих шлемов «украшают» памятник Ленину) способствует созданию полного едкого сарказма сатирического эффекта.

Однако в финале «малого романа» сатирическая направленность уступает место глобальной философской проблематике. В своем сне Стас Ваксина переносится на десять тысяч лет вперед, когда *«описанные выше события приобрели мифические и мрачно-героические очертания наподобие вагнеровского медного буханья»* [Аксенов, 2003, с. 362]. Перед ним предстает картина полного упадка цивилизации и деградации человечества в результате установления на планете господства хуразитской расы. Итогом деградации становится гибель всей планеты в результате столкновения с неким небесным телом, причем приближение этого тела вызывает среди людей *«странное возбуждение сродни карнавалу»*. Изображается отрицательное, безумное единение обреченных на гибель людей, подогреваемое наркотическим возбуждением (стручками «ксиво»). Здесь отчетливо проявляет себя тот антиутопический вариант человеческой истории, которому противопоставят герои романа, а сатирическое начало, пронизывающее как «малый», так и «большой» романы, приобретает особое символическое звучание. Примечательно также, что этот сон определяется как пополнивший «творческий багаж» писателя Стаса Ваксина, что в контексте постреалистической поэтики романа придает созданной во сне картине будущего характер сотворенной художественной модели. В то же время, в контексте архетипического начала Ваксина выступает в роли пророка и сновидца, что соотносится с его особой ролью творца художественного мира романа. По замечанию В.Н. Топорова, «дар сновидчества предобязывает сновидца <...> относиться к сновидению серьезно и исходить из того, что, какой бы темной и запутанной или даже вовсе непонятной <...> ни была посылаемая и воспринимаемая весть <...> за нею стоит некая жизненно важная, “экзистенциальная” тайна, в которую надо верить» [Топоров, 2001, с. 375]. Поэтому не случайна тесная связь этого сна с мировоззренческими проблемами, волнующими Стаса Ваксина.

Катастрофический финал «малого романа» подготавливает к последующим эссеистическим фрагментам романа, где постмодернистская игра с культурными знаками и символами уступает место серьезной реалистической проблематике. В размышлениях Стаса Ваксина, в его беседах со студентами, посещающими класс конфликтологии, проблема эволюции человечества выступает в тесной связи с проблемой жестокости и ее преодоления, а также с проблемой искусственных попыток создания «сверхчеловека» будущего (здесь же рассматриваются и различные утопии XX века, в том числе и *«утопия художественной культуры»*). Эти размышления наполняются лирической пронзитель-

ностью в тринадцатой части романа, когда Стас Ваксина, просматривая свою телефонную книжку с номерами умерших друзей и близких, выстраивает в сознании целую галерею портретов. Мемуарная часть призвана особо заострить вопрос о грядущей судьбе и отдельного человека, и всего человечества: *«Ощутим ли мы после смерти, что были просто частичками какого-то распадающегося целого – ну, скажем, счастья? Или кто-то ощутит это вместо нас?»* [Аксенов, 2003, с. 557]. Тринадцатая часть становится яркой иллюстрацией отмеченной Н.Б. Ивановой «проблематизации “проклятых” вопросов русской классики», являющейся неотъемлемой чертой современного реализма. Здесь подводится итог авторским размышлениям о XX веке, а также формулируется основная проблема будущего: *«К чему мы движемся: к “над-человеку” или к “сверхчеловеку”, к “под-человеку” или к “пара-человеку”, а может быть все-таки к “метачеловеку”, способному и уходить, и возвращаться?»* [Аксенов, 2003, с. 578].

Ответом на поставленный вопрос служит прежде всего представленная в романе картина жизненного пути его героев. В «Кесаревом свечении» художественный образ мира обнаруживает родство с той классической карнавальной картиной, что была представлена в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (созданном в духе «гротескного реализма»), по определению М.М. Бахтина), в особенности, на уровне временной организации. Время в раблезианской картине мира выступает как процесс постоянного позитивного становления и роста. Как писал по этому поводу М.М. Бахтин, «это значит, что все ценное, все качественно положительное должно реализовать свою качественную значительность в пространственно-временной значительности, распространиться как можно дальше, существовать как можно дольше» [Бахтин, 1975, с. 317]. И мы видим на примере романа В.П. Аксенова, как по мере сюжетного развития мельчают, терпят моральное поражение отрицательные герои – аристократы Воронцов и Олада, неудачливый революционер Дон Ильич Гватемала, гангстер Налим, в то время как положительные герои – Слава и Наташа все более возрастают в качественном отношении. Все лучшее, что в них было, начинает служить на пользу человечества, на решение глобальной экологической проблемы воссоздания чистого воздуха на земле. Выполнение этой задачи облагораживает героев Аксенова и способствует их росту в глазах всего человечества. Слава Горелик проходит путь от бизнесмена с сомнительной репутацией до Генерального секретаря ООН и человека получившего звание «Воссоздатель чистого воздуха», а Наташа удостоивается звания «Женщины двух столетий». К концу романа они становят-

ся уже Мстиславом Игоревичем и Натальей Ардадьоновной, происходит положительное возрастание во времени и пространстве (слава героев и их дела распространяются по всему миру, им предназначена долгая совместная жизнь).

В последней (драматической) части романа, где уже отсутствует прямое эссеистическое слово повествователя, разворачивается утопический вариант развития человечества, противопоставленный заявленному в конце седьмой части антиутопическому. Таинственный Овал, с которым связано преобразование жизни на Земле в лучшую сторону, как бы противопоставлен тому небесному телу, что уничтожило человечество в его «хуразитском варианте». Возрождение Славы и Наташи в лице генетических двойников выступает залогом формирования «метачеловека», способного «и уходить, и возвращаться». В этом будущем люди получают возможность общения с умершими и избавляются от атавизмов жестокости и насилия. Важно отметить утверждение как в эссеистических фрагментах, так и в финальной части романа идеи сострадания, являющейся главным залогом присутствия в человеке неразрушимого божественного начала, позволяющего *«продраться сквозь шерсть генетических шуб»*. Финал романа тем самым подтверждает доминирование реалистической парадигмы с присущим ей тяготением к определенной ценностной системе над вспомогательными приемами, взятыми из арсенала постмодернизма.

### Литература

- Аксенов В.П. Кесарево свечение. М., 2005.
- Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Дунаевская О. «Большой роман» Василия Аксенова // Московские новости. 2001. № 26.
- Иванова Н.Б. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. 1998. № 4.
- Латынина А. «Этот жанр все-таки хорош своим несовершенством» // Литературная газета. 2001. № 31.
- Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература : 1950–1990-е гг. : в 2-х т. М., 2006. Т. 2.
- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995.
- Струкова Т.Г. Роман и мир: диалогические отношения // XIX Пуришевские чтения: Переходные периоды в мировой литературе и культуре. М., 2007.
- Топоров В.Н. К архетипическому у Тургенева : сны, видения, мечтания // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001.
- Шевелев И. «Нормальная жизнь, деленная на два» // Новое время. 2001. № 32.

**РУССКИЙ БОГ**  
(Борис Акунин и Василий Шукшин)

*В.В. Десятов*

**Ключевые слова:** цитата, мессия, Разин, Г. Распутин, Кудеяр.  
**Keywords:** quotation, messiah, Razin, G. Rasputin, Kudeyar.

*1. Алтайский русский Бог*

Однажды в Вятке я был совсем худой,  
Но ближе к Барнаулу стал резвый.  
Худшее похмелье, что было у меня, –  
Когда я восемь суток был трезвый.

Борис Гребенщиков,  
«Беспечный русский  
бродяга».

Последние годы отмечены в России возрождением национального самосознания. Особенно яркими примерами данного процесса служат произведения авторов, далеких от национализма: альбом Бориса Гребенщикова «Беспечный русский бродяга» (2006) или роман Анатолия Брусникина «Девятный Спас» (2008). В этих и во многих других случаях национальная идея тесно сопряжена с религиозной, мистической. Французский исследователь Мишель Нике опубликовал статью «Национализация Бога : Истоки и мысль “Русского Бога”» [Нике, 2007], где проследил долгую историю этого понятия (там же приводится обзор научной литературы по вопросу).

Осмыслению образа «русского Бога» посвящено стихотворение Тимура Кибирова «Историософский центон» (из сборника «Греко- и римско-кафолические песенки и потешки. 1986–2008»). Привнес в понятие «русский Бог» новые оттенки смысла и Виктор Ерофеев. Эссе «Расщепление водки», открывающее книгу Ерофеева «Русский апокалипсис» (2006), утверждает, что «водка – русский Бог» [Ерофеев, 2006, с. 12]. А книга Ерофеева «Свет дьявола» (2008) завершается одноименным эссе, в котором рассказывается о посещении Алтая, где автору наконец-то удалось обрести своего Бога – дьявола алтайских мифов. «Свет дьявола» заканчивается так: «– Я – бутылка водки, – твердил я. – Какой водки? Как *какой?* Я хочу быть таким же красивым, как бутылка водки “Алтай” <...> Я вышел в ночь с легким чувством счастья. Хочу выпить себя до дна. Я вижу свет дьявола» [Ерофеев, 2008, с. 381].

Борис Акунин, в отличие от Виктора Ерофеева, размышления о русской мистике связывает с творчеством Василия Шукшина.

## 2. Хожделение в народ

Послушал Сидоров про Шекспира, взял рубль у жены и пошел к сельмагу «сообразить» с кем-нибудь – опять до него не дошло, что надо посмотреть фильм.

В. Шукшин. Вопросы самому себе.

Чай пьют, байки травят, книги читают. Бабы рукодельничают. Эдакая мечта народника. Книги, правда, не Маркс с Бакуниным, а жития да стихиры.

Борис Акунин. «Перед концом света».

Интеллигенты семидесятых годов позапрошлого столетия «шли в народ» – занимались просвещением крестьян и революционной пропагандой. Одним из идеологов движения был анархист М.А. Бакунин. Современная форма «народничества» (лишенная революционной составляющей) – это, как ни кажется странным на первый взгляд, постмодернизм, особенно в той его разновидности, самым ярким представителем которой стал Б. Акунин. Новым «народничеством» постмодернизм можно называть потому, что он стремится к охвату максимально широкой аудитории, оперируя жанрами массовой культуры (анархизм жанровый) и обладая притом несомненным просветительским потенциалом. Однако факт этот до сих пор осознается далеко не каждым любителем, например, «деревенской прозы».

Борис Акунин к народной, национально и религиозно ориентированной линии русской литературы обратился на рубеже веков, когда написал романную трилогию о монахине Пелагии «Провинциальный детектив» (первая книга «Пелагия и белый бульдог» была издана в 2000-м году). Над трилогией, по замыслу Акунина, должен витать дух Н.С. Лескова. В 2003-м году автор «Алмазной колесницы» переписал рассказ А.И. Куприна «Штабс-капитан Рыбников». Менее заметны параллели сюжета «Алмазной колесницы» с сюжетом фильма В.М. Шукшина «Печки-лавочки».

Шукшинские аллюзии группируются в третьей главе первого тома акунинского романа – «Слог третий, в котором Василий Александрович посещает клозет». В купе поезда оказываются соседями Василий и Лидина (ср. имена исполнителей главных ролей в фильме «Печки-лавочки»: Василий Шукшин, Лидия Федосеева). Японский диверсант, называющий себя Василием Рыбниковым, объединяет черты киноперсонажей Шукшина и Георгия Буркова. Как герой Буркова вор Виктор Александрович, «Василий Александрович Рыбников» принят спутницей за инженера-железнодорожника. Как герой Шукшина, он запирается в туалете и отправляет в сливное отверстие некий предмет: «Рыбников нажал ногой рычаг слива воды – в дне унитаза открылось круглое отверстие, сквозь него было видно, как мелькают шпалы. Штабс-капитан надавил пальцем какую-то незаметную кнопочку на тубусе и запихал узкий кожаный футляр в дырку <...>» [Акунин, 2003а, с. 26]. Вскоре выясняется, что предмет этот – бомба: «Мост обрушился ровно посередине, причем в тот самый момент, когда по нему проезжал тяжелый воинский состав» [Акунин, 2003а, с. 26]. Так реализуется фантастический рассказ Виктора Александровича из «Печек-лавочек» о своей профессии: «я по железной дороге, но с авиационным уклоном. Мы сейчас разрабатываем систему игрек: железная дорога без мостов.

– Как это?

– Так. Вот идет поезд, на пути – река... А моста нет.

– Ну, а как же?

– Очень просто: поезд пла-авненько поднимается в воздух <...>»

[Шукшин, 2009, с. 262].

Наличие шукшинской аллюзии подтверждается далее упоминанием еще одного персонажа «Печек-лавочек» – пожилого профессора Степанова. «Рыбников» передает зашифрованное сообщение: «Соблаговолите передать Ивану Константиновичу, что профессор Степанов приглашает его на свое 73-летие» [Акунин, 2003а, с. 88]. Диверсант называет себя Степановым, возможно, потому, что отправил, по примеру Степана Разина, в набежавшую волну целый железнодорожный состав. Но вполне понятной эта параллель становится только при обращении к роману Акунина «Пелагия и красный петух», который был опубликован в том же 2003-м году, что и «Алмазная колесница».

### **3. Стенька, Кудеяр или Мануйла?**

Голову снес полубовнице...

Н. Некрасов. О двух великих грешниках.

- Акунин с японского – разбойник. Что скрывается за этим?
- Не столько разбойник, сколько негодяй. Я бы так сказал. Но не мелкий бес такой, а Кудеяр-атаман, что-то в этом роде [Акунин, 2009б].

Фамилию Степанов, имя Степан (Степка) Шукшин обычно давал своим любимым героям, которые в сознании писателя ассоциировались со Степаном Разиным. Роман Акунина «Пелагия и красный петух» начинается главой «Про Колобка». Колобок – прозвище карманника-«разинца». «Про “разинцев” что известно? Такой речной народишко, собою незаметный, но без него и Река не Река, как болото без комаров. <...> Про то, откуда это слово взялось, толкуют двояко. Сами они считают, что от Стеньки Разина, который тоже на Реке-кормилице жирных ”гусей” щипал. Обыватели по-другому говорят – мол, потрошат раззав и разинь, оттого и “разинцы”» [Акунин, 2003б, с. 6].

На следующей странице Акунин цитирует рассказ Шукшина «Степка» (1964), послуживший литературной основой первого эпизода фильма «Ваш сын и брат» (1965). «Пелагия и красный петух»: «в этом году весна к Колобку пожаловала совсем молоденькой девчоночкой и не кобенилась нисколько. Такая прильнула жаркая, такая ласковая – до беспримерности» [Акунин, 2003б, с. 7]. Первое предложение рассказа «Степка»: «И пришла весна – добрая и бестолковая, как недозрелая девка» [Шукшин, 2009, с. 192]. Герои Шукшина и Акунина – симпатичные правонарушители, причем Степка – тоже в некотором смысле «колобок», которому повезло сбежать из тюрьмы, но радость которого оказалась недолгой. Образ «совсем молоденькой девчоночки» на страницах «Пелагии и красного петуха» детализируется с появлением немой девочки «Дурки» (ср. образ немой сестры Степки).

Акунинский Колобок в финале главы видит Лисичку-сестричку (сестру Пелагию): «Характерная пара. Про себя Колобок им уже прозвища дал: Лисичка-сестричка (это из-за рыжей прядки, что выбилась из-под апостольника) и Кудеяр-атаман (больно уж неблагоприятного, воинственного вида был поп). Как из песни:

Бросил своих он товарищей,  
Бросил набегу творить;  
Сам Кудеяр в монастырь ушел  
Богу и людям служить!»

[Акунин, 2003б, с. 24].

Эта песня в исполнении Ф.И. Шаляпина звучит в фильме «Странные люди» (1969), снятом Шукшиным по мотивам своих рассказов, в том числе рассказа «Стенька Разин» (1962). Приведенный Акуниным фрагмент песни (текст, отсутствующий у Н.А. Некрасова) в фильме Шукшина накладывается на образ горящей в костре деревянной фигурки Степана Разина. Ее бросил туда сам резчик под впечатлением от песни, смысл которой вступает в противоречие с неоднозначным смыслом текста Некрасова «О двух великих грешниках» (фрагмента поэмы «Кому на Руси жить хорошо»). Народные легенды и вслед за ними Некрасов оправдывают насилие как возмездие за страдания народа. Песня же повествует о раскаянии разбойника, отказе от насилия.

Глава «Про Колобка» в романе Акунина заканчивается гибелью ее главного героя. Гибелью, безусловно, символичной – «разинца» бросают за борт: «<...> Колобок пролетел по воздуху, на прощанье послал Божьему свету целый фонтан брызг и соединился с Рекой-матушкой. Она приняла своего непутевого сына в ласковые объятия, немножко покачала, побаякала, да и уложила поглубже, в дальнюю темную спаленку, на мягкую перину из ила» [Акунин, 2003б, с. 25].

Акунин имеет в виду предание об убийстве Степаном Разиным персидской княжны, широко известное благодаря песне «Из-за острова на стрежень...», ставшей народной. Шукшин много раз цитировал эту песню в разных своих произведениях. Например, главный герой первого фильма Шукшина «Живет такой парень» (1964) постоянно напевает: «И за борт ее бросает в набежавшую волну». В рассказе «Стенька Разин» погибшую княжну вспоминает резчик-самоучка Васека: «– А княжну-то он как! – тихонько, шепотом, восклицал он. – В Волгу взял и кинул...» [Шукшин, 2009, с. 83].

Отношение Шукшина к Разину не было однозначным, но преобладающим чувством было восхищение. В восприятии Шукшина Разин оказывается неким русским Богом: автор рассказа «Стенька Разин» подчеркивает параллели между судьбами мятежного атамана и Христа. Тот и другой становятся жертвами предателей: «Он знал этих, которые ворвались: он делил с ними радость и горе. <...> Глумились. Топтали могучее тело. Распинали совесть свою» [Шукшин, 2009, с. 85]. Гораздо позже, в 1971 году Шукшин вновь сравнивал Разина и Христа (утверждая, что «очень жестоким» был не только первый, но и второй) [Шукшин 2009, с. 151].

Быть может, поэтому роман о Христе, оказавшемся в России<sup>1</sup>, Акунин начал с напоминания о Разине. Стенька и Мануйла (Эммануил, более известный как Иисус Христос) – два альтернативных образа русского Мессии, Заступник и Спаситель. Если шукшинский Разин похож на Христа тем, что обоих предали, то акунинский Эммануил утверждает: «Меня никто никогда не предавал!» [Акунин, 2003б, с. 498]. Если брат Разина оказался не на высоте («Но брат – тот... Ладно. Не буду тебе про брата» [Шукшин, 2009, с. 85]), то брат Эммануила приносит себя в жертву, спасая Учителя. Эммануил предполагает: «Наверное, это все-таки был Таддай, мы с ним оба пошли лицом и ростом в наше-го деда» [Акунин, 2003б, с. 498].

#### **4. «Несостоявшиеся мессии», или «Трудно быть богом»**

– Я Мария. – Она печально смотрела на лежащего. – Магдалина.

Борис Акунин. Странный человек.

Спасенный учениками, Эммануил не был распят и, соответственно, не воскрес: «Распяли не того, кого следовало, и из-за этого люди ничего не поняли. Хуже – они поняли все неправильно! И почти две тысячи лет все мучают, мучают друг друга!» [Акунин, 2003б, с. 499].

Образы несостоявшихся мессий занимали воображение Акунина и позже. В «Детской книге» советский пятиклассник Юрка Отрепьев, провалившийся в эпоху Бориса Годунова, вырастает и становится реформатором-прогрессистом Лжедмитрием I. Пытающийся помочь ему Ластик думает: «Правильно назвали свой роман писатели Стругацкие – трудно быть богом» [Акунин, 2005, с. 389]. Двусмысленность финала романа Стругацких «подчеркивала драматическую неразрешимость коллизии интеллигента-“прогрессора” и народа» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, с. 290].

В сентябре 2009-го года Акунин выпустил пятую и шестую «фильмы» романа-кино «Смерть на брудершафт». Главный герой фильма пятой – Странник Григорий Ефимович, прототипом которого стал Г.Е. Распутин. В интервью, посвященном выходу книги, Акунин

---

<sup>1</sup> То есть своего рода «романизацию» знаменитого стихотворения Ф.И. Тютчева «Эти бедные селенья...»: «Удрученный ношей крестной, // всю тебя, земля родная, // в рабском виде царь небесный // Исходил, благословляя». Эпиграф Акунин берет из романа Достоевского «Братья Карамазовы», поэтому можно предполагать, что странствующий по России «Мануйла» – это и отклик на любимую мысль Достоевского о «русском Христе».

сказал: «Распутин с самого начала был противником войны с Германией и говорил царю и царице, что “с германцем надо замиряться, не то пропадем”. И он был совершенно прав. Если б его послушали, не было бы ни революции, ни Гражданской войны, ни Большого террора. Вся история XX века сложилась бы иначе» [Чхартишвили, 2009].

То есть теперь Акунин рассматривает в качестве гипотетического спасителя не интеллектуала (каковым выглядел на фоне людей прошлого Юрка Отрепьев), а человека из народа, поэтому ориентируется уже не столько на Стругацких<sup>1</sup>, сколько на Шукшина. Имеются в тексте повести Акунина и очевидные параллели с евангельским сюжетом<sup>2</sup>.

Само название фильма пятой – «Странный человек» – восходит к названию фильма Шукшина «Странные люди»<sup>3</sup>. Герой входящей в состав шукшинского фильма новеллы «Роковой выстрел» (он же герой рассказа «Миль пардон, мадам!», 1968), Бронька Пупков желает быть тоже своеобразным несостоявшимся мессией: выдумывает историю о том, как он совершил покушение на Гитлера, и не может простить себе того, что промахнулся<sup>4</sup>. В чем-то уподобляясь Броньке, Григорий Чхартишвили воспринимает как несостоявшихся мессий своих тезок Григория (в миру – Юрия) Отрепьева и Григория Распутина. Любопытно при этом, что легендарный Кудеяр, с которым сравнивает себя Акунин, – якобы брат Ивана Грозного, а Григорий Отрепьев выдавал себя за его сына.

<sup>1</sup> С представителями сверхрасы «Странников», придуманной Стругацкими, акунинского «Странника» сближает наличие у него необычных способностей.

<sup>2</sup> В романе Анны Борисовой «Креативщик» (после выхода этой книги в 2009 году критиками высказывались предположения, что «Анна Борисова» – новый псевдоним Григория Чхартишвили) воландоподобный герой рассказывает своеобразному анти-Берлиозу историю, в которой чекист Яков Агранов прямо сравнивается с Пилатом, а роль Иешуа отводится Николаю Гумилеву. О мессианских амбициях поэта-акмеиста см. нашу статью «Мессианизм: случай Николая Гумилева» [Десятов, 2007]. Согласно А. Борисовой и Борису А. несостоявшиеся мессии-современники Н. Гумилев и Г. Распутин оказались жертвами манипуляций, производимых советскими или германскими «особистами».

<sup>3</sup> Так же, как название предыдущей, четвертой фильма «Дети Луны. Декадентский этюд» восходит к пьесе Максима Горького «Дети Солнца»: «Я дитя Луны. А вы – Солнца» [Акунин, 2008, с. 330]. (Кстати уж добавим, что и название всего романа-кино «Смерть на брудершафт» цитатно: Акунин заимствует его у Михаила Зенкевича, чей сборник «Со смертью на брудершафт» открывается стихотворением о первой мировой войне «Стакан шрапнели» [Зенкевич, 1994, с. 154].)

<sup>4</sup> Шукшинские тексты о Броньке Пупкове цитировались в романе Акунина «Алтын-толобас» (2000). Подробнее: [Десятов, 2009a, с. 45–46].

Акунинский Странный человек время от времени видит собственную смерть. Матвей Рязанцев в «Странных людях» видит сон о своих похоронах.

Шукшин упомянул Григория Распутина в знаменитом рассказе «Срезал»: «Заговорили о войне 1812 года... Выяснилось, что полковник не знает, кто велел поджечь Москву. То есть он знал, что какой-то граф, но фамилию перепутал, сказал – Распутин» [Шукшин, 2009, с. 72–73]. В «фильме» Акунина депутат Государственной Думы Зайцевич (прототип которого – один из убийц Распутина В.М. Пуришкевич), говоря о мировой войне и о Страннике Григории, тоже вспоминает войну 1812 года и сожжение Москвы: «Москву спалим как в восемьсот двенадцатом! За Урал отступим, но оружия не сложим!» [Акунин, 2009а, с. 74].

Галерею «странных людей» в позднем творчестве Шукшина продолжает герой рассказа «Психопат» (1973). Акунинский Странный человек именуется так потому, что привык странствовать: «Странник шел быстрым, размашистым шагом человека, привыкшего преодолевать на своих двоих большие расстояния» [Акунин, 2009а, с. 104]. Такую же привычку имеет шукшинский Психопат: «Шел широким ровным шагом, видно, привык ходить много и далеко <...>» [Шукшин, 2009, с. 57]. Герой фильма Акунина странен настолько, что его воспринимают как «психического»: «– Да ты, брат, психический. Тебя не в Чукотку, тебя в лечебницу надо» [Акунин, 2009а, с. 93]. Оба «психопата» скандалят, но если шукшинский герой устраивает скандал в больнице из-за неумения медсестры делать уколы, то эпилептический припадок «Странного человека» останавливается вполне профессиональным уколом: «Быстрым шагом вернулся профессор, в руке блестел шприц.

– Крепче держите.

Почти сразу после укола судороги стали слабее.

На белом лице припадного появилась благодатная улыбка.

– Свет, свет пошел... Благодать... – Он открыл поразительно ясные, наполненные светом глаза и ласково посмотрел вокруг. – Спаси вас Бог, милые, спасибо, хорошие...» [Акунин, 2009а, с. 92].

### **5. Слепая любовь?**

На четвертый день Степан заявил отцу: – Хочу жениться.

В. Шукшин.     Степкина  
любовь.

Не менее важен и еще более очевиден шукшинский контекст следующей, шестой фильма Акунина «Гром победы, раздавайся!» Один из ее героев Вася Калинин – персонаж, во многом аналогичный Степкину из фильма третьей «Летающий слон». Таким образом, подтверждаются наблюдения относительно шукшинского претекста фильма «Летающий слон», сделанные нами ранее: «Механик Степкин, влюбленный в красавицу Зосю, собирается на ней жениться. И фамилия героя, и его брачное намерение восходят к рассказу Шукшина “Степкина любовь” (1961). Шофер Степка влюбляется в девушку и, ни разу с ней как следует не поговорив, сватается. <...> Акунин демонстрирует печальные последствия “слепой” любви, поспешного сватовства. Зося изменяет своему жениху Степкину, и ее измена становится трагедией не только для него, но и для всей России» [Десятов, 2009а, с. 46].

Зосю и Мавку – возлюбленных Степкина и Калинкина – используют вражеские диверсанты. Однако Вася Калинин не желает в это верить, собираясь, подобно Митрофану Степкину, жениться: «Во-первых, она никакая не шпионка. А во-вторых... Я на ней женюсь. Вот!» [Акунин, 2009а, с. 367]. Степкин был как бы извлечен автором «Летающего слона» из рассказа Шукшина «Степкина любовь» и помещен в «кинороман» Владимира Набокова «Камера обскура»<sup>1</sup>, где «слепая» любовь Бруно Кречмара к Магде обернулась для героя слепотой физической. Кречмар потерял зрение в автокатастрофе. Слепая любовь Степкина к Зосе также привела к утрате им зрения – только не в авто-, а в авиакатастрофе: «Ослепший механик перевернулся на спину, всхлипывая от боли» [Акунин, 2008, с. 158].

Фильма «Гром победы, раздавайся!», изданная в юбилейном для Шукшина 2009 году<sup>2</sup>, предлагает иную концепцию любви. Если в «Летающем слоне» Акунин полемизировал с автором рассказа «Степкина любовь», присоединяясь к точке зрения автора романа «Камера обскура», то теперь позиция Акунина радикально изменилась. Вася Калинин отказывается верить в то, что Мавка шпионка – и в конечном итоге оказывается прав: женщина перестает помогать австрийскому диверсанту, поняв, что он ее не любит. (Соблазняющие героинь диверсанты в «Летающем слоне» и в «Громе победы» играют роль Роберта Горна из набоковского «киноромана»).

<sup>1</sup> «Камера обскура» цитировалась в «Девятном Спасе» Анатолия Брусникина. (См.: [Десятов, 2009б].)

<sup>2</sup> Юбилей Пушкина, Гоголя, Набокова, Эдгара По, Борхеса и Хемингуэя Акунин отпраздновал в романе «Сокол и ласточка», вышедшем весной 2009 года.

Иначе развивается в шестой фильме и тема слепоты. Пуля выбила Васе Калинин у глаз: «Единственное оставшееся око с ужасом и непониманием тарасилось на Алешу» [Акунин, 2009а, с. 407]. Однако «слепота» наивного героя оказывается способностью прозревать истинную суть вещей. Лицо Васи в предсмертные секунды как бы разделено границей между земным и потусторонним мирами: нельзя не заметить параллелизм образов Странного человека (ясновидца Григория) и Васи, которому любовь помогает видеть дальше «упрямых» фактов<sup>1</sup>.

Некоторое изменение отношения Акунина к Шукшину происходило, быть может, параллельно радикальному изменению отношения к Г.Е. Распутину (оба выходцы из народа, сибиряки). Отвечая на вопросы «форумчан» сайта «Фандорин», Акунин сказал: «Когда я начал углубленно заниматься биографией Распутина, у меня возникло ощущение, что я относился к этой личности неправильно. Раньше она вызывала у меня сугубое отвращение, а его убийцы – одобрение. Теперь мне отвратительны они, а его главным образом жалко» [Акунин, 2009б].

«Странный человек» видит свою будущую смерть, Василий Шукшин собственную скорую смерть «предсказал» в «Калине красной» (1973). Сцена гибели *Васи Калинин* явно цитирует финал самого известного фильма Шукшина: Васю убивают в березовой роще. Алексей Романов не может простить себе смерть друга: «он встал у березы, под которой умер Вася. Постоял-постоял и стал размеренно, с силой биться лбом о бугристую кору. Слезы, смешиваясь со струящейся кровью, тоже становились красными» [Акунин 2009а, с. 409].

Не оставляя сомнений относительно своих интертекстуальных ориентиров, Акунин прямо цитирует Шукшина в интервью, данном по поводу выхода пятой и шестой частей «Смерти на брудершафт»: «То, что меня сейчас занимает и над чем я ломаю голову в данный момент, – о том и пишу. К сюжету приключенческого романа это не имеет отношения. Фокус в том, чтобы эти «вопросы самому себе» не выглядели в тексте инородными вставками» [Чхартишвили, 2009]. «Вопросы самому себе» – заголовок статьи Шукшина 1966 года, посвященной фильму «Ваш сын и брат», заголовок, позднее ставший назва-

---

<sup>1</sup> Сцена гибели Васи сопровождается сочиненной «тапером» Акуниным «песней»: «Пуля просвистела, // И душа из тела // Просится в полет. // Ее ангел ждет» [Акунин, 2009а, с. 406]. Ангелов видит и Странник во время своего ясновидческого припадка: «Отпусти меня! Я не с вами! // Улетаю от вас в небеса! Вижу – ангелы машут крылами, // Слышу чистые их голоса» [Акунин, 2009а, с. 132].

нием сборника публицистики писателя (В. Шукшин. Вопросы самому себе. М., 1981).

Оперирует Акунин и некоторыми излюбленными писательскими приемами Шукшина. Например, персонаж обоими авторами нередко выстраивается по контрасту с одноименным либо внешне похожим историческим лицом, героем писателя-предшественника (внешнее сходство при внутренней противоположности). «Идеальную героиню Н.М. Карамзина бедную Лизу Шукшин неожиданно превращает в отрицательную (“До третьих петухов”). Акунин, как бы развивая интертекстуальную стратегию Шукшина, делает отрицательного карамзинского героя Эраста идеальным (“Азазель”») [Десятов, 2009а, с. 47]. В «Громе победы» на соседних страницах появляются сразу два персонажа, построенных по контрасту с цитируемыми первоисточниками: офицер Жилин из «Кавказского пленника» Л.Н. Толстого (этот толстовский герой, кстати говоря, упоминается в рассказе Шукшина «Психопат») и «унтер Пришибеев» из одноименного рассказа А.П. Чехова (аллюзия на который имеется в сказке «До третьих петухов»). «Больше Жилин ничего не знал. Правду сказать, он и не слишком интересовался. Человек это был совсем пустой, глупый. <...> Вот на унтера Алексея просто нарадоваться не мог. Поглядеть – солдафон солдафонов: дубленая рожа, огромные кулаки. Прямо унтер Пришибеев. А на самом деле сообразителен, проворен, отлично знает местность» [Акунин, 2009а, с. 264, 265]. Аналогичные примеры из творчества Шукшина: Суворов – «не Александр Васильевич» (рассказ «Как мужик переплавлял через реку волка, козу и капусту»), внешне похожий на Чехова врач (рассказ «Психопат»), упоминавшаяся уже «бедная Лиза»...

Но восприятие Акуниным Разина вряд ли изменилось. Главные герои «Странного человека» и «Грома победы» проверяются на отношении к женщине. Распутинское женолюбие в романе-кино не кажется ужасным пороком. Бог есть любовь, в том числе к женщине. По мысли Странника Григория, Бог «легкий грех и прощает легко, особенно ежели грех через любовь. Мне радость, бабе сладко – ин и ладно, какой Богу от того убыток?» [Акунин, 2009а, с. 122]. Влюбчив юный Вася Калинин. На их фоне особенно отвратительными выглядят немецкие шпионы, которые манипулируют женщинами, не останавливаясь и перед убийством. *Разинцами* оказываются в «Странном человеке» фон Теофельс и Тимо, отправляющие влюбленных в них женщин (Лидию Верейскую и Зину) на дно реки: «С оглушительным грохотом тяжелый экипаж пробил чугунное ограждение, на мгновение задержался на

краю и вертикально, носом, упал в Мойку. Хрустнуло, булькнуло. Стало тихо» [Акунин, 2009а, с. 172].

В личности Шукшина Акунин, похоже, видит два полюса: нежный «Вася Калинин», похожий на героя рассказа «Степкина любовь», – и жестокий Степан Разин. Но такую же двойственность современный писатель подчеркивает в собственной творческой индивидуальности: Акунин – «негодяй», Кудеяр-атаман (который «голову снес полюбовнице»). Пристальный интерес обоих авторов вызывает пространство *между* полюсами. Его занимают, во-первых, кающиеся грешники: Кудеяр и Егор Прокудин, ощущающий вину перед матерью. Во-вторых, идеальные герои Акунина Мануйла и Эраст Фандорин, соприкосновение с которыми губительно для многих, в том числе для нескольких женщин. Фандорин – невольный «убийца» своей матери и своей невесты. Общение с чудесным, но довольно легкомысленным Мануйлой становится роковым для двух девушек. Так антиподы – Разин и Мануйла – неожиданно отражаются друг в друге.

### Литература

- Акунин Б. Алмазная колесница. М., 2003а. Т. 1, 2.  
Акунин Б. Пелагия и красный петух. М., 2003б.  
Акунин Б. Детская книга. М., 2005.  
Акунин Б. Смерть на брудершафт. Роман-кино. Летающий слон : фильма третья. Дети Луны : фильма четвертая. М., 2008.  
Акунин Б. Смерть на брудершафт. Роман-кино. Станный человек : фильма пятая. Гром победы раздавайся! Фильма шестая. М., 2009а.  
Акунин Б. Ответы после «Сокола и Ласточки» (летняя серия 2009). [Электронный ресурс]. URL : <http://www.fandorin.ru/forum/>  
Акунин Б. Фрагмент он-лайн конференции в «Комсомольской правде» 22 мая 2009 года. 2009в. [Электронный ресурс]. URL : <http://kp.md/daily/press/detail/2773/>  
Десятов В. Мессианизм : случай Николая Гумилева. [Электронный ресурс]. URL : <http://gumilev.ru/about/150/>  
Десятов В. Любовь Степкина : Борис Акунин и Василий Шукшин // Филология и человек. 2009а. № 2.  
Десятов В. На берегу пустынных волн : Акунин, Пелевин и Набоков в 2008 году // Nabokov Online Journal. Vol. 3. 2009б. [Электронный ресурс]. URL : [http://etc.dal.ca/noj/RU/current\\_ru.html](http://etc.dal.ca/noj/RU/current_ru.html)  
Ерофеев Вик. Русский апокалипсис. М., 2006.  
Ерофеев Вик. Свет дьявола. М., 2008.  
Зенкевич М. Сказочная эра. М., 1994.  
Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы. М., 2003. Т. 2.  
Набоков В. Собрание сочинений русского периода в 5 т. СПб., 2000. Т. 4.

Нике М. Национализация Бога : Истоки и мысль «Русского Бога» // Almanach de la recherche franco-russe / Франко-российский научный альманах. 2007. 1. [Электронный ресурс]. URL : <http://www.centre-fr.net/IMG/pdf/Almanach1NiqueuxRU.pdf>

Чхартишвили Г. «Писатель не деятель шоу-бизнеса». [Электронный ресурс]. URL : [http://www.chaskor.ru/p.php?id=9839&\\_openstat=ZGlyZWN0LnlnbhmRlcC5ydTsxOTY4MTM1OzY1MTM1NTM7eWwFuZGV4LnJ1Omd1YXJhbnRIZQ](http://www.chaskor.ru/p.php?id=9839&_openstat=ZGlyZWN0LnlnbhmRlcC5ydTsxOTY4MTM1OzY1MTM1NTM7eWwFuZGV4LnJ1Omd1YXJhbnRIZQ)

Шукшин В. Собрание сочинений в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 1, 5, 7, 8.

## НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

---

---

### ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЯЗЫКОВОГО СОЗНАНИЯ : МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ

*И.Л. Гарбар*

**Ключевые слова:** языковое сознание, образ сознания, межпоколенная специфика, познавательная деятельность, ассоциативный эксперимент.

**Keywords:** language consciousness, image of consciousness, generational specificity, cognition, association test.

Исследования языкового сознания, являющиеся сегодня одним из приоритетных направлений деятельности Московской психолингвистической школы, опираются на понимание языкового сознания как опосредованного языком образа мира той или иной культуры [Тарасов, 2000б, с. 26], как «совокупности перцептивных, концептуальных и процедурных знаний носителей культуры об объектах реального мира» [Тарасов, 1996, с. 7], овнешненных языковыми средствами [Тарасов 2000а, с. 3]. Единицей анализа при этом становится образ сознания как форма отображения объективной реальности, овнешненный, в частности, ассоциативными полями [Тарасов, 2000б, с. 26].

Анализ образов языкового сознания через их овнешнения в ассоциативном эксперименте предполагает определенный подход к классификации ассоциатов, методологической основой которого сегодня может стать некое универсальное представление о структуре сознания, позволяющее выявить не только формальные, поверхностные связи между вербальными средствами манифестации психических образов, но и содержание этих психических образов.

Одним из таких представлений является интегральная логико-геометрическая модель гносеологической структуры сознания, его основных компонентов и уровней [Иванов, 2000, с. 63–74], согласно которой структуру сознания можно представить в виде круга, куда вписан крест, делящий его на четыре части. Каждому сектору соответствует определенная сфера деятельности сознания: (1) – сфера телесно-перцептивных способностей и получаемого на их основе знания (ТП), (2) – сфера логико-понятийных компонентов нашего сознания (ЛП), (3) – эмоционально-аффективная (ЭА) и (4) – ценностно-мотивационная (ЦМ) компоненты единого «поля» нашего сознания. Все четыре сектора находятся при этом в определенных взаимоотношениях друг с другом.

Данная модель опирается на известные и экспериментально подтвержденные положения психологии, когнитологии, лингвистики о психических процессах и механизмах, о видах мышления и типах логических операций, о роли языка в структурировании знания, в том числе согласуется с доказанной межполушарной асимметрией мозга и с уровневым подходом к структуре сознания. Представляется, что эта модель может позволить выявить глубинные отношения между многообразными составляющими того или иного образа сознания, свидетельствующие об уровне развития познавательных способностей сознания. Однако имеющиеся сегодня работы, в которых заявляется перспективность данной модели, не содержат, по нашему мнению, четких классификационных критериев, на основании которых могут быть выстроены структуры ассоциативных полей, полученных в ассоциативном эксперименте. Ниже представлена попытка такой классификации.

Сектор (1) – сфера **телесно-перцептивных** способностей и получаемого на их основе знания. В этот сектор совокупного образа сознания, овнешненного в ассоциативном поле, входят следующие типы реакций:

- овнешнения **органических ощущений и знаний о них** (*больной–боль, больно; стыд–лицо горит, жить–дышать*);
- овнешнения **экстероцептивных ощущений** (*хлеб–горячий, день–жара, больной–запах лекарства*).
- **номинативно-образные** реакции, так как именно благодаря способности к восприятию человек формирует целостные образы предметов внешнего мира на основе продуктивного синтеза и отбора сенсорной информации, поступающей от органов чувств. Такого рода образы вновь возникают в сознании по ассоциации с тем или иным вербальным стимулом (*памятник–кладбище, бабушка–очки, деньги–*

*кошелек; больной–кровать*) либо овнешняются в ассоциативных парах с атрибутивной связью (*чистый–лист, глупый–вид, старый дом*).

- **Деятельностно-образные** реакции (*старый–ворчать; стыд–вгонять в краску, бабушка–вяжет, пить–из стакана, работать–без каски*), поскольку способность к оперированию конкретными представлениями предполагает включение наглядных образов в активную деятельность индивида, в конкретную ситуацию действия, а значит, функциональные и ситуативные свойства предметов и явлений, их сущностные характеристики и создают основу для осуществления данной способности сознания.

- **Дескриптивно-образные** реакции – атрибутивные ассоциативные пары, в которых преобладают объективные характеристики, сформированные в результате работы органов чувств; при этом речь идет о тех признаках предметов, которые являются их собственными свойствами и не содержат оценочного компонента (*памятник–гранитный, человек–идущий, бабушка–седая, друг–рыжий*).

С сектором (2) соотносятся **логико-понятийные компоненты** нашего сознания. В первую очередь их овнешняют парадигматические реакции (синонимы, антонимы, гиперонимы, гипонимы), являющиеся свидетельством категоризации информации на понятийном уровне. Кроме этого, в группу реакций **отождествления** вместе с синонимами входят:

- пояснительные реакции в виде дефиниций стимулов: *говорить–произносить слова, человек–носитель сознательного и биологического*;
- переводные реакции: *свободный–free*;
- реакции, где стратегия отождествления является главенствующей: *старый–раритет, умный–профессор*.

К антонимам, в свою очередь, тяготеют сходные с предыдущим примером случаи противопоставления: *старый–юноша, ребенок*. Помимо этого, в некоторых случаях координационные реакции (*человек–обезьяна, машина, бог*) также сложно отграничить от «чистых» антонимов. Все эти реакции составляют группу реакций **корреляции** (координации и противопоставления).

К этому же сектору, к категории **дифференцирующих** ассоциаций наряду с «классическими» гипонимами можно относить и реакции, вместе со стимулом образующие внешне синтагматические сочетания: *больной–гриппом, памятник–архитектуры, друг–детства*. Такие пары обнаруживают по сути парадигматическую связь, поскольку вместе с исходным словом реакция овнешняет новое, более узкое по сравнению со стимулом, понятие и таким образом связана со стимулом субordi-

наторно (ср. масло–сливочное в [Залевская, 1992, с. 46]). Наиболее яркими случаями такого логического дифференцирования значения являются ассоциативные пары в виде терминов: *человек–разумный, сила–тока*.

Наконец к данному сектору относятся реакции, овнешняющие объективные знания, закрепленные в лексикографических значениях слов-стимулов и отражающие включенность стимула и реакции в тот или иной фрейм/концепт (*враг–война, семья–свадьба, брак*), энциклопедические сведения, разделяемые всеми носителями языка и культуры (*хорошо–Маяковский, сила–Ньютон*).

Итак, в **логико-понятийном** секторе мы выделяем следующие типы реакций: 1) отождествления; 2) корреляции; 3) генерализации; 4) дифференциации; 5) концептуальные.

Как отмечает А.В. Иванов, «правая половинка» нашего сознания направлена в первую очередь на конституирование и постижение не внешне-предметного, а жизненно-человеческого содержания» [Иванов, 2000, с. 106]. Субъективно-личностные и ценностно-смысловые компоненты психического мира индивида проявляются здесь в полной мере.

Так, **эмоционально-аффективная** сфера (сектор 3) формирует первичный слой переживаний и сопереживаний личности, овнешнениями которых могут следующие типы ассоциаций:

– **сенсорно-оценочные** реакции:

- непосредственные реакции на объект, выраженные междометиями, аффективными словами, инвективами и т.п. (*радость– ура; дурак–сам такой; смерть–ох; родина–мать твою; любовь–!*);

- выраженные частнооценочными словами и находящиеся в предикативной связи со стимулом, поскольку именно в предикативной позиции дифференцируются дескриптивные и оценочные смыслы [Вольф, 2002, с. 31–32]. При этом в соответствии с классификацией частнооценочных значений, в основе которой лежит взаимодействие субъекта оценки с ее объектом [Арутюнова, 1988, с. 75–77], к данному сектору можно относить оценки сенсорной группы, основанием для которых являются ощущения и чувственный опыт – физический и психический: *война–это страшно, думать–устала, дело–надоело*. Такие оценки в высшей степени субъективны и нерациональны, поскольку обычно не мотивируются, а прямо проистекают из того ощущения, которое, независимо от воли и самоконтроля, испытывает человек.

– **образно-оценочные** реакции, выраженные частнооценочными признаковыми словами и связанные со стимулом непредикативными

синтагматическими отношениями: *человек–пригожий, жить–взахлеб*. Такие слова можно, вслед за [Вольф, 2002, с. 32], называть квазиоценочными. Пара «стимул-реакция» является здесь по существу номинативной, овнешняя целостный образ либо представление, а дополнительная оценочная компонента делает этот образ индивидуально-эмотивным.

– **индивидуально-ситуативные** реакции:

- **посессивные:** *любовь–моя, памятник–мне, радость–у меня, враг–не мой*, свидетельствующие о соотношении человеком предметов и явлений действительности с собственными интересами;
- **имена собственные:** *жизнь–Зоя, любовь–Лена, дурак Петька*, являющиеся актуализациями своего рода индивидуальных прецедентных имен;
- **другие реакции, связанные со стимулом через индивидуальную ситуацию и отражающие субъективный опыт:** *друг–письма, добро–было сделано, жить–не на что, деньги–украли*;

– **поверхностно-фонетические** реакции, актуализирующие в сознании ии. прецедентные имена или высказывания и образующие вместе со стимулом привычное сочетание: *дело–нестрых, глупый–пингвин, война–лягушек и мышей, жизнь–моя жестянка, старый–друг лучше новых двух*. Такие ассоциации определяются нами вслед за В.В. Красных [Красных, 2003, с. 273–285] как фонетико-звуковые, не предполагающие соположения реальной и прецедентной ситуации. Результатом поверхностного ассоциирования, по нашему мнению, также являются реакции, вместе со стимулом образующие другие устойчивые элементы бытового и общественно-политического дискурса: *враг–народа, здоровью, бежит; старый–хрыч*;

– реакции, овнешняющие **метафорические** образы и представления: *дурак–дерево, глупый–ноль, счастье–полет, любовь–ангел, искра, добро–цветы, зло–бюрократ*.

Наконец, сектор (4) может быть соотношен с **ценностно-мотивационной** компонентой единого «поля» нашего сознания, здесь укоренены высшие мотивы деятельности и духовные идеалы личности, а также способности к их формированию и творческому пониманию. Целью и регулятивом бытия этой сферы сознания выступают красота, правда и справедливость, то есть не истина как форма согласования мысли и предметной действительности (сектор (2)), а ценности как формы согласования предметной действительности с нашими духовными целями и смыслами. При этом четкое рациональное распределение и интерпретация ценностно-познавательных способностей созна-

ния представляются весьма сложными и вряд ли до конца осуществимыми, поскольку содержание ценностных категорий, в отличие от логических, не является только мыслимым, а тем более рационально мыслимым, оно включает образно-метафорические и субъективно-личностные пласты [Иванов, 2000, с. 113–116].

Овнешнениями этой сферы будут оценочные слова в предикативной позиции, но с иными основаниями для оценки: этические и эстетические (составляющие «ядро духовного начала человека») и рационалистические [Арутюнова, 1988, с. 76–77]. Это также и другие реакции, имеющие социально и индивидуально значимую составляющую: реакции, отражающие (а зачастую – прямо называющие) некоторые из ценностных категорий (категорий Духа): *семья–любовь, деньги–зло, любовь–красота, сила–добро, время–свобода* и т.д.; абстрактные существительные – наименования чувств; другие экзистенциально-познавательные ассоциации, свидетельствующие как о рефлексии над собственными ощущениями и эмоциями, так и о субъективно-оценочном осмыслении объективных знаний, выработанных путем рефлексии. Зачастую такие реакции являются лингвистическими репрезентациями метафорических переносов и расширений – как конкретных образов и представлений, так и абстрактных понятий, при этом они образно-символичны: *человек–загадка, жизнь–река, семья–хор, друг–опора, любовь–бог*. Мотивационно-побудительная составляющая сектора овнешняется в глагольных и отглагольных реакциях: *враг–убить, смерть–не признавать, старый–уважение, семья–не хочу*.

Таким образом, здесь мы выделяем следующие типы реакций: 1) абсолютные оценки (холистические, этические, эстетические); 2) рационалистические оценки (утилитарные, нормативные, телеологические); 3) абстрактно-сенсорные; 4) экзистенциальные (в том числе познавательные, ценностные, мотивационные, символические).

Опираясь на изложенную классификацию, мы выстроили структуры ассоциативных полей, полученных от разных возрастных групп: 18–20 лет (ДЕТИ) и 35–45 лет (РОДИТЕЛИ); к сравнению привлекались также данные Русского ассоциативного словаря (РАС) [РАС, 2002]. Рассмотрим для примера структуры ассоциативных полей стимула «человек»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Здесь и далее все количественные значения даны в процентном отношении к общему объему соответствующего АП (в РАС – 644, в группах ДЕТИ и РОДИТЕЛИ – по 100 реакций). Н/А – неадекватные реакции (персеверации, экстралингвистические реакции и отказы от реагирования).

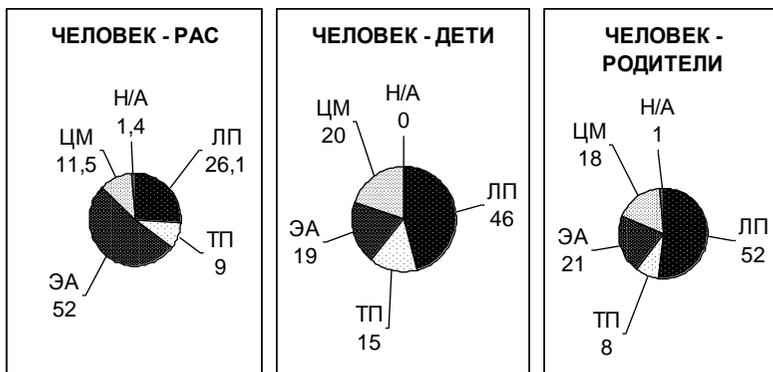


Рис.1. Диаграммы 1 – 3. Структуры ассоциативных полей стимула «человек».

Из диаграмм видно, что структуры АП у современных ии. отличаются гораздо большим сходством, нежели при сравнении их с АП в РАС, как по отдельным секторам, так и при взгляде на онтогенетические (нижняя – верхняя) и объективно-субъективные (правая – левая) «половинки» овнешненного в АП образа сознания. В РАС нижний, чувственный уровень образа сознания преобладает над верхним, умственным, а ценностно-эмоциональная составляющая – над внешне-познавательной, причем в обоих случаях – за счет эмоционально-аффективного сектора. Перевес эмоционально-аффективного сектора в РАС объясняется, в частности, наличием в нем большого количества ассоциаций на поверхностно-фонетическом уровне – отсылка к ПФ различных типов (не менее 84 единиц, или 13%, в том числе и самые частотные реакции на данный стимул – *невидимка* 25 (3,9%), *амфибия* 22 (3,4%)), тогда как в АП ДЕТЕЙ таких реакций нет, а у РОДИТЕЛЕЙ их всего два.

Подобную же картину можно наблюдать при учете лишь частотных (более двух) реакций. Таким образом, современные испытуемые, как РОДИТЕЛИ (гипотетически – бывшие ии. в РАС), так и ДЕТИ, стали более рациональны и менее эмоциональны, чем ии. в РАС. Такой сдвиг по оси «чувства – разум» в сторону разума является одной из составляющих исследуемой нами межпоколенной специфики языкового сознания русских, выявить которую позволяет разработанная нами классификация ассоциатов в соответствии с моделью гносеологической структуры сознания А.В. Иванова.

## Литература

- Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. М., 1988.  
Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М., 2002.  
Залевская А.А. Функциональная основа разграничения парадигматических и синтагматических связей при анализе материалов ассоциативных экспериментов // Слово и текст в психолингвистическом аспекте. Тверь, 1992.  
Иванов А.В. Мир сознания. Барнаул, 2000.  
Красных В.В. «Свой» среди «чужих» : миф или реальность? М., 2003.  
Русский ассоциативный словарь : в 2 т. М., 2002.  
Тарасов Е.Ф. Актуальные проблемы анализа языкового сознания // Языковое сознание и образ мира. М., 2000а.  
Тарасов Е.Ф. Межкультурное общение – новая онтология анализа языкового сознания // Этнокультурная специфика языкового сознания. М., 1996.  
Тарасов Е.Ф. Языковое сознание – перспективы исследования // Языковое сознание : содержание и функционирование. М., 2000б.

## О МЕХАНИЗМАХ ВЕРБАЛИЗАЦИИ ФРАГМЕНТА ГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА

*Е.А. Подтимова*

**Ключевые слова:** текст, композиция, язык.

**Keywords:** text, composition, language.

С точки зрения семиотики язык рассматривается как «всякая коммуникационная система, пользующаяся знаками, упорядоченными особым образом» [Лотман, 1998, с. 20], что позволяет говорить о трансформации текстов разной семиотической природы (например, переводы на иностранные языки или цифровая кодировка информации в компьютерных технологиях).

Проблема номинации при переводе текстов из одной знаковой системы в другую получала некоторое освещение, в частности, рассматривались специфические средства номинации, основанные на действии эстетической синестезии (И.Н. Горелов, Г.Н. Поспелов; Б.М. Галеев, Е.Я. Басин, С.В. Воронин, Е.А. Елина, С. Loef, V. Lange, M. Dannenmann). Однако данная проблема исследуется преимущественно на уровне знаков (алфавит), в то время как трансформация пра-

вил совместного использования этих знаков (грамматики) редко становилась предметом специального изучения.

Трансформация текстов любого языка предполагает наличие реципиента и участие его сознания в данном процессе, так как естественным языкам свойственно классифицирующее «вторжение» мышления в каждый семиотический акт [Гак, 1998, с. 211]. Мы полагаем, что экспериментальное изучение процессов трансформации текстов разной семиотической природы возможно, в частности, на материале вербального воспроизведения (описания) графических текстов – картин. В связи с этим мы воспользовались методикой, примененной К.И. Белоусовым для анализа текстов-описаний картины «Дети в лесу» [Белоусов, 2005в, с. 128].

Студентам 1–2 курсов факультета филологии было предложено сделать описание картины А.А. Иванова «Явление Христа народу» (рис. 1). Поскольку каждый из изображенных объектов в сочинениях обозначался разными способами (например, Иисус, Спаситель и т.д.), была произведена инвентаризация всех объектов с целью их единообразной маркировки.

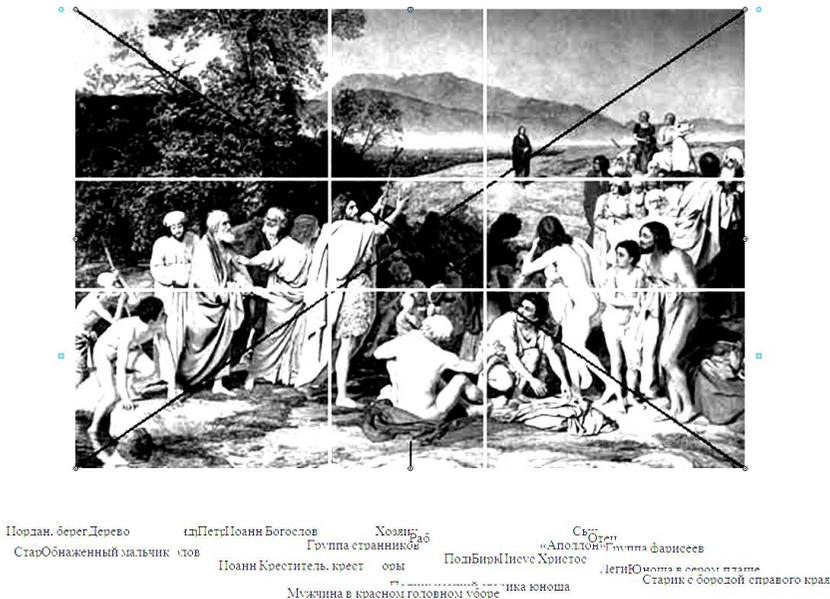


Рис.1. Картина А.А. Иванова «Явление Христа народу» с обозначениями объектов и линиями золотого сечения.

В связи с природой вербального текста (в отличие от графического), знаки в нем (в частности слова, называющие объекты описываемого графического текста), следуют один за другим в линейном порядке. Каждый раз, когда один объект в вербальном тексте следует (не обязательно непосредственно) за другим, мы говорим, что первый по порядку объект *переходит* во второй.

Для того чтобы исследовать механизмы перекодирования композиции графического текста в композицию вербального текста, была поставлена цель определить наиболее частые переходы одних объектов в другие в вербальном тексте. Установив таким способом наиболее характерные связи между объектами, можно разделить все пространство вербального текста на фрагменты и далее, на примере одной пары объектов, детально исследовать механизмы образования смысловых взаимосвязей между объектами.

Были зафиксированы абсолютно все переходы объектов, включая повторы. В результате были получены количественные показатели частоты перехода каждого объекта в другой объект в вербальном тексте. Анализ переходов одних объектов в другие в вербальном тексте дает несколько пар объектов с достаточно высокой частотой переходов одного объекта в другой. Одной из таких пар является пара объектов «Иоанн Креститель» → «Иисус Христос», которая была проанализирована детально.

Был проведен анализ всех предложений (38), содержащих переход одного объекта в другой. Для этого, во-первых, был проведен компонентный анализ каждого предложения, то есть предложение разбивалось на минимальные смысловые единицы. Например, предложение «Он держит в руке крест и приветствует Иисуса Христа» было разбито на следующие компоненты: «Он (Иоанн Креститель)» / «держит» / «в руке» / «крест» / «приветствует» / «Иисуса Христа».

Далее компоненты объединялись в семантические поля, например, компонент «Он (Иоанн Креститель)» относится к смысловому полю «Иоанн Креститель», компоненты «держит» и «приветствует» относятся к полю «Действие / состояние», «в руке» – к полю «Руки», «крест» – к полю «Крест», а «Иисуса Христа» – к полю «Иисус Христос». Одни семантические поля проявляют себя как «сильные», другие – как «слабые». Сила семантического поля определяется количеством компонентов, его составляющих: чем больше компонентов, тем сильнее поле.

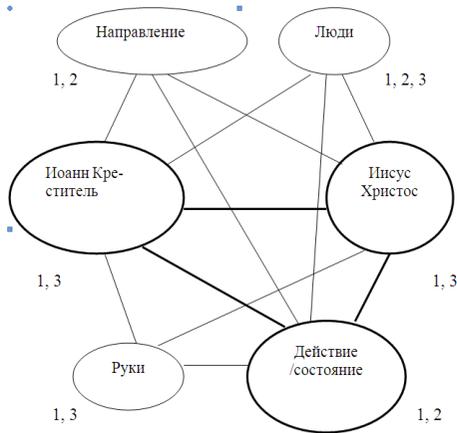
Кроме того, внутри полей были выделены различные группы компонентов: 1) номинанты, относящиеся к самой пространственной

композиции описанной картины (то есть то, что на самом деле изображено на картине); 2) интерпретационные компоненты (то, что информанты привнесли в процессе описания); 3) компоненты, выражающие отношение информантов к тому, что они описывают; 4) языковые компоненты (собственно средства языка, которые участвуют в процессе вербализации).

Так как практически каждое слово в предложении представляет собой компонент, входящий в какое-либо поле, мы заменили слова в предложениях названиями полей, к которым они относятся и получили 38 смысловых цепочек. Так, рассмотренное выше предложение «*Он держит в руке крест и приветствует Иисуса Христа*» превратилось в следующую смысловую цепочку: «*Иоанн Креститель*» – «*Действие / состояние*» – «*Руки*» – «*Крест*» – «*Действие / состояние*» – «*Иисус Христос*».

Затем была установлена степень взаимодействия полей друг с другом с помощью метода графосемантического моделирования, разработанного К.И. Белоусовым и Н.Л. Зелянской [Белоусов, 2005а; 2005б] и позволяющего «представить набор данных (выборку, целостность) в виде системы, в которой каждый из компонентов имеет четкую иерархическую и топологическую определенность по отношению к другим компонентам и всей системе в целом» [Белоусов, 2008, с. 44]. В результате была составлена модель взаимодействия полей друг с другом, для построения которой были отобраны значения, превышающие порог статистической значимости.

Итак, рассмотрим графосемантическую модель для фрагмента «Иоанн Креститель» → «Иисус Христос» (рис. 2).



**Рис. 2.** Графосемантическая модель взаимодействия смысловых полей в процессе вербализации фрагмента «Иоанн Креститель» → «Иисус Христос»<sup>1</sup>.

Наряду с основными и постоянно номинируемыми объектами «Иоанн Креститель» и «Иисус Христос» (постоянно номинируемыми в силу того, что они находятся в фокусе рассмотрения) появляется также сильное поле «Действие / состояние», которое обнаруживает одинаково сильные связи с объектами «Иоанн Креститель» и «Иисус Христос». Другими словами информанты, вербализуя данный фрагмент картины, в номинацию самих объектов «вплетают», прежде всего, действие. Если мы обратимся к картине, то увидим, что Иоанн Креститель действительно изображен в «действующей» позе: расположение ног («идет»), направление рук («поднял руки»), крест в левой руке («держит»). Причем направление рук Иоанна Крестителя составляет психологическую диагональ слева направо вверх, которая называется активной диагональю, или диагональю борьбы и выражает напряжение, преодоление препятствий, завоевание [Бродецкий, 2000, с. 138]. Кроме того, Ф.В. Ковалев в своем анализе композиционно-ритмического строя данной картины отмечал следующее: «Фигура Иоанна Крестителя нарушает... ритм, выделяясь среди остальных не только размерами, но и

<sup>1</sup> *Примечание:* толщина линий отражает силу семантического поля и силу взаимодействия между полями (полужирный – наиболее сильные поля и связи между ними); цифрами показано наличие в полях различных групп компонентов: 1 – компоненты, передающие то, что изображено на картине; 2 – интерпретационные компоненты; 3 – языковые средства.

движением в сторону появившегося вдали Христа. Она сдвинута с линии золотого сечения. Сдвинута с линии золотого сечения и фигура Христа. Этот сдвиг способствует возникновению у зрителя ощущения «спокойного движения» [Ковалев, 1989, с. 68]. Таким образом, ощущение движения, действия присутствует, с одной стороны, в позе и жестах Иоанна Крестителя (на модели обозначено цифрой 1), а с другой стороны, заложено уже в самом композиционном строении картины.

Однако в поле «Действие / состояние» обнаруживаются также интерпретационные компоненты (на модели обозначено цифрой 2), то есть, информанты описывают то, что непосредственно на картине не изображено. Например, из текстов информантов: *«А. Иванов хочет показать нам, как Иоанн пытался убедить народ в том, что окрестить их должен Иисус»*. Или: *«Он [Иоанн Креститель. – Е.А.] торжествует, приветствует великого Мессию, простирая руки к небу, тем самым благодаря Бога за спасителя, которого он ниспослал грешным людям»*. «Пытался убедить», «торжествует», «приветствует», «благодаря (благодарит)» – все это привнесено в текст самими информантами.

Есть еще одна деталь, на которую хотелось бы обратить внимание. В вербальном тексте присутствует обозначение течения времени, что в графическом тексте принципиально невозможно (за исключением принятых условных обозначений времени в пространстве, например, в иконописи), так как картина представляет собой «как бы временной срез реальности, «остановившееся мгновение» [Ритм ..., 1974, с. 16]. Однако в 38 рассмотренных смысловых цепочках 27 раз наблюдается употребление прошедшего времени и 1 раз – употребление будущего времени. Кроме того, присутствуют такие обозначения времени, как «давно», «ранее», «после того как» и т.д. Таким образом, информанты предлагают свои версии предыстории изображенного сюжета, частично вербализуя графический текст в динамике, что предполагает течение времени, а соответственно наличие прошлого, настоящего и будущего.

Остальные поля – «Направление», «Люди», «Руки» – в равной степени примыкают к ядру модели, то есть обнаруживают одно и то же количество связей с одними и теми же полями, входящими в состав ядра. Таким образом, эти поля дополняют и разъясняют нагрузку ядра: как, каким образом происходит то действие, которое возникает в сознании информантов и вербализуется в текстах-сочинениях.

Так, поле «Руки» указывает на то, что из всей внешности Иоанна Крестителя информанты в большей степени обращают внимание

именно на поднятые руки, и именно с изображенными руками Иоанна Крестителя связано это происходящее действие.

Поле «Направление» кроме номинирующих компонентов содержит также интерпретационные, то есть кроме собственно обозначения направления рук и взгляда Иоанна Крестителя появляются переносные значения направления, то есть обнаруживается некий параллелизм мышления в плане прямого и переносного значений. Например, *«В центре картины изображен Иоанн Креститель, своим могущественным видом призывает их сотворить этот обряд, он показывает на Христа, который тоже пришел направить людей на путь истинный»*.

Достаточно примечательным представляется в данном контексте поле «Люди». Во-первых, компоненты этого поля по смыслу обозначают именно совокупность («люди», «народ», «толпа» и т.д.), не называя каких-либо отдельных лиц. Это говорит об обобщенном восприятии информантами изображенных персонажей и, соответственно, о выделенности Иоанна Крестителя и Иисуса Христа на фоне всех остальных, что может быть обусловлено их расположением на картине в области линий золотого сечения. Иоанн Креститель выделяется также ростом (поднятые руки и крест делают его и без того высокую фигуру еще выше), а Иисус Христос – обособленным расположением на возвышенности, что может создавать эффект отстранения от всех остальных изображенных на картине персонажей. Во-вторых, в поле «Люди» также обнаруживаются интерпретационные компоненты, большинство из которых («основная масса», «основными лицами», «всех остальных персонажей») отделяет главное на картине (по мнению информантов) от второстепенного, что опять же подчеркивает выделенность одних объектов по сравнению с другими.

Кроме того, сам факт появления этого поля при воссоздании информантами фрагмента «Иоанн Креститель» → «Иисус Христос» говорит о том, что объекты «Иоанн Креститель» и «Иисус Христос» являются как бы «узловыми», центральными, они взаимодействуют со всем остальным пространством картины и организуют его вокруг себя, то есть представляют собой сюжетный стержень. По этому поводу можно привести слова Ф.В. Ковалева о том, что в данной картине пропорции золотого сечения «связывают части в единое целое» [Ковалев, 1989, с. 68].

Итак, графосемантическая модель взаимодействия смысловых полей в вербальном тексте для фрагмента «Иоанн Креститель» → «Иисус Христос» позволяет сделать следующие выводы.

В процессе вербализации переход от объекта «Иоанн Креститель» к объекту «Иисус Христос» связан в первую очередь с обозначением действия, которое номинируется, «считывается» с текста-оригинала (картины), а точнее «угадывается» в нем (так как графическое изображение статично) по изображенным жестам и позам. Ощущению движения и действия также способствует и сама пространственная организация картины. Кроме того, примерно половина всех действий добавлена, привнесена информантами в процессе интерпретации сюжета. Причем действие совершается во времени, так как в вербальном тексте, в отличие от графического, наблюдается течение времени, что выражается: 1) в порядке следования слов в тексте; 2) в употреблении прошедшего и будущего времени в глаголах и причастиях; 3) в употреблении слов, указывающих на время. Действие сопровождается направленностью, выраженной как в прямом, так и в переносном смысле. Из внешности Иоанна Крестителя информантами замечаются в основном его поднятые руки, сопровождающие происходящее действие. Изображенные на картине люди воспринимаются информантами обобщенно, тогда как Иоанн Креститель и Иисус Христос выделяются на их фоне и, являясь композиционно центральными объектами, взаимодействуют со всем остальным пространством вокруг себя, включая всех изображенных персонажей.

### Литература

- Белоусов К.И. Графосемантическое моделирование концептуальной организации текста // *Художественный текст : варианты интерпретации*. Бийск, 2005а. Ч. 1.
- Белоусов К.И. Деятельностно-онтологическая концепция формообразования текста : дис. ... докт. филол. наук. Оренбург, 2005б.
- Белоусов К.И., Блазнова Н.А. Введение в экспериментальную лингвистику. М., 2005в.
- Белоусов К.И. Заглавие текста как категория филологической рефлексии // *Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах*. Челябинск, 2008. Т. 3.
- Бродецкий А.А. Внеречевое общение в жизни и в искусстве : *Азбука молчания*. М., 2000.
- Гак В.Г. Языковые преобразования. М., 1998.
- Елина Е.А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (номинативно-коммуникативный аспект) : дис. ... докт. филол. наук. Волгоград, 2003.
- Зимняя И.А. Лингвopsихология речевой деятельности. М., Воронеж, 2001.
- Ковалев Ф.В. Золотое сечение в живописи. Киев, 1989.
- Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
- Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

## ЭМОТИВНО-ОЦЕНОЧНАЯ КАРТИНА МИРА МОЛОДЕЖИ КОНЦА XX–НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

(на материале жаргонной тематической группы «любовь»)

*М.Б. Бахтина*

**Ключевые слова:** картина мира, литературный язык, молодежный жаргон, семантическое поле, тематическая группа, синонимический ряд.

**Keywords:** picture of the world, literary language, youth slang, semantic field, lexical set, a synonymic line.

В современной антропоцентрической лингвистике одним из основных является понятие языковой картины мира, близкое к понятию «менталитет» («образ мышления», «мировосприятие»).

Известно, что для каждой социальной и возрастной группы характерна своя локальная картина мира (ментальность). Как менталитет народа – с той или иной степенью полноты – отражается в языке, так и многие особенности мировоззрения молодежи отражаются в молодежном жаргоне.

Какова же картина мира молодежи, пользующейся жаргоном?

Чтобы ответить на этот вопрос, мы обратились к сопоставительному анализу тематической группы (ТГ) «любовь» в современном литературном языке и молодежном жаргоне. Это понятие занимает в русской картине мира одно из важнейших мест.

ТГ «любовь» в литературном языке (ЛЯ) насчитывает около 400 единиц, в молодежном жаргоне – 1400. Эти тематические группы распадаются на 8 тематических подгрупп: 1) «наименования любовных отношений», 2) «наименования стадий любовных отношений», 3) «наименования любовных ощущений и состояний человека», 4) «наименования проявлений любви», 5) «наименования объекта любви», 6) «наименования свойств и признаков объекта любви», 7) «наименования органов человеческого тела как символов любви» и 8) «действия субъекта и объекта в любовных отношениях»; при этом в тематических подгруппах жаргонной ТГ «любовь» имеют место 65 синонимических рядов, включающих 11 синонимических субрядов.

В литературном языке представлены все регистры любовных переживаний человека – от высокого, платонического чувства (*боготворить, преклоняться, души не чаять*) до грубой, животной похоти (*соблазнить, снюхаться, совокупляться*). При этом чистая и глубокая лю-

бовь (*обожание, любовь*) противопоставляется любви плотской (*роман, интрижка, шурь-мурь*) и продажной (*инвалютная любовь*). Таким образом, любовь в русской картине мира – это устойчивое, сильное, искреннее, жертвенное, нередко тайное и неразделенное чувство, высшая духовная ценность [Гачев, 1990; Степанов, 1997; Воркачев, 2006; 2007; Иванова, 2006; Лобкова, 2003; 2008 и др.].

Рассмотрим полученные нами данные подробнее.

Первая жаргонная тематическая подгруппа «наименования любовных отношений» насчитывает 26 единиц. Слово «любовь» в молодежном жаргоне заменяется эмоционально-оценочными дублетами-синонимами *асися* («Подумаешь, *асися* у них!»), *запад, лав* (англ. *love* – «любовь»), *любовь-морковь, прикол* и *примочка*. Жаргонизмов, выражающих любовь как чувство, а также степень переживания чувства любви (ср. в ЛЯ: *увлечение, влюбленность, страсть, обожание*), нет. Однако в молодежном жаргоне очень широко представлена группа слов, обозначающих любовь плотскую: *долбалово, засада, трахач, фак, фрилав, фрилавочка* («свободная любовь») и мн.др.

Вторая жаргонная тематическая подгруппа «наименования стадий любовных отношений» насчитывает 26 единиц; напр.: *запад* («симпатия»), *кадрож* («флирт», «ухаживание»), *съемка* («знакомство с представителем противоположного пола для вступления в интимные отношения»), *секс-мекс* («сожительство»), *расплев* («крупный скандал, заканчивающийся расставанием») и др. В этой подгруппе, в отличие от ЛЯ, нет таких понятий, как *объяснение в любви, взаимная любовь, охлаждение, разочарование*.

Третья жаргонная тематическая подгруппа «наименования любовных ощущений и состояний человека» насчитывает 25 единиц. Все входящие в нее жаргонизмы отражают только физиологические ощущения и состояния влюбленного (точнее, испытывающего половое влечение) человека: *завод, хотим* («половое влечение, желание»), *бревно, рейтинг, стоячка, пень дымит* («эрекция»), *кончита, приходняк* («оргазм»), тогда как в ЛЯ это *волнение, неуверенность, радость, восторг, восхищение, счастье разделенной, взаимной любви, окрыленность, ответственность, ревность, страдание* («нравственная боль, мучение»).

Четвертая жаргонная тематическая подгруппа «наименования проявлений любовных отношений» насчитывает 82 единицы. В нее вошли 2 синонимических ряда: «поцелуй» (*кис, кисе, ляляка*) и «половой акт» (*драка, маздон, перепихон (с повторилом), трахач*); причем последний синонимический ряд (с учетом входящих в него синоними-

ческих субрядов «групповой половой акт» и «оральный половой акт») включает в себя 72 единицы, что составляет 88% данной тематической подгруппы. В аналогичной подгруппе ЛЯ имеет место разделение на телесное (*объятие, лобзание, поцелуй, ласка, совокупление, сношение*) и духовно-творческое проявление любви (*мадригал*=«небольшое стихотворение, обычно любовного содержания, посвященное даме и восхваляющее ее», *сонет, серенада, страдание*=«частушка на любовную тему»).

Пятая жаргонная тематическая подгруппа «наименования объекта любовных отношений» насчитывает 92 единицы. Для выражения этого понятия употребляются такие эмоционально-оценочные дублеты, как: *балдежник* («влюбленный»), *жаба, кайфовочка, телочка* («любимая, возлюбленная»); *кадр, кекс, подкожный* («любимый, возлюбленный»); *кадревич, факер* и *факлажан* (от англ. fuck – «совершать половой акт»), *хавер* («любовник»); *золотник, папик* («богатый любовник значительно более старшего возраста»); *мочалка, факерша, факуха* («любовница»); *марьяжник, мэп, наездник* («сожигатель»); *марьяжница, прищепка, шмара* («сожигательница»). В ЛЯ это: *богиня, суженая, любимая, зазнобушка, любовница, сожигательница; возлюбленный, воздыхатель, суженый, любимый, любовник, кавалер, ухажер, сожигатель* и др.

В рассматриваемой тематической подгруппе выделяются и ряды синонимов, обозначающих людей, не имевших половых связей: *агу, ангел, девочка* («девственник»), *агу, витамин «С», дефицит, Клара Целкин, необкатанный цилиндр, целяк* («девственница») (ср. в ЛЯ: *девственник, целомудренный*).

Шестая тематическая подгруппа «наименования свойств и признаков объекта любви» в молодежном жаргоне насчитывает всего две единицы, характеризующие внешность субъекта: *западной* («симпатичный») и *суперсекс* («сексуальный, то есть очень привлекательный внешне в качестве полового партнера»), тогда как в ЛЯ соответствующая подгруппа насчитывает 34 единицы: *целомудрие* («девственность» и «строгая нравственная чистота»), *честь* («целомудрие, непорочность»), *влюбчивость, ласковость, непостоянство* («свойства субъекта любви»); *влюбчивый, любовный* («выражающий любовь, пронизанный любовью; внимательный, заботливый»), *ласковый, сладострастный* и др. («качества объекта любви»).

Седьмая жаргонная тематическая подгруппа «наименования органов человеческого тела как символов любви» насчитывает 577 единиц, которые распределяются по четырем синонимическим рядам: «половые органы» (*аксессуары, принадлежности, нижний лаж*); «женские груди» (*банки, дойки, тиски*); «женский половой орган» (*во-*

лосянка, дыра, лохматка и др.), «мужской половой орган» (*аморал, трахальник, факало* и мн. др.). Два последних синонимических ряда на данный момент насчитывают 58 и 504 единицы соответственно. В ЛЯ, напротив, эта подгруппа самая малочисленная: в нее вошли только 8 единиц: *сердце* (перен.; «символ души, переживаний, чувств»), *лоно* (устар., высок.; «о теле женщины: грудь или чрево, чресла»), *грудь* («одна из двух молочных желез женщины»), *бедро, зад, ягодицы, влагалище, половой орган*.

Восьмая жаргонная тематическая подгруппа «действия субъекта и объекта в любовных отношениях» насчитывает в общей сложности 512 единиц, распределяющихся по 28 синонимическим рядам. Понятие «любить» в молодежном жаргоне обозначается, к примеру, такими словами и выражениями: *грохнутья, подсесть, фигеть*; «влюбить-ся/влюбляться» – *влипнуть, съехать*; «(по)нравиться» – *прибить, приколоть, пропереть*; «увлекаться/увлечься кем-л. очень, сильно» – *завернуться, съехать, фанатировать*.

Внутри этой тематической подгруппы самым малочисленным оказался синонимический ряд «страдать», состоящий из двух единиц (*колбаситься, плющитья*), а самым многочисленным – синонимический ряд «совершить / совершать половой акт» (*бодаться, гонять резинку, давить блох* и мн. др.), насчитывающий 287 единиц и включающий в себя синонимические субряды «совершить/совершать групповой половой акт» (*размножаться в коллективе, цирковать*), «совершить / совершать оральный половой акт» (*живчиков откусать, брать / взять на клюв*), «совершить/совершать половой акт анальным способом» (*прочистить духовку, дать в соседку, отдупить*), «совершать половой акт с девственницей» (*обкатать цилиндр, распечатать бутылку, поднять целину*).

Соответствующая подгруппа в ЛЯ насчитывает около 100 единиц и является самой многочисленной, однако слов, выражающих понятие «совершать половой акт», в ней только около 20 (*обольщать, соблазнять, совокупляться* и др.); причем половина слов этого синонимического ряда содержат отрицательную оценку обозначаемого акта (*совратить, распутничать, блудить* и др.).

Таким образом, ТГ «любовь» в ЛЯ и соответствующая группа в молодежном жаргоне асимметричны: в литературном языке превалируют наименования любви как устойчивого, сильного, искреннего чувства, нередко – как вершины духовного единения мужчины и женщины, а в молодежном жаргоне – наименования грубых физиологических ощущений, способа удовлетворения сексуальной потребности. Внут-

решения форма большей части жаргонизмов отражает циничный взгляд на вещи. Количество подобных слов составляет более 80% жаргонной ТГ «любовь». Очевидно, что для молодежи, говорящей на жаргоне, более важными, чем душевные чувства и переживания, являются именно сексуальные отношения.

Из сказанного можно сделать вывод, что носители литературного языка и молодежь, активно использующая жаргонизмы, обладают разными менталитетами.

### Литература

- Гачев Г. Русский Эрос // Опыты. Литературно-философский ежегодник. М., 1990.
- Воркачев С.Г. Национально-культурная специфика концепта любви в русской и испанской паремиологии // Оценка и ценность в языке : Избр. раб. по испанистике. Волгоград, 2006.
- Воркачев С.Г. Любовь как лингвокультурный концепт. М., 2007.
- Иванова И.А. Концепт «любовь» и его концептосфера в истории русского языка : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.
- Лобкова Е.В. Семантическое пространство концепта «любовь» в русской языковой картине мира (на материале лексики и фразеологии) // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах. Челябинск, 2003.
- Лобкова Е.В. Образные и оценочные составляющие концепта любовь (на материале словарей русского языка и паремий). Язык. Человек. Ментальность. Культура. Омск, 2008. Ч. I.
- Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.

### Словари литературного языка

- БТСРЯ – Большой толковый словарь русского языка. СПб., 2000.
- ССРЛЯ – Словарь современного русского литературного языка. М. ; Л., 1957. Т. 6.
- СС – Словарь синонимов : Справочное пособие. 1975.
- Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2006.

### Словари жаргонной лексики

- Левикова С.И. Большой словарь молодежного сленга. М., 2003.
- Никитина Т.Г. Молодежный сленг. Толковый словарь. М., 2003.
- Грачев М.А. Словарь современного молодежного жаргона. М., 2006.
- Мокиенко, В.М. Большой словарь русского жаргона. СПб., 2001.

## ПОСТАНОВЛЕНИЕ КАК РЕЧЕВОЙ ЖАНР

*И.Д. Зайцева*

**Ключевые слова:** жанр, композиция, экстралингвистические факторы, компоненты жанра постановления, структура жанра постановления.

**Keywords:** genre, composition, extralinguistic factors, the components of the order on institution of criminal proceedings genre.

Принадлежность к той или иной профессиональной сфере – весьма значимая составляющая в формировании языковой личности. Специфика коммуникации в рамках определенной профессии предполагает особое, сформированное в данной сфере, языковое поведение. Объектом нашего изучения является языковая личность профессионала и особенности ее профессиональной языковой компетенции, отражение которых происходит в речи. Известно, что языковая личность в речи проявляет себя согласно законам выбранного стиля и жанра. На сегодняшний день нет общепринятого определения понятия «жанр». Одним из первых о проблеме определения речевых жанров начал говорить М.М. Бахтин. Под речевыми жанрами он понимал «относительно устойчивые типы высказываний, обладающие индивидуальным тематическим содержанием, стилем и композиционным построением» [Бахтин, 1986, с. 428]. Т.В. Шмелева рассматривает проблему речевых жанров сквозь призму трех подходов – лексического, стилистического и речеведческого. Она выделяет семь жанрообразующих признаков, формирующих модель речевого жанра: коммуникативная цель; образ автора, образ адресата, диктум, фактор прошлого, фактор будущего, формальная организация (позднее – языковое воплощение) [Шмелева, 2007, с. 85]. А. Вежбицка выделяет речевой жанр на основании последовательности простых предложений, выражающих мотивы, интенции и другие ментальные акты говорящего, определяющие заданный тип высказывания [Вежбицка, 2007, с. 73]. Элементарные единицы, применяемые в речи и их повторяемость обеспечивают сравнение жанров и особенности их структурного построения. Н.Б. Лебедева приводит коммуникативно-семиотическую модель речевых жанров естественной письменной речи, которая конституирует следующие фациенты: автор (кто?), коммуникативно-целевой фациент (зачем?), адресат (кому?), объект

коммуникации – знак (что?), включающий диктумное содержание и языковое воплощение; графикопространственный параметр (как?); орудие-средство (чем?); субстрат, материальный носитель знака (на чем?); носитель субстрата (в чем?); среда (где?); время восприятия знака (когда?); фациент «код коммуникации»; фациент «социальная оценка» [Лебедева, 2007, с. 118]. Данная модель является более частной, нежели модель, предложенная Т.В. Шмелевой, носит описательный характер. Для выявления определенных жанров она предлагает «доминантно-детерминантный» подход, основанный на выявлении доминант, характеризующих жанр. К.Ф. Седов определяет речевые жанры как «языковое оформление типических ситуаций социального взаимодействия людей» [Седов, 2004, с. 67]. Он рассматривает речевой жанр как элемент дискурса – «объективно существующего знакового построения (вербальное и невербальное), которое сопровождает процесс социального взаимодействия людей» [Седов, 2007, с. 11]. Такой взгляд позволяет охарактеризовать жанр с позиции статуса или социальной роли говорящего, что дает возможность определить ролевые стереотипы, формирующиеся на основе полученного опыта. На основе выделения стереотипных ситуаций общения К.Ф. Седов говорит о выборе конкретной языковой личностью речевой тактики, характерной для определенной ситуации общения. Внутрижанровые тактики – это линейно сочетающиеся в рамках жанрового взаимодействия речевые акты, которые позволяют говорящему на конкретном тематическом уровне изменять ход общения в соответствии с иллокутивными задачами коммуникации [Седов, 2007, с. 37]. Способность выбирать тот или иной жанровый способ общения является выражением ее коммуникативной компетенции и демонстрирует ее способность выбирать, менять и сочетать различные жанровые формы.

В современной стилистике понятие «жанр» неразрывно связано с понятием «стиль», и традиционно считается, что жанр является одной из составляющих стиля (Н.С. Валгина, М.Н. Кожина, А.Н. Кожин, О.В. Крылова, В.В. Одинцов, Т.В. Матвеева, В.А. Салимовский, Г.Я. Солганик и др.). Жанроведение же подходит к «стилю» как одному из элементов жанра. О.П. Сологуб рассматривает жанровые нормы как «конкретизированный вариант коммуникативных норм: сфера действия коммуникативных норм связана с процессами коммуникации, представленными в общем плане, а сфера действия жанровых норм соотносится с отдельными коммуникативными ситуациями». По ее мнению, именно коммуникативная ситуация

определяет используемый «жанровый фрейм» как «коммуникативно-когнитивную модель, детерминирующую характер речемыслительной деятельности субъекта, его речевого поведения в рамках определенной коммуникативной ситуации и имеющую результатом своего действия речевые произведения определенного типа (РЖ)». Таким образом, коммуникативная ситуация определяет использование жанра и его языковые особенности.

Исследуемые нами тексты принадлежат к официально-деловой речи, которая формируется в сфере правовой коммуникации. Все письменные тексты, функционирующие в данной сфере, имеют общее название – документ. Документ фиксирует типичную ситуацию общения в правовой сфере и обладает определенной целью и набором текстовых особенностей. Документ управляет действиями людей и обладает юридической значимостью. С.П. Кушнерук дает следующее определение жанра документа: функциональная разновидность речи, имеющая стандартизованную форму отражения, опирающуюся на средства официально-делового стиля и отвечающая требованиям композиционно-реквизитного состава, предусмотренным нормой и устоявшейся практикой [Кушнерук, 1999, с. 43]. И.С. Лобашевская определяет документ как речевое произведение официально-деловой сферы общения, языковое оформление которого предопределено специфическим способом его создания и функционирования [Лобашевская, 2007, с. 27]. О.П. Сологуб говорит о синонимичности терминов «документ» и «официальный текст» и определяет его как «письменный текст, исходящий из инстанций и от имени лиц, наделенных особыми полномочиями, выполняющий регулятивную функцию, содержащий общественно значимую информацию и оформленный в установленном порядке». Основным признаком документа она определяет «официальность», так как документ принадлежит к сфере официальной коммуникации и обладает регулирующей функцией.

И.С. Лобашевская приводит следующий алгоритм исследования речевых произведений – документов [Лобашевская, 2007, с. 46]:

1. Экстралингвистические особенности:
  - сфера функционирования речевого произведения;
  - особенности коммуникантов (адресанта и адресата) и отношений между ними;
  - цель: общая (присущая жанру) и частная (цель анализируемого речевого произведения);

– содержание: типовое (характерное для жанров определенной деловой сферы общения) и конкретное (содержательно-тематическое наполнение данного речевого произведения).

2. Композиционно-структурные части жанра и их функциональное назначение:

- расположение и оформление основных реквизитов документа;
- особенности компоновки текстовой части документа;
- особенности композиционно-графического оформления.

3. Стилиевые черты и их влияние на языковое оформление документа:

- предписывающий характер речи;
- объективность;
- точность;
- неличный характер изложения;
- стандартизованность.

4. Языковые особенности:

- лексические;
- морфологические;
- синтаксические.

Данный алгоритм, на наш взгляд, позволит наиболее полно выявить особенности построения текста и определить основные жанрообразующие признаки, используемые для построения текстов в юридической сфере.

Основу исследования составили 70 текстов постановлений о возбуждении уголовных дел, вынесенных следователями Следственного комитета при прокуратуре Алтайского края в 2009 году.

**Постановление** – это решение следователя, лица, производящего дознание, прокурора, принятое при производстве предварительного следствия и дознания (юридический словарь). Это документ, который по своей форме относится к письменной речи, создается с помощью языка документов и обладает юридической силой.

**Экстралингвистические особенности:**

- текст постановления функционирует в правовой сфере и является результатом определенного набора процессуальных действий;
- адресант и адресат в данном случае являются представителями одной сферы – юридической, их связывают отношения субординации;
- постановление – это речевой результат производимых следственных действий, закрепленный в форме документа, частная цель которого резюмировать известных сведений и вынести решение о возбуждении дела.

– основное содержание текста содержит рассмотрение полученных от заявителя сведений, установление признаков преступления и принятие дела к производству.

**Композиционно-структурные части жанра и их функциональное назначение.**

1. Композиция текста постановления имеет следующую структуру: название вида документа (*Приложение 13*); гриф утверждения/согласия; адресат (*должность, звание, Ф.И.О.*); подпись; дата, время; заголовок к тексту (*Постановление о возбуждении уголовного дела и принятии его к производству*); место составления (*г. Барнаул*); дата и время составления документа; текст; подпись; отметка о направлении копий и дата направления копий в прокуратуру; отметка о возбуждении уголовного дела заявителю и лицу, в отношении которого возбуждено уголовное дело.

2. Композиционно-графическое членение и особенности композиционно-графического оформления текста определения:

1) согласовательная часть включает: согласование, реквизиты адресата, подпись и дата;

2) основная часть делится на три части: вступительную, описательную и заключительную, которые отделяются друг от друга *заголовком* и глаголами *установил* и *постановил*. **Вступительная** часть включает: заголовок (*постановление о возбуждении уголовного дела и принятии его к производству*); место – территориальная принадлежность совершения преступления (Барнаул), дата и время вынесения постановления; сведения об адресанте (следователе, который выносит постановление) – должность, фамилия, имя, отчество; причина рассмотрения преступления (рапорт, заявление, материалы проверки, материалы уголовного дела, сообщение о преступлении) и квалификация совершенного преступления (покушение на кражу, причинение побоев, оскорбление и т.д.); **описательная** часть делится на содержательную и мотивировочную: к содержательной относятся сведения о заявленном преступлении, подробности, сопровождавшие, данное преступление, данные, содержащие признаки совершенного преступления, результаты предварительного следствия и т.д.; к мотивировочной – основания для возбуждения уголовного дела, данные, указывающие на наличие состава преступления, обоснование квалификации преступления и т.д.; **заключительная** часть содержит решение о возбуждении дела, о принятии его к производству и расследованию, подпись.

**Стилевые черты и их влияние на языковое оформление документа:** предписывающий характер речи, реализующийся с помощью конструкций с инфинитивами: *возбудить дело, принять к производству, направить копию*; объективность речи проявляется в отсутствии эмоционально-окрашенной лексики; точность выражается в отсутствии синонимов, частом использовании лексических повторов, специальных терминов, сложноподчиненных предложений; неличный характер изложения проявляется в использовании речевых формул и клише; стандартизованность проявляется в использовании устойчивых оборотов речи и типовом построении документа.

#### **Языковые особенности жанра.**

Лексические особенности выражаются в: использовании терминов, как широко распространенных, так и узкоспециальных: наименование документов (*постановление, рапорт*); наименование лиц по профессии, выполняемой функции, социальному положению (*судья, следователь*); процессуальные действия (*проверка сведений, экспертиза*); использовании предельно обобщенной лексики (*помещение* (ср.: *квартира, кров, апартаменты*)); высокой частотности процедурной лексики (*факт получения денег, тайное хищение чужого имущества*); использовании канцеляризмов (*в соответствии с, принимаемая во внимание*); использовании аббревиатур (*УК РФ, УПК РФ, МВД России и т.д.*); использовании речевых клише: устойчивых предикативных единиц (предложения) (*расследованием установлено*); синтаксических глагольно-именных конструкций (*признать потерпевшим, возбудить уголовное дело*).

Морфологические особенности выражаются в: отказе от использования личных местоимений 1-го и 2-го лица и соответствующих личных форм глагола; преобладании имен существительных (*преступление, решение*); использовании глаголов прошедшего времени со значением совершившегося события (*похитили, предоставлял*); частом использовании производных предлогов (*в соответствии, в порядке.*); использовании причастий, деепричастий (*убедившись, реализуя*); предпочтении родовых лексем видовым (*помещение; имущество*); тяготении к расчлененным названиям действий и предметов (*денежное вознаграждение – деньги*); присутствии отглагольных образований, в том числе на -ние иногда с префиксом и не- (*решение, неисполнение, прохождение и т.д.*); характерными являются способы композитивного словообразования – осново- и словосложение, сращение, дву- (и более) корневые образования (*правонарушение и т.д.*).

Синтаксические особенности текстов: доминирование простых предложений, использование семантически емких словосочетаний (*выполнение действий в пользу взяточдателя и т.д.*), однородных членов, причастных и деепричастных оборотов, прямого порядка слов в предложении, использование в качестве логических текстовых скреп вводных слов (*следовательно, таким образом*); "нанизывание родительного падежа (*на почве личных неприязненных отношений*); использование сложных предложений с придаточными времени, определительными, изъяснительными с ярко выраженной синтаксической связью (*С этой целью Ш. в последних числах июля – первых числах августа 2006 года*); преобладание пассивной формы выражения, а также безличных предложений (*виновность доказана*). В качестве средства связи в текстах документов выступают указательные местоимения и причастия, которые замещают в тексте номенклатурные наименования, термины (*указанный, приведенный, следующий*).

Мы определили, что жанру постановления присущи следующие признаки: адресатность; целевая установка; устойчивая типизированная структура, состоящая из трех частей; определенный набор стилиевых черт, лексических и синтаксических элементов, функционирующих в юридической сфере. Исследование жанра постановления позволяет нам определить особенности языковой личности адресанта, который в данной случае является представителем профессиональной сферы деятельности: специалист, составляющий текст постановления, оперирует некими модулями, типовыми блоками, которые представляют собой клишированные части текста. В данном случае выбор коммуникантом определенного жанра и знание особенностей его реализации говорит о способе проявления профессиональной компетенции, сформированной в сфере права. Коммуникативная компетенция является переменным признаком в структуре языковой личности и отражает, как правило, ее профессиональную составляющую.

### Литература

- Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // М.М. Бахтин. Литературно-критические статьи. М., 1986.
- Гольдин В.Е., Сиротинина О.Б. Внутринациональные речевые культуры и их взаимодействие // Вопросы стилистики: Проблемы культуры речи. Саратов, 1993. Вып. 25.
- Губаева Т.В. Практический курс русского языка для юристов. Казань, 1990.
- Жанры речи. Саратов, 1997.

- Кушнерук С.П. Документная лингвистика (русский деловой текст). Волгоград, 1999.
- Лобашевская И.С. Жанры официально-деловой письменной речи. Петропавловск-Камчатский, 2007.
- Маланина Н.В. Тексты нормативно-правовых документов в аспекте языковой личности законодателя : дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.
- Мишланова С.Л. Профессиональная языковая личность как категория когнитивно-го терминоведения // Материалы Международной научной конференции «Изменяющийся языковой мир». Пермь, 2001.
- Седов К.Ф. Дискурс и личность. М., 2004.
- Сухих С.А. Прагмалингвистическое измерение коммуникативного процесса : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Краснодар, 1998.
- Харченко Е.В. Языковое сознание профессионала как предмет психолингвистики // Языковое сознание и образ мира. М., 2000.
- Чернышова Т.В. Тексты СМИ в ментально-языковом пространстве современной России : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Барнаул, 2005.

## МАНУСКРИПТНЫЕ РУНЫ КАК ВТОРИЧНАЯ КОДИРУЮЩАЯ СИСТЕМА<sup>1</sup>

*М.А. Ивлева*

**Ключевые слова:** вторичный код, манускриптные руны, Эксетерский кодекс.

**Key words:** secondary coding, manuscript runes, Exeter Book.

Исследуя языки индоевропейских культур, С.Г. Проскурин уделил значительное внимание описанию первичного и вторичного кодов. По мнению исследователя, «первичное и вторичное в понимании кода представляет интерес в чисто семиотическом плане, поскольку в самом широком смысле любое высказывание на языке, его орфографию на письме можно интерпретировать как первичный кодовый сигнал. Таким образом, первичные коды отражают то, что значит предложение (принцип «the sentence means»). Вторичные коды говорят о том, что имеет в виду говорящий (принцип «the speaker means»))» [Проскурин, 2005, с. 111].

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при финансовой поддержке Федерального агентства по науке и инновациям в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (государственный контракт № 02.740.11.0370).

Первичным кодом является любое высказывание на определенном языке. Вторичный код надстраивается над текстом в синтагматике и сообщает то, что имел в виду говорящий, причем высказывание (sentence) и позиция говорящего (message) далеко не всегда совпадают в изложении смысла [Проскурин, 2005, с. 111].

Первичный код подразумевает наличие некоторой совокупности знаков и определенных правил их интерпретации. Вторичный код означает как бы код в квадрате, то есть код над кодом. Двумя вариантами вторичного кода являются:

- изменение знаков при сохранении правил интерпретации. Примером может выступать известный рассказ А. Конан Дойля «Пляшущие человечки»,
- изменение правил интерпретации при сохранении совокупности знаков. Примером могут служить различные анаграммы, акростихи и т.д.

Мы полагаем, что в силу этого вторичный код соотносится с такими основными видами трансформаций, как шифр замены и шифр перестановки, к которым восходят все известные виды шифров.

Для понимания первичного кода реципиенту не требуется прилагать дополнительных усилий – правила интерпретации этого кода (в нашем случае – языка) закладываются в процессе обучения языку. Напротив, вторичный код требует определенных культурных знаний, поскольку в сообщении имеется скрытый смысл.

Иногда изменяется одновременно и совокупность знаков и правила их интерпретации. Например, в древнеанглийской загадке № 19 Эксетерского кодекса<sup>1</sup> буквы замещены рунами и должны читаться справа налево, чтобы получить ключи к отгадке. Когда эти загадки создавались, использование рун в криптографических целях имело широкое распространение, а чтение слова справа налево применялось и в других загадках (загадка № 23, 75 / 76<sup>2</sup>) [Ивлева, 2009б, с. 86–96].

Р. Пейдж, вслед за бельгийским ученым Р. Деролезом, отмечает, что англосаксонский рунический ряд (называемый футорком по первым шести символам) в континентальных манускриптах достаточно

---

<sup>1</sup> В данной работе используется нумерация загадок по изданию «Anglo-Saxon Poetical Records» J.P. Krapp and E. van K. Dobbie, представленному на сайте Labyrinth Library.

<sup>2</sup> В издании «Anglo-Saxon Poetical Records» авторы разделяют загадки № 75 и № 76 на основании пунктуационных особенностей манускрипта, однако Н. Элиасон, К. Уильямсон и Дж.Д. Найлз считают, что это одна загадка [Eliason, 1952; Williamson, 1977; Niles, 2006], поэтому в соответствии с принятой в данной работе нумерацией, мы следуем данному обозначению.

часто встречается в окружении экзотических алфавитов таких, как греческий или еврейский, вымышленных «египетского» и «халдейского» алфавитов и другой информации криптографического характера [Page, 2003, p. 62]. Исследователь, полагая, что англосаксонские писцы считали футорк одной из редких и, вероятно, тайных систем письма, пришел к выводу, о том, что манускриптные руны не являются продолжением эпиграфической традиции, а должны рассматриваться как альтернативные системы записи. С этим выводом, однако, не согласны его коллеги Р. Деролез и Д. Парсонс [Page, 2003, p. 62]. Сравнивая эпиграфические и манускриптные рунические надписи, можно отметить, что в манускриптах руны встречаются либо как ряд символов в различной последовательности (футорк или абecedарий), либо в качестве кода, например в загадках [Ивлева, 2009б, с. 86–96], в рунических подписях Кюневульфа и в элегии «Послание мужа». Декоративный потенциал рун используется в древнеанглийском поэтическом «Диалоге Соломона и сатурна I», где молитва *Pater Noster* и составляющие ее буквы латинского алфавита персонифицируются и описываются как воины, поражающие дьявола. Для усиления визуального воздействия буквы латинского алфавита даны в сопровождении рун, причем иногда графическая форма рун подсказывает способы уничтожения врага, например руна «Tig», напоминающая копьё, описана как протыкающая, выворачивающая и ломающая дьявола [Ивлева, 2009а, с. 69–77].

Англосаксы, в отличие от скандинавов, записавших свод законов рунами в XIV веке, не создали манускрипта, в котором руны использовались бы в качестве первичного кода [Elliott, 1959, p. 64]. В таком качестве руны используются в эпиграфических надписях таких, как надписи на ларце Фрэнкса или Рутвельском Кресте. Это позволяет утверждать, что эпиграфические и манускриптные руны действительно имели различные функции.

Одним из распространенных способов вторичного кодирования при помощи рун являются пометы, сделанные писцами (в частности, переписчиком Эксетерского кодекса), а также пометы, сделанные, по всей вероятности, значительно позже создания данного манускрипта. К ним можно отнести руны s («Sigel»), находящиеся на полях между загадками № 5 и № 6, и между загадками № 6 и № 7. К. Уильямсон, сравнивая данные пометы, отмечает, что первая из них имеет значительное сходство с текстовыми рунами данного манускрипта в «Послании мужа» и в других загадках (№ 19 и № 64), что свидетельствует о высокой вероятности написания данной руны основным переписчиком манускрипта. Что касается руны между загадками № 6 и № 7, то

она была явно сделана другой рукой [Williamson, 1977, p. 147–151]. Ф. Таппер [The Riddles ..., 1910, p. 81] и А. Уаэтт, [Wyatt, 1912, p. 6] полагают, что обе руны относятся к загадке № 6, отгадкой которой является «солнце», так как «солнце» является наиболее распространенным толкованием руны *s* в «Рунической поэме», а Дж.Ф. Крэпп, Э. ван К. Добби и К. Уильямсон относят руны в качестве указаний на отгадки к разным загадкам: первая руна, следующая за загадкой № 5, может интерпретироваться как первая буква слова «*scylde*» («щит») или лат. «*scutum*», а вторая руна – как «солнце» (лат. «*sol*») (цит. по: [Williamson, 1977, p. 151]). Мы склонны согласиться с последним мнением не только в силу того, что логичнее помещать отгадки после самой загадки, но и потому, что эти пометы были, по всей вероятности, выполнены разными людьми в разное время и, вероятнее всего, относятся к разным загадкам.

Единичная руна *c* («Cen») находится также между загадками № 7 и № 8. Р. Деролез полагает, что руна относится к загадке № 7, однозначной отгадкой которой является д.а. «*swan*», и означает лат. «*cygnus*» («лебедь») [Derolez, 1954, p. 397]. Ф. Таппер, А. Уайетт и К. Уильямсон относят ее к загадке № 8. Ф. Таппер, предпочитая из многочисленных предшествующих вариантов отгадку «соловей» как наиболее соответствующую тексту, тем не менее останавливается на д.а. «*higore*» («сорока, сойка»), которая имеет лат. глоссы «*ciuanus*» и «*catanus*», так как эти глоссы могут обозначаться руной «Cen» [The Riddles ..., 1910, p. 85]. А. Уайетт считает, что она никак не соотносится с отгадкой «соловей» (др.-а. «*nihte-gale*») [Wyatt, 1912, p. 6]. К. Уильямсон на основании сравнения этой руны с рунической подписью Кюневульфа в поэме «Христос» в Эксетерской Книге считает, что руническая помета представляет собой не руну *c* («Cen»), а руну *u* («Ur»), поэтому она скорее обозначает д.а. «*ule*» или лат. «*ulula*» («сова»), так как совы и соловьи часто упоминались вместе в латинской энциклопедической традиции как ночные птицы [Williamson, 1977, p. 155–156].

По нашему мнению, руна *c* («Cen») относится к предшествующей, а не последующей загадке, как и в случаях с загадками № 5 и № 6.

Подтверждением тому, что рунические подсказки следуют за загадкой, а не предшествуют ей, является высказанное К. Уильямсоном предположение о том, что руна *l* («Eoh»), находящаяся между загадками № 12 и № 13, относится именно к первой из них [Williamson, 1977, p. 167–168]. Исходя из одного из вероятных прочтений данной руны, исследователь предлагает толковать ее как обозначающую лат. «*iuven-*

*cus*) (молодой бык), что соотносится с текстовым решением загадки («An ox and its hide»).

Еще одной загадкой, отмеченной рунами и представляющей интерес, является загадка № 17.

Ис eom mundbora minre heorde,  
eodorwirum fæst, innan gefylled

dryhtgestreona. Dægtidum oft  
spæte sperebrogan; sped biþ þy mare

fylle minre. **Frea** þæt bihealdeð,  
hu me of hrife fleogað hyldepilas.

Hwilum ic sweartum swelgan onginne  
brunum beadowæpnum, bitrum ordum,  
eglum attorsperum. Is min innað til,

wombhord wlitig, wloncum deore;

men gemunan þæt me þurh muþ fareð.

Я господин моего стада

Хранилище, укрепленное проволокой, на-  
полненное

Благородными сокровищами. Днем часто  
Я выплевываю ужасные копыя; богатство  
больше

(если) наполнен я. Хозяин наблюдает  
Как из моего живота вылетают острия вой-  
ны (копыя)

Иногда я черные начинаю глотать

Коричневые орудия войны, горькие острия,  
Ужасные ядовитые копыя. Живот мой бла-  
готворен

Запасы чрева прекрасны, дороги благород-  
ным;

Люди помнят, что из моего рта выходит<sup>1</sup>.

Перед ней на полях сделана помета из двух рун, («Lagu») непосредственно над b («Beorc»). Первоначально отгадками для этой загадки считались предложенная Ф. Таппером вслед за Ф. Дитрихом «*ballista*» [The riddles... 1910, p. 105–107]; выдвинутая А. Уайетгом «*burg*» («крепость») и «*bæc-ofen*» («печь») М. Траутмана [Цит. по: Wyatt, 1912, p. 76]. Однако вышеперечисленным исследователям не удалось удовлетворительно объяснить не только присутствие рун на полях, но и некоторые важные моменты в тексте загадки, например, изрыгание копий только в дневное время. Ф. Таппер предположил, что руны соответствуют лат. «*ballista*» и д.а. глоссе к этому слову «(stæf)-lipere»; А. Уайет никак не комментировал свой выбор, а М. Траутман считал, что писец не мог определить, которую из двух отгадок предпочесть. Дж. Уилкоккс предложил «*cocer*» («колчан») в качестве варианта отгадки (см. подробнее Murphy, 2007. p. 372–373), однако это предположение, хотя и учитывает многие текстовые особенности данной загадки, никак не объясняет имеющиеся на полях руны, поэтому с нашей точки зрения, оно остается не до конца убедительным.

Впоследствии ученые практически единодушно пришли к выводу, что данная загадка связана с пчелами (д.а. «*beo*»), что объясняет руны «Beorc», но вопрос о том, что может обозначать руна «Lagu» до

<sup>1</sup> Текст загадки взят с сайта Labyrinth Library. Перевод наш. – прим. автора.

сих пор остается открытым. На сегодняшний день выдвинуто три версии, имеющие серьезные основания.

1) Еще в 1981 году в немецком журнале «Anglia» П. Бирбаум и Э. Ваннагат предложили отгадку «плетеный улей» («*Geflochtener Bienenkorb*»), которая долгое время оставалась известной только в среде ученых Германии и Нидерландов, и только в 2005 году М. Осборн дополнила и улучшила их версию, предположив, что отгадкой является «*beoleap*» («*beo*» – пчела, «*leap*» – плетеная корзина) [Osborn, 2005, p. 7–18]. Это слово не зафиксировано в сохранившихся до наших дней древнеанглийских источниках, но оно вполне могло использоваться в период создания манускрипта.

2) Вслед за публикацией М. Осборн появилась новая версия У. Сейерса о том, что руны «*Beorc*» и «*Lagu*» должны интерпретироваться как «*beo \*lester*», где «*lester*» означает «улей, сплетенный из скрученной соломы» и является кельтским субстратом (валл. *llestr*, корн. *lester*, брет. *lestr*, др. ирл. *lestar*). Исследователь использует усредненный вариант «*\*lester*» для удобства [Sayers, 2006, p. 5–9].

3) П. Дж. Мерфи в 2007 году предложил считать эту загадку переработанным вариантом распространенной в Средние Века библейской загадки Самсона о пчелах и льве. По его версии отгадкой являются «*leo ond beo*» («лев и пчела»). Гипотеза П. Дж. Мерфи хорошо объясняет порядок рун – сверху «*Lagu*», внизу «*Beorc*», объяснения которого отсутствуют в двух вышеперечисленных версиях. Исследователь также представляет обширную доказательную базу своей точки зрения, однако высокая вероятность и простота отгадки «улей» и относительно большой объем знаний, необходимый для того, чтобы связать текст загадки с эпизодом из Библии, не позволяют однозначно предпочесть именно эту отгадку.

На полях справа возле загадки № 64 имеется загадочная руническая надпись из 5 рун *b u g r l*, о которой упоминают только Р. Деролез [Derolez, 1954, p. 398] и К. Уильямсон [Williamson, 1977, p. 327]. Р. Деролез никак не комментирует данную надпись, а К. Уильямсон предлагает исправить ее на *b u n g l* на основании более тщательного изучения рукописи. Что же касается толкования данной группы рун, то оно вызывает серьезные затруднения, поскольку их не удастся связать с каким-либо древнеанглийским словом. К. Уильямсон в шутку предлагает (после приватной беседы с известным рунологом Р. Пейджем) интерпретировать надпись как «*Beo unger*» («*Будьте милосердны, не будьте жестоки*»), то есть как комментарий утомленного писца, который не смог понять и отгадать загадку № 64, вызывающую серьезные

затруднения и у современных исследователей в силу использования оригинальной техники кодирования, не отмеченной в других текстах [Ивлева, 2009б, с. 91–92].

## Литература

- Ивлева М.А. Древнеанглийский поэтический «Диалог Соломона и Сатурна I» как образец вторичного кодирования // Вестник НГУ. Новосибирск, 2009а. Т. 7, Вып. 1.
- Ивлева М.А. Вторичное кодирование в загадках Эксетерского кодекса // Вестник НГУ. Новосибирск, 2009б. Т. 7. Вып. 2.
- Проскурин С.Г. Семиотика индоевропейской культуры. Новосибирск, 2005.
- Derolez R. *Runica Manuscripta. The English Tradition*. 1954.
- Eliason Norman E. *Four Old English Cryptographic Riddles* // *Studies in Philology*. Vol. 49. No. 4.
- Elliott Ralph W.V. *Runes. An Introduction*. Manchester University Press. 1959.
- Labyrinth Library: Old English Literature. [Электронный ресурс].  
URL : <http://www8.georgetown.edu/departments/medieval/labyrinth/library/oe/oe.html>
- Murphy P.J. *Leo ond beo : Exeter Book Riddle 17 as Samson's Lion* // *English Studies*. 2007. Vol. 88. No. 4.
- Niles John D. *Old English Enigmatic Poems and the Play of the Texts*. Brepols, 2006.
- Osborn Marijane. «Skep» (*Beinenkorb*, \**beoleap*) as a Culture-specific Solution to *Exeter Book Riddle 17* // *ANQ*. Winter 2005. Vol. 18. No. 1.
- Page R.I. *An Introduction to English Runes*. The Boydell Press. Second Edition. 2003.
- The Riddles of the Exeter Book*. Boston, 1910.
- Sayers William. *Exeter Book Riddle 17 and the L-Rune : British \*Lester «vessel, oat-straw hive»?* // *ANQ*. Spring 2006. Vol. 19. No. 2.
- Williamson Craig. *The Old English Riddles of the Exeter Book*. Chapel Hill, 1977.
- Wyatt A.J. *Old English Riddles*. Boston, London. 1912.

**КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ МЕТАФОРА  
В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ  
И ЕЕ ПЕРЕВОД НА РУССКИЙ ЯЗЫК  
(на примере романа Дж. Голсуорси «Собственник»)**

*Д.А. Шведова*

**Ключевые слова:** концептуальная метафора, перевод, художественный текст.

**Keywords:** conceptual metaphor, translation, fiction.

Художественный текст – это текст, основной функцией которого является эстетическое воздействие на читателя. Данная функция реализуется на основе эстетизации автором текста изображаемой им действительности с помощью художественных приемов, которые наиболее адекватно подходят для создания желаемого эмоционального эффекта.

Адресат, предмет и цель сообщения оказывают влияние на выбор автором необходимых средств языкового оформления, реализующих конкретный замысел. Не существует, наверное, ни одного художественного произведения, в котором писатель не прибегал бы к метафоре.

Метафора – это орудие и плод поэтической и творческой мысли. Она органически связана с художественным видением мира, поэтому творчество того или иного автора нередко определяется через характерные для него метафоры.

Как отмечают А.П. Чудинов и Э.В. Будаев, при исследовании метафор в отдельном тексте важную роль играет анализ текстовых категорий, в том числе таких параметров, как цельность и связность текста. Читатель воспринимает текст как некоторое единство и во многих случаях такому восприятию способствует именно существующая в данном тексте система метафор. В результате оказывается, что система метафор играет текстообразующую роль. Метафоры обычно представляют собой не случайный набор автономных элементов, а своего рода систему. Организующим стержнем этой системы становится та или иная метафорическая модель. Развернутая в тексте метафора способна обеспечить связность и цельность текста, она усиливает эстетическую значимость и прагматический потенциал текста.

Тексты часто организованы таким способом, что в них ощущается доминирование какой-то одной метафорической модели (или ряда взаимосвязанных моделей). В этом случае в тексте обнаруживается

значительное число взаимодействующих метафор, соответствующих данной модели [Чудинов, 2006, с. 109].

Целью нашей статьи является выявление концептуальных метафорических моделей в исследуемом фрагменте текста романа Дж. Голсуорси «Собственник», рассмотрение их особенностей, а также способов передачи данных моделей в переводном тексте Н. Волжиной. Для достижения высокой степени адекватности, эстетического воздействия художественного перевода на читателей переводчику необходимо, прежде всего, уловить интенции автора и тематическую направленность оригинала.

Сложность перевода заключается в том, чтобы вызвать у русского читателя адекватное восприятие описываемых событий, то есть в эстетическом отношении того же восприятия, тех же переживаний, которые близки и понятны тем, кто читает произведение в оригинале [Солдуб, 2005, с. 198].

При проведении данного исследования мы опирались на методику А.П. Чудинова, который синтезировал достижения теории концептуальной метафоры (Дж. Лакофф, М. Джонсон, Н.Д. Арутюнова, А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов, Е.С. Кубрякова и др.) и теории регулярной многозначности (У. Вейнрейх, С. Креш, Дж. Лайонз, Ю.Д. Апресян, Д.Н. Шмелев, Н.И. Бахмутова и др.), среди прочих выделил такие первоочередные признаки метафорической модели, как исходную понятийную область (сфера-источник), то есть семантическую сферу, к которой относятся охватываемые моделью слова в первичном значении, и новую понятийную область (сфера-мишень / цель), то есть семантическую сферу, к которой относятся охватываемые моделью слова в переносном значении [Чудинов, 2006, с. 97].

Дж. Лакофф и М. Джонсон, на наш взгляд, наиболее четко сформулировали концептуальную теорию метафоры, согласно которой устойчивые соответствия между областью источника и областью цели, фиксированные в языковой и культурной традиции данного общества, получили название «концептуальных метафор» [Лакофф, Джонсон, 2004, с. 11].

Рассмотрим фрагмент из романа Джона Голсуорси «Собственник» [Galsworthy, 1959, p. 22].

*In his great chair with the book-rest sat old Jolyon, the figurehead of his family and class and creed, with his white head and dome-like forehead, the representative of moderation, and order, and love of property. As lonely an old man as there was in London.*

*There he sat in the gloomy comfort of the room, a puppet in the power of great forces that cared nothing for family or class or creed, but moved, machine-like, with dread processes to inscrutable ends. This was how it struck young Jolyon, who had the impersonal eye.*

*The poor old Dad! So this was the end, the purpose to which he had lived with such magnificent moderation! To be lonely, and grow older and older, yearning for a soul to speak to!*

Исследуемая развернутая метафора предположительно состоит из следующих компонентов:

1. Old Jolyon – a) «*the figurehead of his family*», b) «*the figurehead of class*», c) «*the figurehead of creed*»;

2. Old Jolyon – a) «*the representative of moderation*», b) «*the representative of order*», c) «*the representative of love of property*»;

3. Old Jolyon (appearance) – a) «*with his white head*», b) «*dome-like forehead*»;

4. Old Jolyon – a) «*As lonely an old man as there was in London*», b) «*yearning for a soul to speak to*»;

5. Old Jolyon – a) «*a puppet in the power of great forces*», b) «*machine-like*»;

6. Old Jolyon (settings) – a) «*in the gloomy comfort of the room*»;

7. Young Jolyon – a) «*it struck young Jolyon*», b) «*the impersonal eye*».

Способность к развертыванию в тексте – важнейшее свойство концептуальной метафоры. Исходя из вышеизложенного, в данном отрывке текста можно выделить следующие метафорические модели:

1. ЧЕЛОВЕК – это СИМВОЛ (*the figurehead of his family, the figurehead of class, the figurehead of creed, the representative of moderation, the representative of order, the representative of love of property*);

2. ПОЖИЛОЙ ЧЕЛОВЕК – это МУДРОСТЬ (*with his white head, dome-like forehead*);

3. СТАРОСТЬ – это ОДИНОЧЕСТВО (*As lonely an old man as there was in London, in the gloomy comfort of the room, yearning for a soul to speak to*);

4. ЧЕЛОВЕК – это МЕХАНИЗМ (*machine-like*);

5. ЧЕЛОВЕК – это МАРИОНЕТКА (*a puppet in the power of great forces*).

Использование выявленных метафорических моделей позволяет представить судьбу героя как движение по дороге жизни, ведущей к

неизбежному одиночеству мудрого, но очень одинокого человека, который оказывается игрушкой в руках бездушного и холодного механизма.

Теперь обратимся к переводу данного фрагмента романа Дж. Голсуорси «Собственник», выполненному Н. Волжиной [Голсуорси, 1992, с. 32].

*В большом кресле с подставкой для книги сидит старый Джолион — эмблема своей семьи, класса, верований: седая голова и выпуклый лоб — воплощение умеренности, порядка и любви к собственности. Самый одинокий старик во всем Лондоне.*

*Так он сидит, окруженный унылым комфортом, марионетка в руках великих сил, которые не знают снисхождения ни к семье, ни к классу, ни к верованиям и, как автоматы, грозно движутся вперед к таинственной цели. Вот что увидел молодой Джолион, умевший отвлеченно смотреть на жизнь.*

*Бедный старик-отец! Вот, значит, ради чего он прожил жизнь с такой поразительной умеренностью! Остаться одиноким и стареть все больше и больше, тоскуя по живому человеческому голосу!*

В выбранном фрагменте переводного текста представлено описание старого Джолиона и то, каким воспринимает его сын, с которым они встретились после разлуки, длиной в 15 лет. Парадоксальность описания данного образа заключается в том, что, будучи главой такого большого семейства Форсайтов, старый Джолион – «эмблема своей семьи» – выглядит совершенно одиноким и во многом разочарованным. В этом описании явно заложено противоречие. Это противоречие с особой силой и настойчивостью подчеркнуто в переводе Н. Волжиной.

Так, в оригинале художественного текста мы встречаем такую характеристику одиночества – *As lonely an old man as there was in London*. Перевод Н. Волжиной представлен наличием превосходной степени прилагательного – «**самый** одинокий» и усилением – «**во всем Лондоне**». Он – глава семейства лишь номинально, не по-настоящему, он выглядит одинокой «*фигурой на носу корабля*» (именно такой вариант перевода слова *figurehead* мы встретили в словаре [Апресян, 2001, с. 760]), плывущего в неизвестность, на палубе которого разместились его многочисленная семья. Подобное описание отделяет старого Джолиона от всего семейства душевно и физически. В монолингвистическом словаре было найдено такое значение слова «*figurehead – large wooden statue*» [Hornby, 2000, p. 472]. Чувствуется отенок неживого, безликого, неподвижного, замершего и беспомощного. Перевод данной лексической единицы «эмблема», представленный

Н. Волжиной, не полностью передает всю совокупность значений оригинала.

Далее мы обратились к переводу описания *dome-like forehead*: «*domed – having or shaped like a dome*» [Hornby, 2000, p. 373], после чего заключили, что старый Джолион представлен в верховном положении, находится на вершине, над всеми, он – «купол», под которым существует все семейство Форсайтов. Мы видим не просто прямую плоскую крышу, а пространственный полукруглый купол, символизирующий богатство жизненного опыта, мудрости, глубокого ума. Переводчик Н. Волжина практически не передает концепт «мудрость», «опыт», представленный в оригинале, она передает значение формы головы с помощью прилагательного «*выпуклый*», то есть демонстрирует внешнюю характеристику.

Билингвистический словарь предлагает такой перевод слова «*representative*» в выделенной метафорической модели «ЧЕЛОВЕК – это СИМВОЛ»: *the representative of moderation, and order, and love of property* : «образец, типичный представитель; делегат, уполномоченный» [Апресян, 2001, с. 71]. Старый Джолион – главный представитель своего семейства, несет за него ответственность, избран и имеет полномочия представлять интересы семьи – в результате остается наедине со своим одиночеством. В этом описании вновь прослеживается противоречие, усиленное в переводе Н. Волжиной с помощью лексической единицы «*воплощение умеренности, порядка и любви к собственности*».

Во втором абзаце исследуемого фрагмента мы сталкиваемся с тем, что отчаяние, тоска и грусть главного героя усиливается, его печаль передается всему вокруг. Рассмотрев метафору *in the gloomy comfort*, мы видим, что Джолион настолько мрачен и угрюм, что даже уют дома становится унылым. Создается ощущение того, что нет надежды на радужное будущее, успех и счастье. Подобная безрадостная обстановка воздействует на старого Джолиона так, что он теряет способность действовать уверенно и решительно, внешние обстоятельства управляют им. Он становится «*марионеткой*» («*puppet*») в руках высших сил. «*Великие силы*», о которых идет речь, олицетворяют Бога, который управляет всеми на земле, в том числе и нашим героем. Нет шанса что-либо изменить, так как влияние свыше слишком сильное и беспощадное. Переводчику Н. Волжиной удастся достаточно точно передать атмосферу безысходности. В ее переводе мы видим, что «*великие силы не знают снисхождения ни к семье, ни к классу, ни к верованиям*» – что так важно, дорого и ценно для старого Джолиона. Атмосфера безнадежного будущего еще сильнее нагнетается за счет исполъ-

зования в переводе повтора «Ни..., ни..., ни...». Далее в оригинале эти беспощадные силы – бездушны и безлики (*machine-like*). У переводчица Волжиной сравнение с автоматами доказывает, что ничего человеческого и справедливого в них нет. Старый Джолион оказывается под воздействием механизма, который ничем не остановить.

Великие силы ведут старого Джолиона к некой «цели» (*to inscrutable ends*). Мы обратились к переводу лексической единицы “*inscrutable*” – «непостижимый, неисповедимый, загадочный; непрогнозируемый» [Апресян, 2001, с. 242]. Отсюда следует, что метафора подразумевает движение Джолиона к неизбежному окончанию жизни. У Волжиной вариант перевода «*ends*» – «таинственная цель» – интерпретирован; переводчик, по-видимому, подразумевает таинство вечного.

Проанализировав второй абзац данного примера, можно сказать, что переводчик пытается точно и адекватно донести до читателя суть развернутой метафоры. Так, рассмотрев выражение *This was how it struck young Jolyon* и его перевод «*Вот что увидел молодой Джолион*», мы предполагаем, что реакция молодого человека передана очень слабо и недостаточно, поскольку согласно оригиналу он испытал сильное потрясение. Словарь демонстрирует такую интерпретацию лексической единицы «*to strike*»: «*to attack sb / sth, especially suddenly; to happen suddenly and have a harmful or damaging effect on sb / sth; (of a thought or an idea) to come into sb's mind suddenly*» [MacMillan, 2002, p. 1287], что вряд ли соответствует значению глагола «увидел».

В оригинальном выражении «*who had the impersonal eye*» автор произведения персонифицирует неодушевленный предмет («*eye*» – часть тела человека), *impersonal* – «*lacking friendly human feelings or atmosphere, making you feel unimportant*» [Hornby, 2000, p. 650], «беспристрастный, объективный; обезличенный; безликий, безличный» [Апресян, 2001, с. 213]. Н. Волжина представляет такой вариант перевода – «*молодой Джолион, умевший отвлеченно смотреть на жизнь*». Функция, которую выполняет часть тела, представлена как отношение к жизни человека в целом.

В третьем абзаце в оригинале речь идет о бесполезности прожитой жизни с точки зрения молодого Джолиона (*So this was the end, the purpose to which he had lived with such magnificent moderation*), об одиночестве (*yearning for a soul to speak to*). В переводе Н. Волжиной мы видим следующее: «*Вот, значит, ради чего он прожил жизнь с такой поразительной умеренностью! Остаться одиноким и стареть все больше и больше, тоскуя по живому человеческому голосу!*»). Далее значение лексической единицы «*yearning*» представлено версией

«*тоскую по голосу*»), хотя в оригинале автором используется слово «*soul*». Перевод здесь не вполне передает всю силу человеческой трагедии, поскольку важно то, что старый Джюлион тосковал по душе, по чему-то более живому и человеческому, чем голос.

В оригинале метафора четко выстраивается на основе контраста: молодой Джюлион поражен, хотя является человеком достаточно спокойным, особо не эмоциональным, порой равнодушным. В целом переводчику достаточно ярко в переводе удалось передать чувства и эмоциональное настроение молодого Джюлиона.

Из всего вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

Переводчик Н. Волжина в основном сохраняет развернутую метафору, используя различные языковые средства. Также сохраняются четыре метафорические модели оригинала в исследуемом отрывке текста. В переводе можно выделить следующие метафорические модели: ЧЕЛОВЕК – это СИМВОЛ («*эмблема своей семьи, класса, верований*»), «*воплощение умеренности, порядка и любви к собственности*»); СТАРОСТЬ – это ОДИНОЧЕСТВО («*Самый одинокий старик во всем Лондоне*»), «*окруженный унылым комфортом*», «*Остаться одиноким и стареть все больше и больше, тоскую по живому человеческому голосу*»); ЧЕЛОВЕК – это МЕХАНИЗМ («*как автоматы, грозно движутся вперед к таинственной цели*»); ЧЕЛОВЕК – это МАРИОНЕТКА («*марионетка в руках великих сил, которые не знают снисхождения*»). На наш взгляд, практически не выделена модель ПОЖИЛОЙ ЧЕЛОВЕК – это МУДРОСТЬ.

Как показывает анализ, метафорические модели характеризуется открытостью, способностью ко все более детальному разворачиванию, практически не имеющему каких-либо границ.

Совершенно очевидно, что переводчику-профессионалу Н. Волжиной в общем удалось сохранить особенности оригинала, структурированного в виде сложной по своему составу развернутой концептуальной метафоры.

## Литература

- Голсуорси Джон. Сага о Форсайтах. СПб., 1992.  
Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004.  
Солодуб Ю.П. Теория и практика художественного перевода. М., 2005.  
Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры. Екатеринбург, 2001.  
Чудинов А.П. Политическая лингвистика. М., 2006.  
Galsworthy J. The Man of Property. Moscow, 1959.

Словари

- Апресян Ю.Д. Новый большой англо-русский словарь : В 3 т. М., 2001.  
MacMillan English Dictionary for Advanced Learners. 2002.  
Hornby A.S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford., 2000.  
Языкознание. Большой энциклопедический словарь. М., 1998.

**ПАРОДИРОВАНИЕ МОДЕРНИСТСКОГО МИФА О ДЕТСТВЕ  
В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
(случай Саши Соколова)**

*О.А. Сысоева*

**Ключевые слова:** постмодернистская литература, пародия, стилизация, модернистские роман, интертекстуальные связи.

**Keywords:** postmodern literature, parody, stylization, modernist's novels, intertextual relations.

В литературе конца XX столетия чрезвычайно активно использовались самые разнообразные формы иронического. Ирония стала необходимым и надежным художественным инструментом для опознания абсурдного в литературе и жизни общества предшествующих эпох. Пародия как «ироническая стилизация» (Ю.Н. Тынянов), разумеется, служила тем же художественным целям и установкам.

Проблема жанровости пародии неоднократно привлекала внимание исследователей. О.М. Фрейденберг в работе «Происхождение пародии» совершенно справедливо указала на идею «удвоения, то есть введения второго аспекта» как на основную «идею», формирующую данный жанр [Фрейденберг, 1993, с. 393]. М.М. Бахтин связал проблему пародии с анализом смеховой культуры Средневековья и Возрождения. Занимаясь оппозицией народная культура – официальная культура, М.М. Бахтин показал, что принижение высокой культуры порождает и всю пародийную литературу. Кроме того, в работе «Проблемы поэтики Достоевского» исследователь детально проанализировал особенности пародийного слова, доказывая, что оно может быть различно использовано автором: «пародия может быть самоцелью (например, литературная пародия как

жанр), но может служить и для достижения иных, положительных целей (например, пародийный стиль у Ариосто, пародийный стиль у Пушкина)» [Бахтин, 1979, с. 258–259].

В современном литературоведении особо следует отметить труды В.И. Новикова, сформулировавшего важнейшие законы функционирования жанра литературной пародии. Исследователь продолжил мысль Ю.Н. Тынянова о «невязке» двух планов в пародии, предлагая существование так называемого «третьего плана», смыслового ключа жанра. В.И. Новиков детально исследовал и жанровую специфику пародии, доказывая, что «все жанры без исключения могут стать объектом пародии: от многотомной эпопеи до афоризма. Любой их жанров может включать в себя пародию как часть, образуя с ней единое целое. Более того – пародия способна объективировать самый феномен жанра, со стороны смотреть на любую жанровую сущность» [Новиков, 1989, с. 33–34].

В самом деле, пародия – это всегда специфическое отражение другого («чужого») текста. Классический вариант – «текст-первоисточник и текст пародии». Однако ситуация значительно осложняется, когда первоисточником становится не один текст, а уже целая область интертекстуального, состоящая как из целого ряда прецедентных текстов, так и из узнаваемых отдельных текстовых фрагментов. Множественность интертекстуальных соотношений придает пародии смысловую многомерность, ведь пародия может быть одновременно критикой и конкретного произведения, и жанрового канона, и привычного читательского ожидания.

В традиционной культуре широко распространен миф о детстве как поре радости, чистоты и естественности. К.Г. Исупов так обозначает его: «Русская традиция знает абсолютную посюстороннюю альтернативу смерти... В детях дана субстанция жизненности, онтологическая иллюстрация бессмертия... В детях открыта творческая юность мира и рвущая смертные оковы витальная энергетика» [Исупов, 1994, с. 111]. Детскость часто выступает синонимом душевной чистоты, непосредственности, светлого, открытого восприятия мира, полной доверчивости, искренности. Как справедливо отмечает С.А. Голубков, «детскость персонажа – это целый спектр эмоциональных состояний и поведенческих реакций», «персонажи совершают открытие самых простых вещей, «первооснов бытия», сохраняют способность удивляться» [Голубков, URL].

Литература Серебряного века переосмысляет и значительно расширяет традицию изображения образа детства. Современные исследо-

ватели (И.Г. Минералова, Н.А. Дворяшина, Н.Н. Сукова, Е.Л. Черкашина, Т.Н. Бреева) отмечают, что именно рубеж XIX–XX веков отличался «всплеском интереса» к теме детства. Ребенок явился центром художественного мира писателей и поэтов рубежа веков: Ф. Сологуба, К. Бальмонта, Б. Зайцева, Л. Андреева, А. Белого, М. Цветаевой, И. Бунина, А. Куприна, М. Горького. Мир детства отражал ключевые проблемы нового времени: «детство стало символом многомерности человеческой жизни, ее глубинности и значимости. Постигание универсального смысла детства позволяло литературе обретать новый взгляд на человека и его возможности» [Дворяшина, 1998, с. 48].

Одна из самых полных систематизаций способов художественного осмысления детства была предложена И.Г. Минераловой. Исследовательницей были выявлены три таких «подхода»: «1. Детство есть тайный, таинственный мир, умопостижение которого представляет собой величайшее из наслаждений (таинство рождения, младенчество, смягчающее самую “одеревеневшую” душу, детская речь: “Устами младенца глаголет истина”, образ райской души, безгрешной в своем неведении и открытой любви и страданию). 2. Детство есть *tabula rasa* (чистая доска), “насыщение” которой является условием достойной будущей жизни. 3. Детство есть будущее рода, семьи, награда и утешение <...>

При первом подходе невольно или вполне осознанно движение художественной мысли направлено в мир ребенка (себя самого в детстве), мир самодостаточный, идеальный, представляющий собой настоящий живительный источник всей дальнейшей духовной жизни писателя. Подход второй направлен не “вовнутрь” и одновременно в прошлое, а обращен к ребенку как объекту родительской (в широком смысле этого слова) любви и заботы и в грядущее младенца.... Третий подход предполагает видение детства как “звена в цепи поколений”» [Минералова, 2002, с. 17].

Неоднократно было отмечено, что в модернистских произведениях возрастная атрибутика становится смыслообразующим компонентом. При этом в прозе функционируют две основные модели – это невинный младенец и ребенок на пороге пробуждения чувственности. Порог невинности / чувственности, по мнению Т.Н. Бреевой, «значим в тех случаях, когда образ ребенка становится полем преломления судеб мира. Пробуждение чувственности истолковывается двояко и символизирует либо утрату, либо обретение искомой целостности» [Бреева, 2004, с. 265]. К произведениям подобного рода можно отнести романы

М. Кузмина «Крылья», А. Ремизова «Пруд». Т.Н. Бреева приходит к выводу о том, что «в прозе русского модернизма преодолевается идеализация детского мира, его внеполовая и внесексуальная характеристика; обостряется интерес к деформированному детскому сознанию, через психопатическое состояние пытающемуся вступить в диалог с миром в его сущностных проявлениях и тем самым приобрести демипургическую функцию» [Бреева, 2004, с. 270].

Соотнесенность детства и старости как эквивалентов бытийного цикла присуща и прозе Саши Соколова. Однако в ней она подвергается специфической трансформации.

Саша Соколов относит себя к поколению, которое шло сразу за «оттепельным»: «Мое поколение, как я понимаю, имело свою миссию, которая была связана с модернистскими течениями» [Соколов, 1990, с. 180]. В другом интервью он определяет себя как писателя-авангардиста: «авангардист, может быть, не столько по стилю, сколько по мировоззрению, по способу мышления» [Соколов, 1989, с. 10]. Среди характеристик его творчества особо выделялась исследователями (Т.В. Казариной, И.С. Скоропановой, Е.М. Тюленевой и другими) критика модерна. На наш взгляд, следует говорить как раз об эстетической критике, осуществляемой средствами иронической стилизации, то есть о пародировании.

Если «положительная» детскость в модернистских романах – это особая ментальность как тип отношения к миру, особое свойство ума, сознания, то в творчестве Саши Соколова она приобретает пародийную окраску, заменяясь категорией инфантильности. Инфантильность (от лат. *infantilis* – младенческий, детский) – это задержка в развитии организма и психики. Инфантил отличается незрелостью эмоционально-волевой сферы, что выражается в несамостоятельности решений и действий, чувстве незащищенности, в пониженной критичности, в разнообразных компенсаторных реакциях. Именно такое особое, алогичное поведение свойственно для главного героя романа Саши Соколова «Школа для дураков».

Согласно мнению современных исследователей (Н.В. Барковской, Т.Н. Бреевой, О.Р. Демидовой и других), гендерная самоидентификация ребенка в модернистских романах (в частности, символистских) становится не только этапом его социализации, но и приобретает сверхличную значимость, связывает образ ребенка с возможностью или недостижимостью реализации утопии.

Так, в первом романе А. Ремизова «Пруд» складывается особый миф о детстве, характерный для многих произведений литературы Се-

ребряного века. Писатель отказывается от идеализации детского мира, характерной чертой романа становится соединение наивно-детского отношения к окружающему миру и немотивированной жестокости детских игр. Такое бинарное соединение (сакрального и греховного) определяет всеобщую двойственность бытия, провоцирует создание системы двойников-персонажей.

Пародийную аналогию феномену двойничества можно отметить в романе Саши Соколова «Школа для дураков». В нем объектом эстетической критики становятся психологически точные, эксцентрически-парадоксальные элементы детского поведения братьев Финогеновых. Например, в характере Николая Финогенова подчеркивается быстрая смена настроений, его склонность к непредсказуемым выходками, рискованным авантюрам, и в то же время детская незащищенность, доверчивость и наивность. В романе Саши Соколова вместо традиционных героев-двойников действует один главный герой, но страдающий раздвоением сознания. Подростковый идеализм заменяется медицинским диагнозом – инфантильность, отставание в умственном развитии, шизофрения. По замечанию В. Курицына, Саша Соколов оправдывает «размывание личности и возможность рассказчика все время быть неадекватным самому себе его шизофренией» [Курицын, 2001, с. 130]. На пародийном уровне представлен и традиционный мотив влюбленности подростка в учительницу или женщину, старшую по возрасту: «ученик такой-то» подробно описывает свои чувства к Вете Аркадьевне, причем alter ego героя выступает как соперник в его любви к учительнице биологии.

Формально «Пруд» А. Ремизова воспроизводит жанровую форму романа воспитания, однако «процесс социализации в отношении главного героя Николая Финогенова заменяется стремлением внутреннего преодоления двойственности мира» [Бреева, 2004, с. 267]. Первый роман Саши Соколова «Школа для дураков» можно рассматривать как пародию на данный тип романа, так как в нем можно проследить пародийные аналогии образам, мотивам, сюжетным схемам указанного жанрового канона. Саша Соколов, на наш взгляд, избирает объектом пародирования изображение жизни «как опыта, как школы, через которую должен пройти всякий человек...» [Бахтин, 1986, с. 213]. Причем отражает это уже в заглавии произведения, пародийно характеризуя «школу жизни» как «школу для дураков».

Отвечая на вопрос журналиста об основной мысли своего романа, писатель замечает: «... это книга об утонченном и странном мальчике, страдающем раздвоением личности <...>, который не может прими-

ряться с окружающей действительностью» [Соколов, 1990, с. 180]. Тем самым автор обозначает как основной конфликт героя с внешним миром, что на первый взгляд характерно для романа воспитания второго типа. Но стандартный мотив принимает специфические формы. Герой бунтует не только против косной системы, представленной в виде школы для умственно отсталых детей (и особенно ярко в образе «тапочной системы имени Н.Г. Перилло»), но и «против самой истории, которая тащит его не туда, куда ему надо <...>» [Вайль, Генис, 1993, с. 16]. Соколов изображает не «становление героя, которое отражает в себе историческое становление самого мира» [Бахтин, 1986, с. 213], а попытку ухода героя из истории в собственную реальность с иными, отличными от объективных, законами.

Как отмечает Т.Н. Бреева, в модернистских романах «невинность и чувственность выступают не как естественные этапы физиологического цикла, а как фазы включения героя в определенную социокультурную или бытийную модель» [Бреева, 2004, с. 265].

М. Кузмин в романе «Крылья» опирается на мифологему «золотого века», представленную в античной традиции. Штруп провозглашает новую гомосексуальную утопию: «и люди увидели, что всякая красота, всякая любовь – от богов и стали свободны и смелы, и у них выросли крылья» [Кузмин, 1993, с. 177]. Она реализуется в романе с помощью развития внутреннего «я» Вани Смурова: «позитивность подобного движения утверждается посредством мотива вознесения, способствующего мифологизации пробуждающейся чувственности» [Бреева, 2004, с. 266].

Пародийным примером преобразования данного сюжета в романе Саши Соколова «Между собакой и волком» служит история комического полета-«вознесения» эпизодического персонажа-калеки, называемого Николаем Угодником. В Записке XVIII «Преображение Николай Угодника (Рассказ утильщика)» очевидец утверждает:

Утром смотрим – летит Коля-Николай:

Костыли – как два крыла над головой.

Обратился, бедолага, в сокола:

Перепил. И боле не было его [Соколов, 2001a, с. 106].

Как уже было сказано, М. Кузмин в качестве самой удачной поведенческой модели для героя предлагает гомосексуальную модель. Подтверждением правильности выбора служат многочисленные мифологические параллели (Ахилл — Патрокл, Орест — Пилад, Аидриан — Ангиной). Также Штруп в своей проповеди противопоставляет природные законы законам божеским и человеческим, согласно его кон-

цепции, целесообразность формирует этическую сферу жизни, искажая тем самым природное начало.

Саша Соколов в романе «Палисандрия» иронизирует по поводу гомосексуализма как проявления жизненной и литературной политкорректности. Меньшинство, пародийным образом представленное в его романе, – это меньшинство «гермафродитов». Главный герой Палисандр признается, что всю жизнь страдал от своей «исключительности», так как «общественное мнение рассматривало гермафродита как сексуального отщепенца и быть таковым полагалось порочно, безнравственно, а подчас и преступно», поэтому «миллионы его соотечественников-гермафродитов – ложных и истинных – воспитывались в том сознании, что они суть мальчики или девочки» [Соколов, 2004, с. 420]. Однако он начинает активную борьбу за свои права. «Меморандумом «В защиту двуполовых», адресованным главам восьмидесяти четырех разновеликих держав, началась моя общественная деятельность» [Соколов, 2004, с. 450], – замечает главный герой. Кроме того, Палисандр провозглашает «грядущий райский век с его безоговорочным равенством всех полов, а то и гермоархатом» [Соколов, 2004, с. 420], пародирующий утопию Штрупа.

Есть и еще один важный момент, касающийся рассмотрения темы сексуальных меньшинств: гомосексуальные пары бездетны по определению. А ребенок играет роль связующего звена с реальностью. Именно поэтому очень важным оказывается эпизод, связанный с беременностью Палисандра: «Родить и воспитать своего ребенка было моею мечтой еще в детстве, когда я с таким упоением игрывало в дочки-матери. Однако становиться родителем-одиночкой в походных условиях казалось верхом нерассудительности. Слово аборт прозвучало. Через неделю О' проделал необходимые манипуляции и выписал мне бюллетень» [Соколов, 2004, с. 449]. Показательно, что герой называет беременность «дурной болезнью», а доктор, который совершает операцию характеризуется им как «крупный гомосексолог с международным апломбом». Палисандр лишается возможности иметь детей, следовательно, теряет связь с реальностью, с будущим, застревает в «безвременьи», повторяющейся «дурной бесконечности» своих инкарнаций.

Детство как особое духовное состояние, обладает самостоятельной, имманентной ценностью. Раскрытие закономерностей, характера, содержания и структуры самого процесса развития ребенка в детстве, осмысление детства как обобщенного субъекта, противостоящего миру взрослых, было особенно актуальным для русской литературы рубежа XIX–XX веков. Именно образ детства нередко становится тем «фоку-

сом», в котором сходились направления идейно-нравственных исканий писателей и высвечивалась система ценностей художественного мира.

В конце XX века модернистский миф о детстве подвергается серьезной трансформации. Сквозь призму детства оказывается возможным освещать самые разнообразные и насущные проблемы современной политической, общественной и духовной жизни. Более того, в творчестве Саши Соколова наблюдается пародирование мифа о детстве, созданного в модернистской прозе, его ироническое переосмысление. Произведения писателя объединяет особого рода «смеховое» начало, специфика «карнавального» мироощущения, «масочного» отстранения персонажа от своего «я». Обращение к детским образам, мотивам, сюжетным и композиционным элементам модернистских романов (М. Кузмина, А. Ремизова) дало автору возможность в свойственной ему «травестийной» манере обыграть их композиционные и стилистические особенности. Пародийный эффект возникает в результате «обнажения» условности художественных приемов, шаблонности представленных персонажей и ситуаций. Благодаря жанровым возможностям пародии, автор по-новому осмысляет саму природу массового сознания, абсурдность сложившихся литературных стереотипов.

### Литература

- Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.  
Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.  
Бреева Т.Н. Проблема гендерного позиционирования ребенка в прозе русского модернизма // Мальчики и девочки : реалии социализации. Екатеринбург. 2004.  
Вайль П., Генис А. Уроки школы для дураков // Литературное обозрение. 1993. N 1/2.  
Голубков С.А. Техника комического в повести А.Н. Толстого «Золотой ключик, или приключения Буратино». [Электронный ресурс]. URL: <http://nauka.ssu.samara.ru/LITER/STAT/GOLUBKOV/buratino.html>, свободный.  
Дворяшина Н.А. Мир детства в художественном осмыслении Федора Сологуба // Мировая словесность для детей и о детях. М., 1998.  
Исупов К.Г. Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3.  
Кузмин М.А. Крылья. М., 1993.  
Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2001.  
Минералова И.Г. Феномен детства в мировой словесности // Детская литература. М., 2002.  
Новиков В.И. Книга о пародии. М., 1989.  
Ремизов А.М. Собрание сочинений : В 10 т. Т. 1. М., 2000.  
Соколов С. Остань русским писателем: [Интервью с автором романов «Школа для дураков», «Палисандрия» и «Между волком и собакой»] // Собеседник. 1989. № 30.  
Соколов Саша. Между собакой и волком. СПб., 2001.

Соколов С. Спасение в языке [Беседа с писателем Сашей Соколовым] // Литературная учеба. 1990. Кн. 2.

Соколов Саша. Палисандрия. СПб., 2004.

Соколов Саша. Школа для дураков. СПб., 2001.

Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии : Антология. М., 1993.

## **КРЕАТИВНО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ РАСШИРЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ХРОНОТОПА В ОДНОАКТНОЙ ДРАМАТУРГИИ НИНЫ САДУР «КРАСНЫЙ ПАРАДИЗ»**

*Е.В. Никулина*

**Ключевые слова:** одноактная пьеса, архитектоника, хронотоп, постмодернизм.

**Keywords:** one-act play, architectonics, chronotope, postmodernism.

Н.Н. Садур вошла в литературу в начале 1980-х годов и с первых же шагов озадачила издателей, критиков, режиссеров «странностью» своих текстов, непохожестью ни на кого из современных писателей. Театральным событием стала постановка ее пьесы «Чудная баба», за которой последовали спектакли столичных театров по ее римейкам классических текстов Н.В. Гоголя и М.Ю. Лермонтова. В меньшей степени известны одноактные пьесы-фантазмагии Н. Садур, хотя именно они являются основанием ее драматургической техники.

Одноактные пьесы ее предшественников в этом жанре – А. Вампилова, Л. Петрушевской – характеризуются классическим триединством места, времени и действия, обусловленным малым форматом текста. Действие пьесы, как правило, укладывается в одни сутки, совершается в одном замкнутом пространстве (гостиничный номер, комната, лестничная клетка, больничная палата) и подчинено решению одной конкретной проблемы, развитию одной коллизии. В одноактной драматургии западного «театра абсурда» каждый из трех принципов единства доводится до логического предела: однообразные действия повторяются бесконечное количество раз в одном и том же месте, лишенном конкретных реалий, «стягивая» своей неизменностью время в постоянно воспроизводимое мгновение, переходящее в дурную

бесконечность. Главными характеристиками действия являются статичность, неизменность персонажей, возвратность относительно исходной ситуации.

Пьесы Н. Садур отличаются как от западной, так и от отечественной традиции одноактной драматургии. О.В. Семеницкая в своей диссертации «Поэтика сюжета в драматургии Нины Садур» отмечает «открытую форму» финала, повышенную метафоричность, перевод конфликта из сферы бытового на «вселенский уровень», усложненную структуру сюжета – особенности, которые, в общем, характерны для драматургии середины XX века. Одноактовки Н. Садур по своей технике, скорее, восходят к театру русского авангардизма 1920-х годов, вписываясь по этой линии развития в современную постмодернистскую парадигму. Достаточно выразительным примером в этом плане может служить пьеса Н. Садур «Красный рай» (1988).

Н. Садур отказывается от специфичного для одноактной пьесы единства места: «Действие происходит в городе Судак и в Генуэзской крепости Солдайя» [Садур, 1991, с. 255], в пространстве генуэзской крепости отмечена еще и «башня», где происходит действие финальной сцены. Хотя реальное время пьесы укладывается в сутки, условное время ирреального действия развертывает «*всю историю человечества через века*». Мало того, Садур выстраивает остро сюжетную интригу, схематически воспроизводящую логику целого авантюрно-приключенческого романа: загадка клада – поиск – находка – борьба – утрата – гибель. При этом метаморфозы времени, пространства, самих действующих лиц происходят практически мгновенно, на глазах у зрителей, отчуждая реальность происходящего и переводя ее в условный фантастический план. Вследствие чего интрига не становится основным смысловым центром пьесы, являясь лишь каркасом «сверхдействия» – игры смыслов, идей, текстов, масок, – апеллирующего к культурно-ассоциативному восприятию реципиента.

Действие начинается песней Таисы в жанре народного примитива – «жесточкого романса» о гибели летчиков. Песня служит и своеобразным эпиграфом, тематизирующим последующие сцены таинственных превращений и смертельных ужасов, и пророчеством блаженной о грядущем катаклизме, который совершается в финале. Таким образом, зачин пьесы, предваряющий финал, как и интрига, способствуют стяжению, концентрации серии сцен, выстроенных, в свою очередь, по принципу симметрии, фокусом которой является сцена сбора всех персонажей в башне, разделяющая все действие на две части. Так, следующий за песней-эпиграфом диалог состоит из угроз Володи, целью

которых является заставить замолчать поющую Таису. Угрозы составляют длинный перечень всех возможных телесных повреждений: *зубы повырываю, голову сломаю, глаз выдавлю, губу порву, угощу вилами и пр.* Таиса дерзко парирует эти угрозы либо клишированными перформативами: «запрещается!», «штраф три рубля», «руки вверх!» и пр., – либо скоморошьими прибаутками и байками, в которых, как и в «жестоким романсе», слышатся гротескно-мистифицированные мотивы массовых репрессий советской власти: «На Коммунальной домик сломали <...> пришли с печатью, написали, домик – бух-бух, весь разбили. Все голосовали, ура. Стали топтать <...> камушки раскатились, камушки красненькие, из них кровка закапала <...>» [Садур, 1991, с. 256].

Во второй части эта сцена зеркально повторяется, но уже в фантазмагорическом варианте: перечень угроз Володи реализуется в серии кошмарных истязаний уже самого Володи: его пронзают решеткой, живьем поджаривают на огне, приправляют раны специями, – все это переходит в массовое смертоубийство: Таиса *закальвается скальпелем*, Хозяин *вспарывает себе живот*, Толя *убивает себя кинжалом*, наконец все вешаются на веревках.

Вторая сцена первой части – появление *Хозяина с ослом*, вызывающая толки между персонажами о мешке с деньгами, – симметрична сцене явления этого персонажа во второй части, сопровождаемой тем же разговором о денежном мешке. Победное движение вверх – в гору – к башне в первой части зеркально повторяется как поражение и низвержение героев в бездну во второй части. Таким образом, действие и в креативном и в семантическом планах не имеет перспективы, оно возвращается, превращается, свертывается, укладываясь в формат одного акта.

Экспозиция действующих лиц в первой части пьесы схематически воспроизводит социальную типологию российского общества рубежа 1980–1990 годов, утратившего свои государственные очертания, политические и идеологические ориентиры. Простой народ представлен в лице шофера Володи, научившегося в школе только «подписываться под зарплатой» и одержимого идеей быстро разбогатеть любой ценой и любыми средствами. Интеллигенцию олицетворяет учитель Толя, знающий кое-что из истории своего города и способный любоваться красотой моря, чтобы на высоте, в погоне за мешком денег, («Толя. Деньги! Деньги! Деньги! Я знаю, деньги, деньги!» [Садур, 1991, с. 260]) забыть о головокружительной бездне под ногами. Самая большая мечта учителя, ради которой он рискует жизнью, – это купить «путевку в Болгарию. Туфли привезу» [Садур, 1991, с. 260]. Далее Хозяин

осла – один из семи тайных миллионеров города Судака – и городская дурочка, судя по лексикону ее бреда – жертва репрессий, правозащитница, святая нового времени (в православном пантеоне святых «Таисия – блаженная, блудница, обращенная в христианство»). В качестве блаженной она пророчествует о будущих катастрофах мира и, будучи не от мира сего («не нравятся мне ваши песни»), она служит проводницей, медиумом между здешним и нездешним мирами. Нездешний мир открывается во второй части пьесы, действие которой распределяется между двумя значимыми хронотопами: в старинной генуэзской крепости и в возвышающейся над бездной башне, куда Таиса увлекает искателей наживы. В первом случае герои оказываются в пространстве исторического прошлого Крыма, пунктирно воспроизведенного в диалогах Володи и Толи. О.Зырянова отмечает, что «в пределах генуэзской крепости время утрачивает логику, бесконечно трансформируется, принимая приметы и облик далеких исторических эпох и народов от древних «аланов», скифов, татар, арабов до большевиков, «фашистов», «совков» [Зырянова, 2009, с. 97]. Хронотоп башни, где разворачивается кульминация пьесы, многофункционален. Это, во-первых, хронотоп внутреннего мира героев – картина сознания (башня – голова) массового советского человека эпохи перестройки. Когнитивную зону этого мира вербализует в торжественных гекзаметрах поджариваемый на решетке Володя («Жилы и кости и мясо сгорели в страданье. Только душа, как невинный младенец, смеется»), «Нет, не влекут меня больше улыбки и ласки от жизни. Новую жизнь я увидел за пурпуром зверских страданий»); регулятивную сферу (сферу поведенческих стереотипов) воспроизводит Толя («Ты под пытками не сдался!!! Господи, ты великий. Ты герой, Вова», «Ты людям надежда теперь. Тебе памятник поставят на улице Космонавтов <...> Покушай винограду, ты много крови потерял.»). Во-вторых, хронотоп башни — это место-время прорыва подсознания (постмодернистский шизоанализ), то есть подавленных желаний, влечений, как реликтовых (генетическое наследие плотоядного человечества), так и порожденных катастрофическим опытом истории страны (революция, война, репрессии). Выражением подсознательного генетического опыта является каннибализм Таисы Алановны – наследницы древних аборигенов; опыт тотального насилия – в актах садизма, мазохизма, суицида всех участников кошмарного действия: «Володя. Они меня мучили как фашисты <...> Я слишком много умирал. Много зубами вгрызался в чужие хребты и утробы» [Садур, 1991, с. 267], «Таиса. <...> А ты ножами кидаешься в людей! Хозяин. И головы ломаешь, моргать больно» [Садур, 1991, с. 269], «Таиса. <...> Я по-

думала – мы не вешались. <...> Нам воздух перехватит, кровь не сможет дышать в жилах, она свернется. Мозги лопнут» [Садур, 1991, с. 271].

Гротескно-фантастическое изображение «души» современного человека служит остраннению, очуждению реальной картины внешнего мира, представленной в первой части, обнажая под видимой обыденностью шевелящийся хаос. В то же время трагическая изнанка действительности, как и натурализм кровавых подробностей садомазохизма, не получают статуса реальности, так как комически отчуждаются, доведенные до абсурда. В большей степени комическому снижению и отстранению способствуют приемы дублирующей театрализации действия по принципу театра в театре. В качестве театрально-зрелищных аллюзий выступает пародия греческой трагедии: поджариваемый Володя «запел по-гречески», он еще и ослеплен как Гомер или царь Эдип. Сцена, в которой Толя без конца *колочит подносом* по голове Хозяина и Таису, немедленно умирающих и тут же оживающих, – явно из балаганно-ярмарочной буффонады. Сцена коллективного самоповешения всех персонажей, дергающихся, болтающихся на веревках, является аллюзией театра марионеток: «*Толя. Таиска, отлепись от меня. Таиса. Мне на тебе висеть приятнее. Толя. Таиска, лети к Хозяину! (Отталкивает ее). Таиса. Не хочу, не хочу больше висеть! Хозяин. Хозяйка, не бейся, ты волны поднимаешь. Таиса бьется на веревке*» [Садур, 1991, с. 273]. Кроме того, сюжетная схема действия – поиски клада, погоня за Таисой (Хозяйкой, принцессой), смертельные препятствия на пути: падающая решетка, провалы в бездну, летающие ножики, пронзающие кинжалы, смерть и неизменное оживание фигурок напоминает одну из первых и самых популярных на заре советской компьютеризации игр «Принц Персии», маркирующую виртуальный код действия в башне. Таким образом, башня – еще и хронотоп виртуальной действительности, то есть постмодернистского «мира-текста», представленного в пьесе Садур как коллаж цитат, реминисценций, аллюзий известных советских нарративов, политических документов, а также «языков» народной и классической культуры, в первую очередь, театральной. Принцип коллажа способствует аккумуляции огромного семантического фонда в объеме одноактной пьесы, вследствие чего возникает колоссальная коннотативная нагрузка каждого элемента текста, апеллирующая к культурно-ассоциативному восприятию реципиента. Прессинг текста осуществляется также и с помощью характерной для стиля постмодерна «гибридно-цитатной структуры персонажа» (И. Скоропанова): так Таиса – городская дурочка – предстает и Хозяйкой медной горы, и Соломеей, и стражником, давшим Христу губку с

уксусом; шофер Володя – последовательно, Иоанн Креститель, Христос, царь Эдип, Владимир Ильич Ленин. Таким образом, Н. Садур, разрабатывая архитектонику одноактной пьесы в постмодернистской технике, открывает, по сути, новую театральную форму, релевантную художественному мышлению нового времени.

### Литература

Зырянова О. Поэтика абсурда в русской половине XX – н. XXI вв.: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2010.

Садур Н. Красный парадиз // Новые амазонки. М., 1991.

Семенецкая О.В. Поэтика сюжета в драматургии Н. Садур : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2007.

## ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА КАК ЧЕТВЕРТЫЙ РОД ЛИТЕРАТУРЫ

*М.Г. Куликова, С.В. Плевако*

**Ключевые слова:** литературная критика, литературный род, рефлексия, функция.

**Keywords:** literary criticism, literary genre, reflexion, function.

Исследование феномена литературной критики актуально в контексте ряда наук (литературоведение, история, философия, социология, политология). Критика<sup>1</sup> синтезирует в себе свойства, роднящие ее со смежными явлениями. Аналитичность критики позволяет сравнивать ее с наукой о литературе, в то же время творческая, художественная составляющая критики создает актуальность рассмотрения ее как объекта литературоведения; историзм критики, ее максимальная погруженность во временной контекст вызывает интерес историков к данному явлению; общественный характер и прагматичность критики позволяет говорить о критике как объекте общественно-политических наук.

Синкретичности критики сопутствует ее маргинальность: исследователи описывают критику в категориях «на грани» и «между»: ме-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее «критика» и «литературная критика» употребляются как синонимы.

жду наукой и литературой, между автором и читателем, между чтением и наукой, между логикой и эстетикой, между субъективным и объективным и т.д. Онтология явления в таком случае размывается, замутняется. Преодолеть маргинальность можно лишь склонившись в одну какую-то сторону, например, декларируя научность, литературность или общественность критики как ее доминирующее свойство. Так, изначально в теории критики первостепенными считались аксиологичность, прагматичность, причем в их социологическом толковании. В истории западной критики смена общественной доминанты на научную породила течение «новая критика», что впоследствии привело к контаминации понятий «литературная критика» и «литературная наука».

Отечественные исследователи склонны определять литературную критику как особый феномен, обладающий константными свойствами: «род литературно-творческой и литературно-коммуникативной деятельности, направленной на понимание и оценку по преимуществу современных словесно-художественных произведений» [Прозоров, 2002, с. 7]. Феномен критики определяется через некое критическое начало, выраженное следующими категориями:

- *аксиологичность* («оценка»);
- *идеологическая составляющая* («отталкивается от господствующего общественного мнения», политических взглядов [Николаев, 2004]);
- *прагматика* («она подготавливает читателя к встрече с поэзией, целеустремленно или исподволь настраивает его на ожидание этой встречи <...>. Критик способствует успеху (равно как отторжению и неприятию) нового произведения, созданию или крушению литературных авторитетов, литературной славы и моды» [Прозоров, 2002, с. 8]);
- *диалогичность* («литературно-критическому труду зачастую сопутствует полемическая настроенность, азартный диалог-спор с автором, с коллегами-оппонентами, с предполагаемыми читателями» [Прозоров, 2002, с. 10]);
- *публицистичность* («публицистическая одушевленность, стремление соизмерять недавно созданное или опубликованное с давно известным и прошедшим уже испытание историческим временем» [Прозоров, 2002, с. 10]).

Традиционное понимание критики как «рефлексии по поводу словесного творчества» неизбежно влечет за собой постулирование вторичности критики по отношению к литературе: «Во взаимосвязи «художественная литература – литературная критика» всегда первична

сама литература: ее рассматривают, осмысляют, анализируют, комментируют и так далее. Литературно-критический текст призван вторить самой литературе с существенной поправкой на очевидное активное сотворчество критика» [Прозоров, 2002, с. 9]. Таким образом, критика мыслится как «металитературная сфера с доминантами аксиологичности, идеологичности и публицистичности» [Шелковников, 2002, с. 109].

Апеллируя к общественно-коммуникативным характеристикам явления и рассматривая отношения литературы и критики как бинарные, данный подход игнорирует самоценность литературной критики как словесного феномена и не выявляет ее онтологии.

Следует отметить, что критике свойственно проявлять себя как «зыбкую экзистенцию, озабоченную поисками собственного онтологического статуса» [Шелковников, 2002, с. 103]. В период «общественного и даже политического «диктата» по отношению к художественной литературе» [Николаев, 2004] критика (в силу определенных своих потенции) становилась рупором голоса власти, в силу чего преувеличивалась ее общественная значимость. Крах общественных доминант, рождение постмодернистских рефлексий подвигли критику на провозглашение собственной смерти<sup>1</sup>.

На современном этапе онтологические блуждания литературной критики обретают новой виток. Мы являемся свидетелями сосуществования в пространстве культуры и языка двух систем: системы «пост» и системы «прото». Приставка «пост-» уступает свое место префиксоиду «прото-», определяющему особую важность категории проективности. Именно «проективность» является ключевым понятием новой гуманитарной парадигмы. Проективное знание понимается как творческое, креативно-дополнительное по отношению к дескриптивности, описательности. «Проект не есть нечто запланированное, встроенное в некий исследовательский алгоритм, а нечто внедряемое в плоть культуры самим актом провозглашения той или иной концептуальной возможности» [Шелковников, 2008, с. 34]. В современной теории литературы существует некая лакуна, потенция четвертого рода, провоцирующая исследовательские интенции к ее заполнению: «В литературоведении XX века неоднократно делались попытки дополнить традиционную «триаду» (эпос, лирика, драма) и обосновать понятие четвертого (а то и пятого и так далее) рода

---

<sup>1</sup> См.: Беляков С. Новые Белинские и Гоголи на час // Вопросы литературы. 2007. № 4; Зоркая Н. Литературная критика на переломе эпох // НЛО. 2004. № 69; Рудалев А.В ожидания критики // Вопросы литературы. 2007. № 4; Шайтанов И. Профессия – критик // Вопросы литературы. 2007. № 4.

литературы. Рядом с тремя «прежними» ставились и роман (В.Д. Днепров), и сатира (Я.Е. Эльсберг, Ю.Б. Боров) и сценарий (ряд теоретиков кино)» [Хализев, 2002, с. 355]. Следуя тенденции овозможнивания, критика предлагает себя в качестве недостающего компонента квадры: «критика – это не просто второстепенный околотературный жанр, но четвертый род литературы, наряду с эпосом, лирикой, драмой, со своим особым образом мировидения, особым, только ей свойственным, языком и способом изложения» [Рудалев, 2007, с. 65].

Рассмотрение критики как четвертого литературно рода дает новый импульс к прояснению ее онтологического статуса: через понятие «художественное».

В отечественной науке первыми шагами на пути выявления художественного начала критики стали исследования критических жанров и методов (Л.П. Гроссман, М.Я. Поляков, Ю.В. Манн и др.). Своего рода обобщением данных изысканий стала работа Б.Ф. Егорова «Мастерство литературной критики», в которой автор продлевает попытку «рассмотреть в целом разнообразие и динамику форм в русской литературной критике XIX века в тесной связи с разнообразием и динамикой методов и идей» [Егоров, URL]. Егоров ставит вопрос об эстетической сущности критики. Однако исследователь не выходит за рамки сложившегося понимания онтологии критических текстов: художественное, по мнению исследователя, явлено в критике на уровне фрагментарном и вторичном по отношению к собственно критическому. Упоминание о возможной самостоятельной роли критики («особая форма литературной жизни» [Егоров, URL]) не получает должного освещения, критика мыслится «помощницей литературы», ее доминирующими свойствами остаются научность, внеиндивидуальность, объективность и идеологичность.

Возникающие препятствия на пути исследователей при выявлении художественности критики обусловлены, на наш взгляд, «конфликтностью» заявленных оснований: художественного и критического.

«Художественное» понимается в его «онтологическом аспекте, как своего рода первоматерия, порождающая Вселенную, природу и находящая свое претворение в результатах эстетической деятельности людей» [Карпенко, 2001, с. 30]. Доминантами художественного являются целостность, эмоциональная рефлексия («переживание переживания»), закон внутренней адресованности, закон индивидуации (творческая оригинальность, самовыражение индивидуальности).

Художественное является сотворением новой (художественной) реальности [Тюпа, 2000, с. 466].

Критическое же определяется через аксиологичность, идеологичность, публицистичность, аналитичность. Последовательное описание художественности возможно только при отказе от этих оснований. Подобный опыт демонстрирует Карпенко в монографии «Возвращение Белинского»: «Предметом <...> разговора будет русская литературная критика, воспринимаемая как форма эстетического сознания. В центре внимания ее находится текст (точка порождения). Критика рассматривается не с точки зрения такой характеристики, как оценочность, а как литературно-художественный феномен, несущий собственный образ мира» [Карпенко, 2001, с. 32].

Определяя собственную исследовательскую позицию, отметим, что мы интерпретируем критику как часть литературы, что влечет за собой выбор адекватных для деконструкции этих дискурсов методологических рефлексий. Для понимания художественно-критической системы необходим какой-то критерий, метакатегория. В нашем случае это язык. Он онтологичен. Язык – центральная философская и филологическая категория как XX, так и XXI века. Именно поэтому нам представляется возможным рассмотрение литературной критики в рамках текстоцентристского подхода (текст ради текста, взгляд изнутри), предполагающего иную расстановку акцентов, пересмотр сложившихся доминант.

Рассмотрение критики как литературно-художественного феномена предполагает отказ от такой ее характеристики, как *оценочность*. Вообще, вероятно, аксиология не может присутствовать на онтологическом уровне. «Аксиологичность – гносеологическая тенденция, характеризующаяся разделением познаваемого бытия на две сферы: бытие как таковое и бытие как ценность» [Шелковников, 2002, с. 110]. Для критика не все ценно в произведении (в отличие от литературоведа), то есть критик сам берет на себя ответственность (или безответственность) определять, привносить из вне априорную оценку качества художественного. Он как бы дискредитирует саму область художественной тайны, переводит с сакрального творящего языка на прафанный интерпретирующий язык. «Оценка вне эстетического может пониматься как разрушительная сила» [Кондаков, 1992, с. 107]. Текстцентристский подход к изучению критики актуализирует ее творящую функцию, что противоречит сложившемуся пониманию критики как деструктивного явления. Аксиологичность в дискурсе критики возникает на уровне темы или даже лейтмотива.

*Прагматика и идеологическое наполнение* критического дискурса теряют актуальность при исследовании внутритекстовых особенностей критики. В контексте философских интерпретаций прагматичность (полезность) является первичным атрибутом политикоцентристского сознания, основной принцип которого – «поставить явление на нужное место». Нахождение внутри политикоцентристского архетипического сознания обуславливает давление внешней целесообразности. Искусство, как явление иррациональное, внеположено данному архетипу, нецелесообразно, стихийно. Идеологичность как «социально-психологическая тенденция, характеризующаяся формированием автономной системы ценностей в определенной социальной группе» [Шелковников, 2002, с. 110], является переменной критического дискурса и также не может быть выявлена внутри художественного текста.

*Диалогичность* критики коррелирует с «законом внутренней адресованности» художественного текста: «произведение – в силу своей условной целостности (замкнутости и сосредоточенности) – заключает в себе уготованную читателю-адресату внутреннюю точку зрения, с которой оно только и открывается во всей своей целостности» [Тюпа, 2000, с. 465].

Вопрос о вторичности критики разрушается при ее герменевтическом рассмотрении: «Истолкование лежит в той области духовной свободы, которую предоставляет художественное произведение всякому, кто хочет освоить его. Произведение в чем-то подобно губке – оно впитывает смысл, как воду. Оно обладает внутренним полым пространством, способным к заполнению. Благодаря истолкованиям произведение растет во времени, пополняя свой смысл» [Эпштейн, 1980, с. 309]. Обращаясь к литературному произведению, критик наполняет потенциально существующие в нем пустоты смыслами, вскрывает свое виденье и говорит, таким образом, не о произведении, а о себе.

Постмодернистская тотальность языка снимает оппозицию литературы и критики: «В рассуждениях всякой критики непременно подразумевается и суждение о себе самой (пусть даже в сколь угодно индифферентной и стыдливой форме), критика произведения всегда является и самокритикой; по выражению Клоделя, *познание* (*connaissance*) другого происходит в *со-рождении* (*co-naissance*) на свет вместе с ним» [Барт, 1989, с. 272]; «метаязык сам для себя выступает предметом рефлексии, фактически обретая функциональный статус языка-объекта» [Барт, 1989, с. 132].

Таким образом, в контексте современного гуманитарного знания зарождается новое толкование отношения внутри диады «литература –

критика»: критика – это часть литературы, рефлексия литературы над собой, ее самосознание (автометаописание). В литературе происходит не только творчество, но и осмысление этого процесса (также творческое). Критика, как составляющая литературного процесса, находится в равноправных, ризоматичных отношениях с собственно литературным произведением, с литературоведческими текстами. Создание, моделирование преобладает над описанием. У критики есть только одна формативная или онтологическая функция – функция перевода, истолкования, интерпретации.

### Литература

- Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика. М., 1989.
- Егоров Б.Ф. О мастерстве литературной критики: Жанры, композиция, стиль // Русская литературная критика. [Электронный ресурс]. URL : <http://kritika.nm.ru/histo/egorov1.html>.
- История русской литературной критики. М., 2002.
- Карпенко Г.Ю. Возвращение Белинского: Литературно-художественное сознание русской критики в контексте историософских представлений. Самара, 2001.
- Кондаков И.В. Покушение на литературу (О борьбе литературной критики с литературой) // Вопросы литературы. 1992. Вып. 2.
- Николаев П.А. Литературная критика // Словарь по литературоведению. 2004. [Электронный ресурс]. URL : <http://nature.web.ru/litera/6.3.html>
- Рудалев А.В. Ожидания критики // Вопросы литературы. 2007. № 4.
- Смирнов И.П. Критика критики критики // Генезис. Философские очерки по социокультурной начинательности. СПб., 2006.
- Тюпа В.И. Художественность // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины. М., 2000.
- Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002.
- Шелковников А.Ю. Критика критики. Отражение отражения. Королевство умных зеркал, или дискурс в n-ой степени // Интегральная поэтика Гумилева. Семиотика акмеизма. Барнаул, 2002.
- Шелковников А.Ю. Телесность мысли и мыслимость тела (о серии философских трудов «Тела мысли») // Философские науки. 2008. № 5.
- Эпштейн М.Н. Литературное произведение и его критическое истолкование // Актуальные проблемы методологии литературной критики (Принципы и критерии). М., 1980.

**«ОКНО-ГЛАЗ»  
В ВИЗУАЛЬНО-ЗЕРКАЛЬНОЙ СИМВОЛИКЕ  
ПОВЕСТЕЙ Н.В. ГОГОЛЯ**

*С.Н. Кауфман*

**Ключевые слова:** Н.В. Гоголь, «окно-глаз», зеркало, стекло, система отражений, визуально-зеркальная поэтика.

**Keywords:** Gogol, «window-eye», mirror, glass, system reflections, visually-mirror poetics.

Визуально-зеркальная поэтика повестей Гоголя, помимо явлений связанных с эффектом отражения (зеркал и воды), включает в себя такой элемент, как «окно-глаз», обладающий в художественной системе писателя значимой оптической семантикой.

Нам кажется закономерным включение данного элемента в сферу созерцательно-зеркальных отношений поэтики Гоголя, во-первых, потому что он довольно часто используется автором повестей. Во-вторых, метафора – «окна – глаза домов» несет в себе характерную зрительную семантику и восходит к проблеме гоголевской онтологии. В-третьих, с мотивом окна соотносится тема стекла – прозрачного зеркала, способного отражать, но проницаемого зрением и являющегося границей пространств. В визуально-зеркальной символике Гоголя стекло оказывается сложным, вбирающим в себя огромное количество смыслов элементом художественной системы.

Образ окна имеет у Гоголя ряд специфических коннотаций. Дома становятся зрячими в силу того, что окна маркируются автором как органы зрения: они глядят, дивятся и даже плачут. Так, в повести «Вий» при описании поместья сотника Гоголь сравнивает с глазом окно, которое текстуально соотносится с открывающимся оком Вия в финале повести: *«Маленький, острый фронтон с окошком, похожим на поднятый вверх глаз...»* [Гоголь, 1984, с. 163]. В других текстах окна в большей степени предстают как метафорические образы. К примеру, в повести «Ночь перед Рождеством», когда кузнец Вакула летит на черте, с изумлением осматривая виды Петербурга, в числе прочих необъяснимых явлений он отмечает следующее: *«Ему казалось, что все дома устремили на него свои бесчисленные огненные очи и глядели»* [Гоголь 1984, с. 186]; в тексте «Тараса Бульбы» представлено падение сожженного запорожцами католического монастыря, в описании которого также присутствует мотив «созерцающего окна»: *«И ско-*

*ро величественное аббатство обхватилось сокрушительным пламенем, и колоссальные готические окна его сурово глядели сквозь разделившиеся волны огня»* [Гоголь, 1984, с. 62]; в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» зрительной семантикой наделены окна старой миргородской церкви, описанной в конце произведения: «<...> темные притворы были печальны; продолговатые окна с круглыми стеклами обливались дождливыми слезами» [Гоголь, 1984, с. 233].

Почти во всех приведенных выше случаях семантика видения, как нам кажется, возникает в ситуации некоего вихря событий. «Полеты», вихревые пляски, всевозможные скачки и стремительные сражения в текстах Гоголя нередко связаны с пересечением героями границы реального и фантастического миров.

Призрачность, текучесть, блеск, присутствие колдовских чар есть признаки волшебного локуса у Гоголя, но сказочный мир обладает обманчивой похожестью на настоящий. Часто он представляет собой персонифицированный пейзаж, отличительной чертой которого является беспредельность. Ю.М. Лотман, выделяя пространственные оппозиции в гоголевской прозе, разграничивал прежде всего закрытость, максимальную заполненность бытового мира и открытость, безмерность фантастического: «Первое заполнено вещами с резко выделенным признаком материальности, второе – не-предметами: природными и астральными явлениями, воздухом, очертаниями рельефа местности, горами, реками, растительностью. При этом рельеф выступает в резко деформированном виде» [Лотман, 1988, с. 263]. Кроме того, исследователь подчеркивает: «Волшебный мир может быть вкраплен в бытовой, составляя в нем островки. Однако он может и как бы дублировать каждодневное пространство» [Лотман, 1988, с. 260], то есть существовать параллельно бытовому в ином измерении. С этой точки зрения интересна репрезентация образа дома у Гоголя, той его части, которая связана с окнами.

Внутреннее пространство жилища чаще представлено в повестях автора как бытовое (в «Старосветских помещиках», «Тарасе Бульбе» и др.), а описание здания снаружи нередко становятся частью ирреального ландшафта (в «Майской ночи...», «Страшной мести»). В упомянутых выше «вихревых» сценах герои внезапно оказываются в предельно расширенном локусе, часто заполненном «ожившими» вещами. Хронотоп в момент быстрого движения несколько деформируется, время как бы останавливается, и герой, сам того не замечая, оказывается в другом

мире, где окна являются глазами, способными видеть и воздействовать на зрение обычного человека.

Персонажи, смотрящие в окно из дома, не наблюдают ничего противоестественного или вовсе ничего не видят через стекло, как, например, в случае с домом Тараса Бульбы: *«Окна в светлице были маленькие, с круглыми тусклыми стеклами, какие встречаются ныне только в старинных церквях, сквозь которые иначе нельзя было глядеть, как приподняв надвижное стекло»* [Гоголь, 1984, с. 31]. Смотреть же сквозь стекло оконного проема внутрь жилища для героя гоголевских повестей оказывается так же опасно, как встретится взглядом с демоническим существом.

Стекло, из которого главным образом состоит окно, дает возможность увидеть полноту бытия, так как его прозрачность позволяет зрению беспрепятственно проникать вглубь пространства. М. Ямпольский в книге «Наблюдатель. Очерки истории видения» пишет: «Стекло оказывается местом трансформации видимого в символ за счет странной операции выворачивания, инверсии, “возвращения глубины”» [Ямпольский, 2000, с. 130]. Данное качество стекла, на наш взгляд, также присуще изображению зеркала воды у Гоголя. Поверхность водоема годами фиксирует предания о делах человечества, которые в определенных обстоятельствах становятся доступными глазу и разуму людей.

Водная гладь в повестях Гоголя располагает не только способностью отражать предметы, но и, сфокусировав внимание созерцателя в определенной точке пространства (магической середине. – С.К.), отображать некие фантастические картины, “сны”, как бы возникающие из ее глубины. Это также сближает зеркало воды с изображением глаз демонического существа. Зрение представителей “нечистой силы” в гоголевских повестях имеет свойство останавливать взор героя и при помощи отражения овладевать его душой. Л.В. Карасев называет зрение гоголевских героев «стихией поглощающего мир взгляда» [Карасев, 1999, с. 56], а очи фантастических персонажей (к примеру, Вия. – С.К.) исследователем именуется как «глаза-рты» [Карасев, 1999, с. 57].

Свойства магического зеркала, обладающего, как и глаза демонического существа, поглощающей зрительной силой, соединены Гоголем в образе Днепра. В «Страшной мести» сновидение, навеянное Днепром, открывает героям прошлое, которое непосредственно связано с их дальнейшей судьбой. Преображение элементов ландшафта, как бы вышедшего из водного зеркала, при более пристальном рассмотрении дает основания полагать, что оптические способности гоголевского Днепра в названной повести не заканчиваются только лишь «воз-

вращением глубины» или представлением глазам героев древнего знания в форме сна. Изображение реки и ее окрестностей, опрокинутых зеркалом воды внутрь человеческого сознания, далее существует в нем уже как «ожившее» пространство, обладающее созерцательными возможностями несколько иного порядка. Сон-отражение, представленный глазам героев «Страшной мести» на Днепре, начинается именно с превращения неживого в живое: *«Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бородою, и над волосами высокое небо»* [Гоголь, 1984, с. 200]. А далее как продолжение описания этого загадочного ландшафта, почудившегося Катерине и ее мужу, которые смотрят в воду, возникает и изображение замка: *«Пан Данило <...> стал поглядывать на темную сторону, где далеко из-за леса чернел земляной вал, из-за вала подымался старый замок»* [Гоголь 1984, с. 201]. Таким образом, «старый замок» тоже может оказаться частью портрета «лесного деда», а окно в келье колдуна глазом, вздымающегося из земли чудища. Потом в окне именно этого здания Данило увидит колдуна, вызывающего душу Катерины.

Эпизод, иллюстрирующий магический ритуал, который Данило Бурульбаш наблюдает через окно замка, является ключевым в осмыслении визуально-зеркальной функции образа окна в творчестве Гоголя. В нем представлены практически все элементы системы отражений (сон, глаза, стекло, свето-звуковой фон), их взаимодействие и влияние на зрение персонажа. Так, несмотря на явную способность стекла демонстрировать реальность посредством прозрачности и проницаемости, герой с самого начала сомневается в подлинности увиденного: *«...тут он стал щупать себя за усы, не спит ли»* [Гоголь, 1984, с. 212]. Сон является неотъемлемой частью демонического хронотопа, и наряду с собственно зеркалами, водой и стеклом он способствует переходу героев из одного пространства в другое. Связь же мотивов сновидения и зрения более чем очевидна.

Взаимопроникновение взглядов героя и таинственного «окна-глаза» в обстановке ворожбы происходит постепенно. Вначале загадочное сияние окна в замке притягивает взгляд Бурульбаша и побуждает его к действию: *« – Что я думаю долго! – сказал пан Данило, увидя высокий дуб. – <...> Я полезу на дуб; с него прямо можно глядеть в окошко»* [Гоголь, 1984, с. 211]. Увиденное кажется пану Даниле странным: *«в комнате и свечи нет, а светит; по стенам чудные знаки, висит оружие, но все странное: такого не носят ни турки, ни крымцы, ни яхи, ни христиане, ни славный народ шведский»* [Гоголь, 1984,

с. 211]. М. Ямпольский безотносительно к Гоголю утверждает: «Смысл возникает именно на перекрестке взгляда и света, встречающихся в стекле» [Ямпольский, 1998, с. 56]. Однако освещение в комнате колдуна меняется, что заставляет героя пристальнее всматриваться в окно, и картины, представляемые его взгляду, трансформируются на глазах. Пространство наполняется *«прозрачно-голубым светом»* [Гоголь, 1984, с. 211], и герой наблюдает превращение отца Катерины в колдуна. Чем пристальнее он смотрит, тем реальнее кажется зрелище: *«Пан Данило стал вглядываться и не заметил уже на нем красного жупана; вместо того показались на нем широкие шаровары, какие носят турки; за поясом пистолеты; на голове какая-то чудная шапка, исписанная вся не русскою и не польскою грамотою. Глянул в лицо – и лицо стало перемещаться: нос вытянулся и повиснул над губами; рот в минуту раздался до ушей; зуб выглянул изо рта, нагнулся на сторону, – и стал перед ним тот самый колдун, который показался на свадьбе у есаула»* [Гоголь, 1984, с. 211–212]. Итак, чтобы чужое пространство открылось взору, герой должен вглядываться в него, щуриться, корректировать зрительный фокус.

Далее в тексте «Страшной мести» говорится, что *«светлица осветилась уже тонким розовым светом. Казалось, с тихим звоном разливался чудный свет по всем углам, и вдруг пропал, и стала тьма»* [Гоголь, 1984, с. 212], и Данило уже видит не келью колдуна, а собственную опочивальню, в которой он оставил жену и сына.

В финале сцены происходит еще одна смена светозвуковой гаммы, и перед глазами казака появляется душа Катерины: *«Звуки стали сильнее и гуще, тонкий розовый свет становился ярче, и что-то белое, как будто облако, веяло посреди хаты; и чудится пану Даниле, что облако то не облако, что то стоит женищина...»* [Гоголь, 1984, с. 212]. Чары колдуна и магические свойства стекла постепенно переносят созерцателя в иное пространство. Несмотря на явную закрытость кельи, ворожба и бесконечная проницаемость стекла снимают ощущение ограниченности пространства, герой переходит в состояние сходное со сном или полетом. Чем глубже зрение Данилы проникает в зазеркалье, тем очевиднее для него греховность тестя. Он как будто пристально посмотрел в чужие глаза, обнаружив другой внутренний мир, отличный от привычного ему уклада. Зрение здесь становится синонимом познания, но таинственное созерцание окна переворачивает в глазах Данилы обычные представления о мире.

Рассказав жене о событиях в замке, Бурульбаш узнает, что она тоже самое видела во сне. Лишь подробности смерти матери Катерины и

причины, из-за которых колдун вызывает ее душу, оказываются для героини неизвестными: *«И не диво, что тебе многое не виделось. Ты не знаешь и десятой доли того, что знает душа. Знаешь ли, что отец твой антихрист?»* [Гоголь, 1984, с. 214]. Так герой достраивает общую картину полученных знаний о проклятии рода колдуна, объединяя «сон на Днепре» и сновидение своей жены.

Волшебное воздействие воды, сна, стекла, которые, по сути, являются разными модификациями зеркала у Гоголя, в дальнейшем неизбежно приводит к разобщению героев с реальной действительностью и к гибели. Обращенная внутрь сила демонического взгляда, зеркально опрокидывая зрение обывателя по своим законам, делает его оптически не пригодным для бытового мира. Окно, словно око демонического существа, «вытягивает» из героя душу. Стекло магического окна продолжает незримо присутствовать перед глазами Данилы, делая его духовно более слабым, беззащитным перед потусторонними силами: *«Кажется, и не стар, и телом бодр, а меч козацкий вываливается из рук, живу без дела, и сам не знаю, для чего живу»* [Гоголь, 1984, с. 220]. В конце концов, это приводит героя к смерти.

Таким образом, описание окон как своеобразных «глаз» домов особым способом организует в повестях Гоголя inferнальное пространство, наделяя его признаками одухотворенного ландшафта. С одной стороны, встроенность магического стекла в обычную оконную раму не позволяет наблюдателю усомниться в его бытовой принадлежности, с другой, являясь прозрачной границей между героем и необычными картинами, представляемыми его зрению, стекло несколько дистанцирует персонажа от волшебного мира, создавая ощущение защищенности и безнаказанности при получении потустороннего знания. Преобразование окна, как и других элементов системы отражения, в магическое зеркало, изменяющее зрение персонажа, возможно при особом светозвуковом решении пространства, в обстановке ворожбы.

Выявленная нами структурная и семиотическая связь воды, глаз и стекла важна для понимания художественной картины мира Гоголя. Обладая зеркальными свойствами, их изображения в повестях восходят к более сложной онтологической проблеме зрения-знания. Тяга к скрытому древнему гнозису показана как изначально губительная для человека. Оптические возможности стекла, обеспечивают созерцателю бесконечное проникновение за грань оконного проема. Образы доступные при этом глазу героя в его сознании начинают обладать неким преобразенным смыслом, становятся символами, дешифровать которые тем легче, чем глубже погружается персонаж в законное про-

странство. Трансформация зрения героев неизменно ведет к потере их самости в обычном мире и к смерти.

### Литература

- Гоголь Н.В. Собрание сочинений в восьми томах. М., 1984.  
Карасев Л.В. Nervoso fasciculoso : (о внутреннем содержании гоголевской прозы) // Вопросы философии. 1999. № 9.  
Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.  
Ямпольский М.Б. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998.  
Ямпольский М.Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000.

## КОРОТКАЯ ИСТОРИЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ НА ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ТЕЛЕЭКРАНЕ : КЭМП, ПАСТИШ, ТРЭШ, МОКЬЮМЕНТАРИ

*Е.А. Манскова*

**Ключевые слова:** постмодернистская чувствительность, документальный телеэкран, мокьюментари, пастиш, кэмп, трэш.

**Keywords:** postmodern sensibility, TV-documentary, mockumentary, pastiche, camp, trash.

Экраны кинозала, компьютера, телевизора – сегодня они являются главными проводниками массовой культуры и постмодернистской чувствительности. С постмодернизмом связывают и клиповое сознание, и уничтожение метанарративов, культ микстов и пастишей. Согласно постмодернистской рефлексии, в обществе, где нет понятия нормы, происходит распыление искусства на множество специфических индивидуальных стилей и манер [Постмодернизм, 2001]. Стиль становится важнее жанра. Именно он сообщает зрителю, в каком ключе следует читать произведение. Он становится каркасом содержания и способен «вытягивать» даже самые пустые смыслы. Эта проблема сегодня актуальна как для теоретиков, так и для практиков телевидения.

Феномен *entertainment* (развлечение) в ряду доминирующих на экране стилей самый изученный. Исследователи обычно смотрят на него через призму представлений о массовой культуре и коммерческом

искусстве. Его производные – популярные телевизионные стили *infotainment* (информация как развлечение) и *sciencertainment* (наука как развлечение). Развлечение – доминирующая сегодня манера подачи экранного документа. Однако более интересны иного рода стилистические формы, позаимствованные мейнстримом у своих же культурных оппонентов. Новизна исследования и состоит в попытке проанализировать постмодернистские маркировки современного телеэкрана, уйти от традиционного взгляда лишь на формальные признаки (клиповость, коллаж, отсутствие метанарративов и др.). Такого рода научных материалов пока нет.

Как известно, масскульт стал средством тиражирования различных культурных феноменов. И если искусство элитарное намеренно дистанцируется и противопоставляет себя продуктам массовой культуры, то масскульт, наоборот, с удовольствием пользуется плодами контркультурного творчества. При этом попадая в зону внимания массмедиа, эти плоды теряют свой первоначальный вкус. Эта судьба постигла такие специфические явления постмодернистского искусства как пастиш, кэмп, фрик, трэш, мокьюментари и другие.

Так пастиш<sup>1</sup> – это редуцированная форма пародии. На фоне отсутствия нормы и потери самой необходимости и смысла высмеивать нечто ненормальное, место пародии занимает пастиш, заряженный импульсом самопародии. Пастиш ничего не отрицает, ничего и не утверждает, он против императивов и аксиологических оценок. На телевидении одним из последних ярких документальных опытов, выполненных в данном эстетическом ключе, стал новогодний проект НТВ «Гудбай, нулевые! 10 лет, которые потрясли мы» (декабрь, 2009). По форме это смесь документального кино и музыкального телеконцерта. То ли документальный фильм о концерте длиной в 10 лет, когда между плясками и песнями популярных поп-исполнителей происходила жизнь, то ли это все же жизнь, которую фоном постоянно сопровождает продукция массовой культуры. В документальной его части автор Вадим Такменев подчеркнуто ироничен, ведь неприлично восхищаться тем, что считается «дурным вкусом».

---

<sup>1</sup> Пастиш (фр. *Pastiche* : от итал. *Pasticcio* – стилизованная опера-поппури) – понятие философии постмодернизма, содержание которого фиксирует: 1) способ соотношения между собою текстов (жанров, стилей и т.п.) в условиях тотального отсутствия семантических либо аксиологических приоритетов и 2) метод организации текста как программно эклектичной конструкции семантически, жанрово-стилистически и аксиологически разнородных элементов, отношения между которыми не могут быть заданы как определенные. [Постмодернизм, 2001].

Ирония как проявление «хорошего вкуса» – это модус еще одного постмодернистского явления, кэмп. Его называют высоколобым трэшем<sup>1</sup>. В 1964 году Сьюзан Зонтаг дала определение новой чувствительности. Кэмп – это плюрализм вкусов, отмена системы, протест против нормы. Согласно новой чувствительности «смотреть свысока на вкус, которым ты наделен, — это смотреть свысока на самого себя» [Зонтаг, 1997, с. 49]. Кэмп примиряет хороший вкус с игрой в кич<sup>2</sup>, одновременно иронизируя над этим. «Он воплощает победу «стиля» над «содержанием», эстетики над «моралью», иронии над трагедией» [Зонтаг, 1997, с. 60].

Отказ от аксиологических приоритетов и претензий на субъективную авторскую оценку поддерживает и принцип коллажа. Клиповый монтаж – лишь частное его проявление. В композиции документальных фильмов и программ доминирует мозаичность: автор предлагает набор коротких историй, которые должны говорить сами за себя. Они складываются в общее полотно, за которым прячется авторская позиция, позиция все того же ироничного наблюдателя.

Пастиш, кэмп, коллаж – лишь частные проявления эстетического мировосприятия, которое сегодня принято называть постмодернистским. В.Руднев выделяет следующие его черты:

- отказ от серьезности и всеобщий плюрализм;
- господствует всеобщее смешение и насмешливость над всем;
- отказ от истины, вместо истории текст, при чем текст, который не отражает реальность, а творит новую, даже множество новых реальностей;
- место пародии занимает пастиш, который отличается от пародии тем, что пародировать нечего, нет того серьезного объекта, который мог бы быть подвергнут осмеянию [Руднев, 1999, с. 221–224].

Статью о постмодернизме В. Руднев заканчивает словами: «Впрочем кое-кто утверждает, что постмодернизм уже закончился, и

<sup>1</sup> Трэш (trash) – в переводе с английского «ерунда», «вздор», «дрянь», «помойка», «мусорка». В литературе определенный тип произведений с использованием большого количества штампов, затасканных идей и сюжетов. В кинематографии пародия на голливудские фильмы с теми же штампами, стандартными сюжетами и намеренно плохой игрой актеров. На телевидении своеобразная эстетика, культивирующая потребности «низа», обращенная к проблемам культуры повседневности.

<sup>2</sup> Кич – массовое искусство для избранных. Произведение, принадлежащее к кичу, должно быть сделано на высоком художественном уровне, в нем должен быть увлекательный сюжет. Но это не настоящее произведение искусства в высоком смысле, а искусная подделка под него. В киче могут быть глубокие психологические коллизии, но там нет подлинных художественных открытий [Руднев, 1999, с.134].

мы живем в новой культурной эпохе, но в чем состоит ее суть, мы пока сформулировать не можем» [Руднев, 1999, с. 225]. Именно телевизионный экран подтверждает справедливость такой гипотезы. Сохраняя коллаж, клиповость, фрагментарность как способы конструирования экранной реальности, современный телевизионный документализм уже потерял иронический модус.

Примером короткой истории постмодернистской чувствительности на телевидении стало НТВ. Итоговая информационно-аналитическая программа «Намедни» в свое время была образцом кэмп-а на российском телеэкране. Все НТВ стало флагом доминанты стиля: это было свежо, модно, нарушало нормы и привлекало зрителя. Однако игра в постмодерн закончилась достаточно быстро. Андрей Лошак<sup>1</sup>: «Вроде началось как игра в кич, во всяком случае, в «Намедни» это было так (знаменитый сюжет про каннибализм), но очень скоро из игрового элемента трэш стал сутью, содержанием и формой канала – с загробными анонсами, маньяками, карликами, опустившимися знаменитостями. И вот когда из подобающей трэшу ниши маргинальной экзотики для изошренных любителей чего-то необычного он заполняет экран федерального канала, тогда становится тошнотно и противно. И производить его начали реальные мясники, которые слова «постмодернизм» отродясь не слыживали. То есть играли и доигрались» (из личного интервью автора).

Трэш уже вписал себя в историю отечественного телевидения, однако телевидение смогло изменить сам трэш. И программа онтологической деформации этого культурного феномена была заложена в нем с самого начала: игра в стиль обречена на скорый финал, особенно когда попадает в поле зрения массовой культуры.

Еще одна история деформации жанра происходит у нас на глазах. Массовый зритель не успел познакомиться с жанром мокьюментари в его аутентичном варианте, как это западное явление уже перемолото мейнстримом и превращено в модный прием, новинку кино- и телеиндустрии.

Мокьюментари – термин, как и сам жанр, появились в США. *Mockumentary* от английского *to mock* «подделывать», «издеваться», «дразнить». Это жанр кино и телевидения, в котором создается иллюзия документальности за счет особого набора методов, но предмет отражения в таком фильме, как правило, является вымышленным.

---

<sup>1</sup> Андрей Лошак – специальный корреспондент НТВ, редактор программ «Намедни», «Про это», один из создателей и авторов проекта «Профессия-репортер».

В отечественной экранной традиции документализм как метод в игровом кино – явление с давней историей. Свои первые фильмы «Стачка», «Октябрь» С. Эйзенштейн снимал с точностью натуралиста, применяя хроникальный метод построения материала. Не зря до сих пор зритель принимает за хронику игровые кадры взятия Зимнего дворца, которые впоследствии в монтажных картинах используются наряду с хроникальным видеорядом.

Псевдодокументальность советских картин – это попытка возвести в степень достоверность созданных экранных образов. Мокументальные формы напротив – подвергают сомнению эту достоверность, документальность любых экранных конструкций. Жанр возникает как ответ на возрастающую роль медиа в современном обществе и на их способность конструировать свою реальность, выдавая ее при этом за подлинную.

На западе первым невольным псевдодокументальным опытом стала радиопостановка «Война миров» (1938 г.), которая вызвала настоящую панику среди американских слушателей, принявших вторжение марсиан за свершившийся факт. Мокьюментари впоследствии стало высмеивать эту реакцию на псевдоподлинность, «издеваться над культурным статусом документального» [Jauregui, 2004]. Жанр «использует коды и конвенции документалистики, особенно способность очень точно и правдиво отображать социально-историческую реальность, чтобы затем разрушить эти конвенции, показав вымышленность предмета отображения и раскритиковав само содержание», он «имитирует документальную стилистику и эстетику только для того, чтобы пошатнуть уверенность в правдивости показываемого» [Jauregui, 2004].

Сам термин появился в середине 80-х годов вместе с картиной Роба Райнера «Это Spinal Tap» о туре вымышленной рок-группы. Картина была действительно пародией, поэтому и прижился термин, связанный с «тоск» – насмешкой. Но еще раньше были скандальные фильмы Питера Уоткинса «Игра в войну» и «Парк наказаний», шокирующий «Ад каннибалов» Руджио Деодато и один из первых образцов мокьюментари «Зелиг» Вуди Алена.

Именно в «Зелиге» впервые совершена инсценировка документальности. Вуди Алэн смонтирован в хроникальные кадры и фотографии (то, что потом будет сделано в «Форресте Гампе», а затем у Л. Парфенова в «Намедни»), искусственно состарена пленка с игровыми сценами, обязательное присутствие медийных персон, в других лентах Алена появится и небрежная камера, имитирующая любительские съемки.

Если в случае с Алленом мокьюментари не прячется, а ирония на поверхности, то определить конвенцию в ряде других лент не так просто – это настоящие розыгрыши. Фильм Питера Джексона «Забывтое серебро» (1995) – псевдодокументальное расследование, отдавшее пальму первенства в кинематографе некому Колину Маккензи. Поисковая экспедиция, найденная пленка первого полнометражного фильма, мнения специалистов: все это свидетельствует, что именно новозеландский режиссер, а не Гриффит, был пионером кинематографа. Фильм создан по всем законам документального жанра, и неподготовленный зритель легко может принять его за реальную историю. И кстати, именно это и произошло с фильмом «Операция Луна». Кинематографическую шутку приняли за очередную сенсацию и до сих пор используют ее как аргумент в споре о том, действительно ли американцы высаживались на Луну.

Фильм Габриэла Рейнджа «Смерть президента» (2006) по своей эстетике, манере съемок и монтажа полностью имитирует теледокументальное расследование. В центре внимания убийство Джорджа Буша, виновником которого назвали террориста «Аль-Каиды», за чем последовали авиаудары по Сирии. Но в результате расследования выясняется, что настоящим убийцей был подавленный горем отец солдата, погибшего в Ираке. Реконструкция событий, хроника, синхронны свидетелей, инсценированные теленовости, и только перед титрами авторы напоминают – «события происходят в будущем»<sup>1</sup>.

Одним из первых русских фильмов с элементами мокьюментари принято считать фильм Сергея Дебижева «Два капитана-2» (1993). Но по-настоящему образцом жанра стала лента Алексея Федорченко «Первые на Луне» (2005) о якобы секретном первом полете в космос, совершенном СССР еще до второй мировой войны. В 1938 г. в Чили упал необычный объект. Псевдохроника демонстрирует рассказы очевидцев и место падения, куда потом отправится инсценированная экспедиция авторов фильма. Один из участников отряда дожил до наших дней и стал одним из главных рассказчиков. Шаг за шагом история повествует о первом неудачном полете офицера Ивана Харламова, который выжил, пересек Тихий океан, вернулся в СССР, где попал в психиатрическую клинику, а затем после работы в цирке исчез.

---

<sup>1</sup> В фильмографию жанра также всегда вписывают: «Человек кусает собаку» (1992), «Ведьма из Блэр» (1999), и скандально известные фильмы с участием Саши Барона Козна «Борат: культурное исследование Америки на благо славного народа Казахстана» (2006) и «Бруно» (2009).

«Первые на луне» – это пародия и на все фильмы-сенсации, и на телевизионные расследования, и на альтернативную историю, а также на советскую хронику и советский кинематограф. В начале фильма в титрах извинение за плохую сохранность некоторых пленок, которые на деле лишь черно-белая имитация, инсценировка документальных кадров. Тонкая ирония едва заметна, но легко узнаваемы коды теледокументалистики. Ссылка на авторитеты, абсолютизации мнений очевидцев, особая роль хроники и способность стереотипных образов (в фильме обыгрывается авторитет древних фолиантов) вынести даже самые нелепые смыслы благодаря тексту их сопровождающему.

В лучших традициях «Забытого серебра», которое высмеивало тщеславное стремление переписать историю, чтобы назваться пионерами, фильм «Первые на луне» высмеивает не только сам стиль многочисленного «псевдонаучпопа», но и имперские амбиции России, включая космические, и вновь ставит проблему пренебрежительного отношения власти к личности. Показательно, что лента вышла почти одновременно с докудрамами «Битва за космос» и «Братство бомбы» (Первый канал, ВВС). И если снизить градус иронии в фильме, то он будет мало отличаться от многочисленных «серьезных» телевизионных версий о том, что русские были прародителями всех индоевропейцев (серия «Хочу все знать» СТС), или о том, что именно опыты Николы Теслы стали причиной тунгусской аномалии (Первый канал). Подобные сенсации сегодня – это типичный фильм, расположенный в прайм-тайме телевизионного вещания.

Между тем на западе мокьюментари давно попал в поле зрения массовой культуры, и в частности, телевидения, и начался тот же процесс эрозии жанра, который постиг в свое время докудраму. То, чему противостоял мокьюментари, то, что он высмеивал, становится его составляющей, а сам жанр становится составляющей мейнстрима. Поначалу мокументальные приемы стал использовать высоколобый кинематограф, как пример можно привести фильмы Питера Гринуэя, у нас это недавние опыты Карена Шахназарова в фильме «Палата №6» и запрещенный к широкому показу «Россия-88». Авторское кино в России отметилось фильмами «Волчок» и «Все умрут, а я останусь». Ответил на новую модную тенденцию и Голливуд, выпустив в 2009 году сразу несколько картин с приемами мокьюментари: «Район № 9», «Бруно» и др.

Изменились сами цели создание мокументальной формы. Образовательный интернет-ресурс «Mockumentary: resource for teaching and research»<sup>1</sup> предлагает объединить их в несколько групп:

- использование жанра как модной новинки;
- в коммерческих целях (лучший путь продвижения продукта на рынок);
- как новаторский стиль, способ создания «новой» драматургии;
- пародия, сатира.

Одним из показательных примеров реализации модной тенденции на телеэкране стал сериал «Офис» (в России его показал «Первый канал»), в котором в стиле репортажной съемки представлена жизнь обычного «офисного планктона». В 2010 году «Первый канал» представил отечественный мокументальный телепродукт – сериал «Школа», вызвавший волну обсуждения и протестов. Секрет скандальности «Школы» кроется не в содержании: «чернухой» современного зрителя удивить сложно. Шквал критики можно объяснить претензией сериала на достоверность, которая реализуется благодаря имитации приемов документального кино. Не зря фразы «у нас было не так» или «у нас многое было именно так» – это самые распространенные реакции на данный продукт. Сами авторы оправдывают свое творение тем, что это художественное произведение, субъективный взгляд. Классический пример, к чему приводит отсутствие понимания границ и задач того или иного жанра. Зритель считывает коды и жанровую конвенцию именно так, как приучен это делать. Когда мы видим текст или картинку, которая выглядит как реальная, подлинная, мы склонны относиться к ней как к факту. А в сериале под видом факта предлагают вымысел, и за этим не стоит ирония или пародия. Приемы мокументари привлечены лишь как модная новинка. Режиссер Валерия Гай Германика из фильма в фильм, начиная со своих документальных опытов («Девочки», «Сестры», «Мальчики») эксплуатирует определенную тематику и эстетику «реального кино», точно попадая в современную конъюнктуру фестивалей и конъюнктуру телевизионных поисков нового стиля. Не убедительно звучат и мнения сценаристов сериала, которые заявляют свой продукт как форму протеста. Протестовать против мейнстрима, будучи мейнстримом – задача нереализуемая.

Реальную опасность отсутствия границы применения жанровой смеси художественного и документального продемонстрировал опыт

---

<sup>1</sup> URL : <http://www.waikato.ac.nz/film/mock-doc/teaching.shtml>

грузинской телекомпании «Имеди», выпустившей в прямой эфир в марте 2010 года выпуск новостей в жанре псевдодокументалистики. В новостях была сконструирована цепь вымышленных событий: убийство президента республики Абхазия, убийство президента Грузии и вторжение российских войск на территорию Грузии. Псевдоновости спровоцировали не только панику в стране, но и принесли реальный ущерб здоровью зрителей.

При все возрастающем внимании массовой культуры и электронных медиа к жанру мокьюментари, его шансы сохранить свою аутентичность равны нулю. В свое время те же процессы жанровой деформации постигли трэш. Он перестал быть жанровой формой и перешел в разряд художественного приема, стал стилем и эстетикой определенного рода экранной продукции. Та же тенденция сегодня наблюдается в отношении мокьюментари. Псевдодокументальность теряет свою функциональную нагрузку и начинает выполнять лишь стилеобразующую роль, при этом теряется и постмодернистская чувствительность, которая была изначально характерна для этого жанра.

### Литература

- Зонтаг С. Мысль как страсть. Избранные эссе 1960–70-х годов. М., 1997.  
Постмодернизм : Энциклопедия. 2001. [Электронный ресурс].  
URL : <http://slovari.yandex.ru/dict/postmodernism>  
Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1999.  
Jauregui C.G. «Eat it alive and swallow it whole» : Resavoring Cannibal Holocaust as a Mockumentary // Invisible Culture [An Electronic Journal for Visual Culture]. 2004. Issue 7. [Электронный ресурс]. URL : [http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue\\_7/Jauregui/jauregui.html](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue_7/Jauregui/jauregui.html)

### ДИТРИХ АВГУСТ ВИЛЬГЕЛЬМ ТАППЕ : МИССИОНЕР РУССКОГО ЯЗЫКА И РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ

*Т.М. Григорьева, Е.О. Ершова*

Немецкий пастор, доктор философии и теологии, А.В. Таппе прожил не слишком долгую жизнь (1778–1730), но оставил значительный след в истории русской культуры. В течение 14 лет (1805–1819) он был сначала преподавателем философии и протестантского исповедания в Выборгской мужской гимназии, а впоследствии – преподавателем нравственности, истории и антропологии в немецком училище св. Петра (Петершуле) в Санкт-Петербурге.

Его преподавательская деятельность в сфере образования не осталась незамеченной: в 1819 году А. Таппе был награжден орденом св. Анны третьей степени за «педагогические успехи» и за издание «отличнейших сочинений и полезных учебных книг» (см. об этом: [Хексельшнайдер, 1999, с. 349]. Его с полным правом можно назвать миссионером русского языка и российской истории, поскольку его труды на немецком языке, адресованные желающим овладеть русским языком, включали практически весь спектр методических руководств: *хрестоматии, сборники практических упражнений, пособия по теоретической грамматике, словари, лексиконы, книги для чтения*. Кроме того, он создал популярное изложение «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, которое одновременно служило учебной книгой и знакомило иностранцев с российской историей.

Созданием учебников русского языка для немцев А. Таппе стал знаменит как в Германии, так в России. Его самые первые книги расходились с невероятной быстротой и делали автора «одним из первопроходцев в деле преподавания русского языка немцам» [Baumann, 1977, s. 248]. Его разного рода учебные книги «представляли собой учебники нового типа с ясной и легко усвояемой методикой» [Хексельшнайдер, 1999, с. 348–349]. Они быстро расходились и делали автора «одним из первопроходцев в деле преподавания русского языка немцам» [Baumann, 1977, s. 248].

Им были изданы четыре главные книги, отражающие его миссионерскую деятельность. Они выдерживали не одно издание: стереотипное, но чаще всего – переработанное и дополненное.

**Первая из них** – «Новый теоретический и практический курс русского языка для немцев» (*Neue theoretische-praktische Russische Sprachlehre für Deutsche*. St. Petersburg, 1810). Это учебник русского языка для школ и гимназий, который выдержал 7 переизданий, заключал в себе теоретические указания по грамматике, практические примеры и уроки для перевода с немецкого языка на русский и обратно в соответствии с главными правилами грамматики. (Книга имела отдельное приложение «Первая русская грамматическая хрестоматия для учителей».) Будучи опубликованной в Петербурге, книга переиздавалась семь раз с 1810 по 1835 годы не только в России, но и в Латвии (Рига) и Германии (Лейпциг). А. Таппе очень гордился тем, что практически каждый год выходило новое переиздание книги, которая была востребована «от Кавказа до Балтийского моря, от Торнео (Швеция) до Германии» [Тарпе, 1835].

Одной из причин создания данного пособия было отсутствие достойных учебников по изучению русского языка начинающими и иностранцами.

Выражая мнение действующих в те времена учителей-практиков, А. Таппе писал, что имеющиеся учебные пособия страдали нехваткой практических упражнений и не рассматривали теоретическую грамматику в достаточном объеме [Тарпе, 1835].

Учитывая, что изучение русского языка было обязательным условием для тех молодых немцев благородного происхождения, кто собирался получить достойное высшее образование и, соответственно, в будущем – хорошо оплачиваемую государственную должность немецкие журналы (после первого появления книги А. Таппе в свет) писали о достоинствах данного учебника и рекомендовали его в качестве учебного пособия по русскому языку, подчеркивая, что через филологическое обучение на таком материале происходит знакомство учащегося с культурой Российской империи [Тарпе, 1818].

После второго улучшенного ее издания, проживая в России, автор получал из Германии многочисленные письма с благодарностью от читателей, которым именно это пособие помогло овладеть навыками русской речи как письменной, так и устной. К тому же издательства северной Германии рекомендовали данную книгу как один из самых лучших учебников русского языка [Тарпе, 1819]. Получив многочисленные устные и письменные благодарности, А. Таппе писал: «Разве

могу я ожидать большей похвалы! Даже в последние минуты своей жизни я буду благодарен Господу за это!» [Тарре, 1835].

В предисловии к ее 7-му посмертному изданию (1835) член русской академии наук в С.-Петербурге, друг и коллега самого автора Хофрат Геттигер писал: «Хотя бы при выпуске в свет седьмого издания данной книги необходимо представить человека, который не просто посвятил свою жизнь служению русскому языкознанию и литературе данного языка, который не только занимался воспитанием и образованием молодежи благородного происхождения в Петербурге, но и, что самое главное, являлся распространителем русского языка на территории всей Германии через свои, много раз переиздаваемые и усовершенствованные, пособия» [Тарре, 1835]. Давая высокую оценку этой работе, он отмечал, что «вряд ли практическая часть книги, предназначенная для занятий в школе, вызывает желания у учителей, внести какие бы то ни было изменения», что «многие из его последователей и учеников *в* и *за* пределами российской столицы не просто благодарны ему, но и сочли необходимым приобрести данный учебник с целью освежить и закрепить свои знания русского языка, а также открыть для себя что-нибудь новое» [Тарре, 1835].

**Второй** не менее значимый труд А. Таппе – «Новая русская хрестоматия для немцев» («*Neue russisches Elementar-Lesebuch für Deutsche*») (St. Petersburg, 1810) выдержал семь изданий. В предисловии к 6-му изданию этой книги содержится сообщение о том, что при его подготовке в 1819 году из-за болезни автору пришлось срочно покинуть Россию и уехать на родину, оставив все свои литературные работы общине гернгутеров в Сарепте и конкретно ее руководителю господину Й. Шмидту. Поэтому данная книга вышла благодаря и под руководством его друзей: Й. Шмидта и Н.И. Греча. При этом Греч не только опубликовал ее в своей типографии, но и внес последние коррективы [Тарре, 1823].

Говоря о содержании данной работы, необходимо подчеркнуть, что она, предназначенная для практических занятий, содержит теоретический материал, но в довольно ограниченном объеме. Даже несмотря на то, что все слова в русскоязычных текстах написаны автором с ударением, эта книга для чтения не содержит никакого теоретического материала об ударных и безударных слогах и об ударении в русском языке вообще. Как писал сам А. Таппе, намного интереснее самому разобраться в разнице постановки ударения в отдельных словах и интонации – в целых фразах. Главную цель данного пособия автор видел в необходимости познакомить читателя с

оригинальными речевыми оборотами, грамматическими конструкциями и вокабуляром бытового общения [Тарре, 1810].

Уже будучи за пределами России не совсем в здравом состоянии, А. Таппе посвящает остаток своей жизни сокращению и в то же время дополнению исторического трактата Н.М. Карамзина. Это стало его **третьим** вкладом в популяризацию русского языка за рубежом. Первоначально, в 1818 году, когда появились еще только восемь томов оригинала, А. Таппе составил с учебными целями краткий их свод с русским названием «Сокращение „Российской истории“ Н.М. Карамзина...» (*Geschichte Rußlands nach Karamsin. Dresden-Leipzig, 1928*) [Карамзин, 1819].

Следует отметить, что это была историческая книга для чтения, ориентированная на школьные занятия и самостоятельные уроки по изучению русского языка, включающая в себя объяснения слов, фразеологических конструкций и грамматические указания немецкого и французского языков. Сам автор советовал прочитать эту книгу просто из интереса к российской истории, поскольку считал, что России уже давно пора было познакомиться за границу со своим внутренним «духом», а Карамзину удалось сделать это, продемонстрировав при этом «благородство, гармонию и красоту русского языка»: «у кого как не у него обучаться этому языку?» [Карамзин, 1819].

Работая над «Сокращением», А. Таппе руководствовался при выборе материала в первую очередь педагогическими принципами, поскольку одна из главнейших целей данного пособия – это обучение молодежи. Как пишет автор, обращаясь к своему читателю, он старался отобрать тексты с самыми важными и интересными событиями русской истории, которые к тому же связаны друг с другом по смыслу. Он счел необходимым в своей истории России оставить первоначальную Карамзинскую нумерацию не только томов, но и страниц в качестве ссылок на основное произведение. Что же касается объяснений и комментариев, то он считал, что легкие слова и выражения, которые были им уже прокомментированы в изданном в 1810 году учебнике русского языка для школ и гимназий с теоретическими указаниями по грамматике и практическими примерами (имеется в виду его первая книга: «*Neue theoretisch-praktische Russische Sprachlehre für Deutsche*») в данном пособии указаны без переводов и пояснений. Напротив же, сложные фразеологические конструкции данной книги интерпретированы им с большим усердием. Объяснение французских выражений

одновременно и на немецком и на русском языках Таппе смог сделать только исключительно с помощью своего друга и коллеги проф. Дюбойса [Карамзин, 1819].

Эта книга заключала в себе материал на трех языках: русском, немецком, французском, что увеличивало число «друзей русского языка». В «Истории» А. Таппе 12 томов Н. Карамзина уместились в 85 отрывках на 384 страницах. Здесь автор выразил свою оценку Истории Карамзина: она «явилась для русской литературы истинной сокровищницей языка, превышающей всякий словарь», а следовательно необходима все изучающим русский язык: «от кого можно выучиться русскому языку лучше, нежели от него» (см. об этом : [Хексельшнайдер, 1999, с. 351].

Книга имела успех, и автор ее не без самодовольства констатировал: «Не только с соизволения, но даже и с исключительного одобрения почтенного Карамзина была написана сия книга, которая и поныне с очевидной пользою служит самым известным учебным заведениям и образованным сословиям» [Таппе, 1828, s. IX]. В одном из журналов сообщалось, что только в 1819 году за короткий срок разошлись 3 тысячи адаптации А. Таппе [Хексельшнайдер, с. 351].

Нельзя не вспомнить и еще одну знаковую, **четвертую**, работу А. Таппе. Это учебник русского языка для немцев, в основе которого также труд Н. Карамзина: «История новейших времен» (*Geschichte Russlands bis auf die neuesten Zeiten*. St. Petersburg, 1812. В. 1–2). Эта книга была опубликована в двух частях, но вторая часть вышла посмертно с примечаниями Карла фон Гольдбаха, который по просьбе вдовы А. Таппе закончил данный труд, добавив недостающие комментарии к последним 30 главам [Таппе, 1812]. В нее вошла история страны от Дмитрия Донского до Ивана IV, то есть времена, как выразился К. Гольдбах, «малоприятные <...> для всякого друга разумной и рассудительной свободы» [Таппе, 1831, s. VI].

Переработка исторического трактата Н. Карамзина была принята по следующим соображениям: одиннадцать томов немецкого перевода, на которые опирался А. Таппе, представлялись читателям слишком громоздкими, требовалась адаптация. К этому времени появились и другие работы по русской истории, к которым были нужны пояснения. Как результат и возникла версия А. Таппе с использованием подлинных примечаний Карамзина. Эту книгу можно считать самостоятельным произведением А. Таппе, на что он и указал в подзаголовке: «Немецкая переработка подлинника, сопровождаемая многими

примечаниями в виде дополнений и пояснений» [Хексельшнайдер, 1999, с. 355].

«История» Карамзина-Таппе получила самые положительные оценки. Хотя некоторые ее фрагменты, отражающие внешнюю политику России, а также теологические вставки, вызвали критику, однако это не омрачало общего впечатления от книги. К.А. Беттигер в одной из рецензий назвал труд Карамзина «книгой европейского значения» [Böttiger, 1828, s. 46–47] и высоко оценил труд А. Таппе по переработке и изданию немецкой версии. Такая книга, по его мнению, должна иметься в библиотеке любого исследователя языка и истории, и ее следовало бы даже напечатать в России (см. об этом: [Хексельшнайдер, 1999, с. 355]).

Преследуя своей работой такие цели, как популяризация Российской истории и новейшее обозрение Русской истории относительно внешней политики России, А. Таппе пытался оказать пользу «друзьям русского языка» и истории Российской империи [Тарпе, 1812].

Сам он не без гордости отмечал в июле 1822 г.: «Тысячи северных немцев, начиная с 1810 г., обязаны этим сочинениям о русском языке своими должностями, честью и куском хлеба и несут с помощью этого языка с успехом немецкие науку, искусство, прилежание, понимание и воспитание в самые отдаленные земли» [Тарпе, 1822, s. 9–10].

Миссионер русского языка и российской истории, Дитрих Август Вильгельм Таппе скончался в Германии, но, по его собственному свидетельству, «даже погружаясь в изучение или деятельность другого рода», сохранил «верную любовь к России, ее языку и истории» [Тарпе, 1835].

### Литература

Карамзин Н.М. Сокращение «Российской истории» Н.М. Карамзина. В пользу юношества и учащихся российскому языку, со знаками ударения, истолкованием труднейших слов и речений, на немецком и французском языках и ссылками на грамматические правила, изданное Августом Вильгельмом Таппе, доктором богословия и философии. СПб., 1819. Ч. 1–2.

Хексельшнайдер Э. Август Вильгельм Таппе – популяризатор Н.М. Карамзина // XVIII век. Сборник 21. СПб., 1999.

Baumann H. Lehrmittel des Russischen für Deutsche im 19 Jahrhundert // Zeitschrift für Slawistik. Berlin, 1977. В. 22.

Böttiger K.A. Blicke auf die neuesten Geschichtswerke // Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften. Dresden, 1828. № 12.

Таппе А.В. Geschichte Russlands bis auf die neuesten Zeiten. // Учебник русского языка для немцев. St.Petersburg, 1812. В. 1–2.

Таппе А.В. Geschichte Rußlands nach Karamsin. Dresden-Leipzig, 1828. Т. 1.

Tappe A.W. Geschichte Rußlands nach Karamsin. Dresden-Leipzig, 1831. T. 2.

Tappe A.W. Neues russisches Elementar-Lesebuch für Deutsche. St. Petersburg, 1810.

Tappe A.W. Neues russisches Elementar-Lesebuch für Deutsche. St. Petersburg, 1823.

Tappe A.W. Neue theoretische-praktische Russische Sprachlehre für Deutsche. St. Petersburg, 1810.

Tappe A.W. Neue theoretische-praktische Russische Sprachlehre für Deutsche. St. Petersburg, 1818.

Tappe A.W. Neue theoretische-praktische Russische Sprachlehre für Deutsche. St. Petersburg, 1835.

Tappe A.W. Vom Göttlichen und Ewigen im Menschen, oder vom Reiche Gottes auf Erden. Dresden, 1822.

## КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

---

### ИССЛЕДОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ВАСИЛИЯ ШУКШИНА

(Глушаков П.С. Очерки творчества В.М.Шукшина и Н.М.Рубцова : классическая традиция и поэтика. Рига : Rota, 2009. 279 с.)

В монографии П.С. Глушакова исследуется творчество двух представителей традиционного направления русской литературы второй половины XX века – Василия Шукшина и Николая Рубцова. Книга предназначена для студентов-филологов, преподавателей, научных работников.

Книга известного латвийского ученого рассматривает творчество двух значимых для истории русской литературы второй половины XX века писателей – Василия Макаровича Шукшина и Николая Михайловича Рубцова. Поистине огромная читательская популярность этих художников, существенное влияние на нравственную атмосферу времени оставило, до некоторых пор, в тени вопрос о собственно художественной составляющей их творчества. Во многом укоренившееся в исследовательском сознании мнение о «безначальности», «нерукотворности» и «самородности» творческого феномена представителей «традиционного направления» русской литературы нуждается в существенном уточнении. Известно, что самые, на первый взгляд, простые явления кроют в себе сложности интерпретационного порядка; путь от констатации факта к выявлению и формулированию закономерностей может, думается, служить тем надежным инструментом, который позволит преодолеть многие рецепционные сложности и за мнимой «простотой» разглядеть поистине глубокий и многообразный писательский мир. Думается, автору книги удалось не просто вскрыть в поэтике изучаемых писателей необыкновенно глубокие смысловые пласты, но и с достаточной убедительностью предложить объяснение многим до сих пор непроясненным явлениям в художественном мире Шукшина и Рубцова.

Книга ставит своей целью представить литературно-художественное творчество В. Шукшина и Н. Рубцова в качестве системной целостности, описать основные функциональные разновидности семантических связей и поэтических структур, а также выявить значимые элементы в восприятии классической традиции. Главным объектом рассмотрения является художественное слово, его семантические и выразительные возможности, а также структурно-семантические отношения при взаимодействии с более крупными и общими

художественными единицами. Методологическим основанием исследования П.С. Глушакова явилось понимание внутреннего мира литературного произведения как восхождения от «отражения» и «изображения» к преобразованию и преображению.

Все заявленные автором цели достигнуты, исследование можно с полным основанием признать удачным.

В двух частях данной книги содержатся материалы о различных аспектах функционирования художественного творчества Шукшина и Рубцова: после систематического описания элементов и текстовых связей «внутреннего мира» лирического и прозаического произведения следуют разделы о претворении этих закономерностей в конкретных произведениях или целых синтагматических группах. Далее следуют главы, непосредственно контекстирующие индивидуальные поиски писателей (главы «Диалог с классической традицией» и «Рубцов и его современники»). В основе каждой части монографии лежит идея об интегративных тенденциях внутри художественных миров Шукшина и Рубцова, об общности сущностных поисков этих выдающихся писателей XX века.

Автору книги удалось точно и лапидарно охарактеризовать самые существенные черты поэтического мира Василия Шукшина и показать ту глубокую классическую традицию, на которую опирался Шукшин: при этом автор счастливо избежал частой дихотомии, при которой нравственные поиски прозаика оставляли в стороне его художественные принципы и поиски. В таком гармоничном единстве, как представляется, кроется существенно положительная сторона рассматриваемой книги.

Современное шукшиноведение сегодня – развитая и интенсивно развивающаяся отрасль персонального литературоведения, поэтому отраднo видеть, что П.С.Глушаков постоянно опирается в своих построениях на достижения коллег по цеху, нащупывает новые пути и перспективные направления: немало жаль отметить и тот факт, что монография снабжена корректным научным аппаратом, полным библиографическим списком и указателем имен, что выгодно отличает издание и делает его ценным научным вкладом в современную науку о Шукшине.

Наиболее удачны разделы о рабочих записях Шукшина (эта проблема давно находится в центре пристального внимания П. Глушакова), убедительно написаны короткие параграфы о пунктуационных особенностях рассказа «Жил человек...», о цирковой семантике в ряде шукшинских рассказов (эта тема впервые была проанализирована в трудах С.М. Козловой, однако автор рецензируемой монографии сумел сказать свое слово в казалось бы уже разработанной проблеме).

В разделе о поэтике художественного слова в прозе Шукшина П. Глушаков справедливо пишет: «Соединение двух логик: искусства и жизни – задача художника. Этой задаче и следовал Шукшин. Шукшин «говорит» и с читателем; размышляет вместе с ним, а не преподносит нечто готовое, окончательное, сформировавшееся».

Главное достоинство монографии П.С. Глушакова как раз и заключается в том, что перед читателями разворачивается живой процесс постижения художественного творчества, идет *соразмышление* над ключевыми вопросами поэтики и семантики, а также демонстрируется поистине неисчерпаемое богатство творческого мира Василия Макаровича Шукшина.

Во второй части книги дан глубокий анализ художественного мира замечательного русского поэта XX века Николая Рубцова. Как убедительно пишет П. Глушаков, «художественный мир поэта являет собой самостоятельную творческую действительность, характеризующуюся рядом идеологических, мотивных и формальных признаков. Интеграторами этого мира могут быть пространственно-временные категории, лирический сюжет и подчиненные элементы: детализация, актуализация тех или иных мотивов и образов, символов и мифологем. Особую роль приобретает здесь словоупотребление и контекстуальность. Определенное значение имеет, конечно, и формальные показатели стиха». Все эти компоненты лирической картины мира проанализированы в различных разделах монографии. Специально хотелось бы выделить, как представляется, ценную авторскую интерпретацию одного элементом художественного мира Николая Рубцова, а именно пронизательные наблюдения, сделанные автором исследования над теми текстами, которые несут в себе семантику *полета*, развивают мифологему «человек – птица» (а равно и сопутствующие этому семантическому полю понятия: гнездо, ветер, дом и т.д.). Автор проследил за жизнью (функционированием) *смысла* ряда семантических единиц в лирике поэта. Под смыслом здесь справедливо понимается такая совокупность психологических факторов (ассоциаций, коннотаций, соответствий и т.д.), которые возникают в сознании читателя (слушателя) непосредственно после знакомства с текстом или рядом текстов. Эти факторы возникают, по мнению П. Глушакова, в процессе узнавания, а затем соотнесения слова (или более крупных единиц) с рецепционным опытом читателя. Смысл не тождественен значению, которое всегда устойчиво и актуализирует словоразличение. Автор книги утверждает, что смысл – категория художественная, а значение – строковая, грамматическая.

Все эти наблюдения сделаны П. Глушаковым на материале ранних стихотворений, но обращение к зрелой лирике Рубцова в последующих разделах второй части книги подтверждает актуальность и верность подобных филологических интерпретаций.

Исследование П.С. Глушакова – серьезный и ценный вклад в дело изучения русской поэзии и прозы второй половины XX века. Мысли и наблюдения, содержащиеся в этой книге, заставляют по-новому взглянуть на многие черты художественного мира Шукшина и Рубцова, побуждают к размышлениям, что, безусловно, является самой достойной чертой хорошей научной работы.

**В.К. Сизов, Л.А. Чуднова**

## РЕЗЮМЕ

## SUMMARY

---

**С.М. Прокопьева, Ю.И. Никонова. Типология фельетонов согласно доминирующей прагматической установке.** В статье приводится типология фельетонов согласно доминирующей прагматической установке. Выделяются дискредитирующие, или обличительные, публицистические и юмористические фельетоны. Анализируется воплощение основной стратегии текста в прагматическом аспекте.

**S.M. Prokopenva, Y.I. Nikonova. Typology of Satirical Articles according to the Dominant Communicative Intention.**

The paper presents the typology of satirical articles according to the dominant communicative intention. Reputation damaging, denouncing, and humorous articles are recognized. Pragmatic implementation of the main text strategy is analysed.

**О.В. Марьина. Дезинтеграционные процессы в синтаксисе русских художественных текстов рубежа XX – XXI веков (к постановке проблемы).** В статье рассматриваются следующие дезинтеграционные синтаксические (и сопряженные с ними) процессы: вставные конструкции, парцелляция, абзацное членение, текстовые блоки, графические средства, шрифтовое выделение, ненормированные знаки препинания, многоточие – как показатели расчленения текста.

**O.V. Maryina. Desintegration Processes in Syntax of Russian Fiction of XX–XXI Centuries.** The article deals with the following disintegration syntactic processes: inserted structures, parcellation, paragraph division, textual parts, graphical means, print singling out, dots as text division indicators.

**С.А.Рисинзон. Общее и этнокультурное в использовании этикетных средств в русской и английской деловых беседах.** Как показал анализ эмпирического материала, для гармонизации взаимодействия в русской и английской деловых беседах коммуниканты используют широкий спектр этикетных средств, следуя общим прагматическим конвенциям общения. При этом частота и приоритетность употребления этих средств различна, они тесно связаны с ценностями русской и английской культур.

**S.A.Risinzon. Common and Ethno-Cultural Means of Politeness in Russian and English Business Talks.** The study of empirical data showed that in the Russian and English business talks speakers use a set of strategies and follow similar pragmatic conventions in order to harmonize interaction. But frequency in using of these strategies and politeness priorities are specific for the Russian and English talks, and this is tied up with basic cultural values.

**А.А. Конунов. Теория эпико-стилевых вариаций и опыты ее приложения к алтайскому материалу.** В статье рассматриваются сущность и ценность стилиевых вариаций и подходы к термину «вариация» в русских и зарубежных научных работах. Впервые в исследовании алтайского фольклора А.Н. Веселовского представлены суждения о формах психологического параллелизма в алтайских национальных песнях. Также рассматривается вопрос о стилиевых вариациях в ранних алтайских песнях и эпосе.

**A.A. Konunov. Theory of Epic Stylistic Variations in Altai Folklore Study.** The essence and value of style variation are revealed and the approaches to the term "variation" of the Russian and foreign leading researchers are summarized in the article. For the first time in Altai study of folklore A.N. Veselovsky's judgments about forms of psychological parallelism in the Altai national songs are given. The question on style variations in the earliest records of the Altai songs and the epos is considered as well.

**И.Г. Гамалей. Проблемы исследования синтаксиса немецких островных диалектов.** Островной диалект определяется как особая форма бытования языка, отличающаяся в своем функционировании и основных характеристиках от литературного стандарта. Анализируя диалектный материал, следует разграничивать собственно диалектные явления и явления, характерные для устной речи в целом. Необходимы новые подходы к описанию диалектного синтаксиса островных немецких говоров, иная модель описания, которая отличалась бы от созданной для литературного немецкого стандарта, а также другие категории описания, учитывающие разнородность объектов исследования. В исследованиях островных говоров, находящихся в отрыве от языкового этноmassива, необходимо учитывать условия его бытования и факторы влияния иноязычной среды.

**I.G. Gamaley. Problems of Syntax in German Island Dialects.** A speech island is defined as a special form of language existence, which differs from the literary standard in its functioning and main characteristics. Analysing dialectal material, it is necessary to distinguish between dialectal phenomena and phenomena specific for oral speech in general. Dealing with syntax in German speech islands in Russia, the article dicusses the necessity to search for a new model of syntactic description, which would differ from the ones created for the German literary standard. Making use of other categories of description the research on dialectal syntax should take into account the heterogeneity of the dialectal data, as well as the influence of the foreign speech environment on it.

**Т.Н. Москвина. Изучение диалектной лексики в русле исторической семантики.** Исследования островных немецких говоров представляют особую область знания в классической диалектологии и семантике. В них сохранились языковые единицы, которые были утрачены языком-основой или получили совершенно новое осмысление. Их изучение имеет особое значение для понимания динамики языкового развития и позволяет восстановить направление происходивших в прошлом языковых движений.

**T.N. Moskvina. The Study of Dialect Vocabulary in the Course of Historical Semantics.** The study of insular German dialects is a particular field of knowledge in classical dialectology and semantics. They keep the language units, which have been lost in the source-language and acquired a new interpretation. Their study has a special significance for understanding the dynamics of the language development and allows us to reconstruct the direction of the movements that took place in the language in the past.

**О.Н. Турышева. Ситуация читателя как вопрос литературы.** В статье исследуется специфика литературного изображения читателя во французской прозе XIX века. Статья выполнена на материале новелл Т. Готье и романов Г. Флобера. Анализируется характер отражения в произведениях о читателе той культурной мифологии о литературе, которая была характерна для эстетики романтизма и реализма.

**O.N. Turysheva. Reader's Situation as Literature's Issue.** The article examines specifics of literature description of a reader in French prose of XIX century. The article is worked out basing on novels by T. Gautier and G. Flaubert. Being analysed is nature of depiction in works about a reader of cultural mythology about literature typical for aesthetics of romanticism and realism.

**О.Е. Пермякова. Пушкинские мотивы в повести С.М. Степняка-Кравчинского «Домик на Волге».** На материале повести С.М. Степняка-Кравчинского «Домик на Волге» рассматриваются ее мотивы в сопоставлении с пушкинской прозой. Автор приходит к выводу о том, что представленная мотивная связь с выходом за рамки народнической прозы сообщает повести писателя-народника дополнительный смысл, расширяет ее семантику, обогащает ее понимание, что подтверждает связь писателей-народников с русской классической традицией. (интертекстуальные мотивы; народническая проза; русская традиция).

**O.E. Permyakova. Pushkin's motives in S.M. Stepnyak-Kravchinsky's novel «House on the Volga».** In S.M. Stepnyak-Kravchinsky's novel «House on the Volga», the motives in relation to Pushkin's prose are examined. The author concludes that provided motifical connection imparts writer-populist's story additional meaning, expands its semantics, and enriches the understanding. And it confirms populists' relationship with Russian classical tradition. (Intertextual motives; populist's prose; Russian tradition).

**М.Р. Напцок. Дискурс В. Набокова : к вопросу о лингвокультурной идентичности автора.**

Статья посвящена исследованию особенностей языковой личности В. Набокова, определяющих уникальный дискурс писателя. Рассматриваются набоковский координативный полилингвизм, соотношение и взаимодействие русского и английского языков в билингвокультурном творчестве В. Набокова.

**M.R. Naptsook. Discourse of V. Nabokov : On the Question of the Author's Linguistic and Cultural Identity.** The article is devoted to the research of the features of V. Nabokov's linguistic personality, determining the writer's unique dis-

course. Nabokov's coordinative polylingualism, correlation and interaction of Russian and English in bilingual-cultural fiction by V. Nabokov are examined.

**И.П. Шиновников. Поэтика постреализма в романе В.П. Аксенова «Кесарево свечение».** Статья посвящена рассмотрению элементов постреализма в романе В.П. Аксенова «Кесарево свечение». Автор статьи наблюдает, как проявляются в данном романе такие структурные принципы постреализма, как соединение социального детерминизма и иррациональной мотивации в объяснении характеров и положений; совмещение социальной (типической) и метафизической (архетипической) сторон человеческой природы; амбивалентная структура художественного образа; направленность на построение диалога различных культурных языков прежде всего современных и архаичных. Автор также обращает внимание на тему восстановления духовных ценностей как на яркую примету реалистической традиции (в противовес постмодернистской) в данном романе.

**I.P. Shinovnikov. The Poetics of Postrealism in the Novel «The Caesar's Light» by V.P. Aksyonov.** The article is devoted to the examination of postrealism's elements in the novel «The Caesar's Light» by V.P. Aksyonov. The author of the article observes how such structural principles of postrealism as the connection of social determinism and irrational motivation in explanation of characters and positions; the combination of social (typical) and metaphysical (archetypical) sides of human nature; the ambivalent structure of artistic image; the tendency of construction the dialogue of different cultural languages (especially modern and archaic) appear in this novel. The author also attracts his attention to the theme of reconstruction the spiritual values as a remarkable attribute of realistic tradition (in opposition to postmodern) in this novel.

**В.В. Десятков. Русский Бог (Борис Акунин и Василий Шукшин).** Вскрывается диалогическая обращенность Бориса Акунина к Василию Шукшину в контексте рассмотрения вопроса о национальном мессии. Анализируются аллюзии на рассказы и фильмы Шукшина в романах Акунина «Алмазная колесница», «Пелагия и красный петух», «Смерть на брудершафт».

**V.V. Desyatov. The Russian God (Boris Akunin and Vasilii Shukshin).** The article discovers the dialogical appeal of Boris Akunin to Vasilii Shukshin in the context of a national messiah problem. There are some allusions to the Shukshin's films in the Akunin's novels «The Diamond Chariot», «Pelagia and the Red Cock», «The Bruderschaft Death» discussed in the article.

**И.Л. Гарбар. Экспериментальное исследование языкового сознания : методологические вопросы.** В статье рассматривается классификация ассоциаций, позволяющая выявить межпоколенную специфику языкового сознания русских с позиций гносеологического подхода. Кратко анализируется структура образа «человек».

**I.L. Garbar. Language Consciousness Experimental Research : Methodology Issues.** The article presents a classification of association test results. Based on a gnosiological approach, the classification is aimed to discover specific features

of the language consciousness of people of different generations. A brief analysis of the image «man» is made.

**Е.А. Подтихова. О механизмах вербализации фрагмента графического текста.** Статья посвящена изучению механизмов формирования структурно-семантической взаимосвязи между объектами в вербальном тексте в процессе вербализации графического текста в сочинениях-описаниях по картине.

**E.A. Podtikhova. On Verbalization Mechanisms of a Fragment of Graphic Text.** The article deals with mechanisms of formation of the structural-semantic interconnection between objects in verbal text at verbalization of graphic text in descriptions of a picture.

**М.Б. Бахтина. Эмотивно-оценочная картина мира молодежи конца XX-начала XXI веков (на материале жаргонной тематической группы «любовь»).** Исследуется тематическая группа «любовь» в молодежном жаргоне как фрагмент эмотивно-оценочной картины мира современной молодежи.

**M.B. Bakhtina. Emotional-Estimated Picture of the World of Youth of the End of the XX-beginning of XXI centuries (on the Material of a Slangy Lexical Set «Love»).** The lexical set «love» in a youth slang as a fragment of an emotional-estimated picture of the world of modern youth is investigated.

**И.Д. Зайцева. Постановление как речевой жанр.** Языковая личность профессионала проявляется в определенной коммуникативной ситуации, которая определяет тип общения, стиль и жанр. Понятие жанра актуально для всех сфер речевой деятельности. В данной статье рассматривается жанр постановления, который функционирует в юридической сфере: актуализируются основные составляющие жанра, определяющие его текстовую организацию. Способность профессионала свободно владеть жанрами определяет степень его профессиональной компетенции, которая является одной из основных характеристик его языковой личности.

**I.D. Zaytseva. Resolution as Speech Genre.** The notion of genre is relevant to all spheres of speech activity. This article focuses on the genre of order on institution of criminal proceedings which functions in the sphere of law: the main components of the genre are discussed, which determine its textual organisation. An order on institution of criminal proceedings has a number of certain genre features such as the reference to the addressee, the purpose, a fixed typical structure, which consists of three parts, a certain combination of stylistic features, lexical and syntactic elements functioning in the sphere of law.

**М.А. Ивлева. Манускриптные руны как вторичная кодирующая система.** В данной работе дается определение вторичных кодов. Манускриптные руны рассматриваются как система вторичного кодирования на примере помет писца в Эксетерском кодексе.

**M.A. Ivleva. Manuscript Runes as a Secondary Coding System.** The article gives definition to the secondary coding. Manuscript runes are treated as a secondary coding system exemplified by the Exeter Book scribe's notes.

**Д.А. Шведова. Концептуальная метафора в англоязычном художественном тексте и ее перевод на русский язык (на примере романа Дж. Голсуорси «Собственник»).** Целью нашей статьи является выявление концептуальных метафорических моделей в исследуемом фрагменте текста романа Дж. Голсуорси «Собственник», рассмотрение их особенностей, а также способов передачи данных моделей в переводном тексте Н. Волжиной.

**D.A. Shvedova. Conceptual Metaphor in English Fiction and its Translation into Russian (in «The Man of Property» by J. Galsworthy).** The article deals with conceptual metaphorical structures in the novel «The Man of Property» by J. Galsworthy. Its peculiarities and methods of translation used by N. Volzhina are researched in the article.

**О.А. Сысоева. Пародирование модернистского мифа о детстве в современной литературе (случай Саши Соколова).** Данная статья посвящена проблеме определения специфики постмодернистской литературы. Выявляются многочисленные интертекстуальные связи романов Саши Соколова с творчеством писателей-модернистов (А. Ремизова, М. Кузмина) и показывается их «пародийная» сущность и функции.

**O.A. Sysoeva. Mimicking of the Modernist Childhood Myth in the Modern Literature (the Case of Sasha Sokolov).** The article is devoted to the problem of the postmodern literature specificity. The paper reveals a number of intertextual relations of the Sasha Sokolov's novels with modernist's works (novels by A. Remizov, M. Kuzmin) and shows its parodic nature and functions.

**Е.В. Никулина. Креативно-семантическое расширение сценического хронотопа в одноактной драматургии Нины Садур «Красный рай».** Статья посвящена выявлению специфических для постмодернизма принципов театрализации и смыслового расширения значений пространства, времени, структуры персонажей в одноактной пьесе Н. Садур.

**E.V. Nikulina. Creative and Semantic Expansion of Scenic Chronotype in One-Act Dramatic Play «The Red Paradise» by Nina Sadur.** The article aims to reveal principles of staging and semantic expansion of space value, time and structure of characters specific to postmodernism in one-act play by N. Sadur.

**М.Г. Куликова, С.В. Плевако. Литературная критика как четвертый род литературы.** В статье предлагается рассматривать литературную критику как четвертый род литературы. Выделяются категориальные черты критики как феномена литературы. Определяется ее онтологический статус через понятие «художественное».

**M.G. Kulikova, S.V. Plevako. Literary Criticism as the Forth Literary Genre.** The article considers literary criticism as the forth literary genre. Categorical features of criticism as literary phenomenon are represented in the article. Its ontological status is distinguished through the concept «fiction».

**С.Н. Кауфман. «Окно-глаз» в визуально-зеркальной символике повестей Н.В. Гоголя.** В данной статье рассматриваются функции «окон-глаз» в

повестях Н.В. Гоголя, прослеживается их связь с другими элементами системы отражений, делаются выводы о значении данного явления в созерцательно-зеркальной поэтике автора.

**S.N. Kaufman. Functions of «Window-Eye» in N.V. Gogol's Stories.** Functions of «window-eye» in N.V. Gogol's stories are examined, their communication with other elements of system of reflex ions is traced, conclusions about a role and a value of the given phenomena in contemplative – mirror poetics of the author are being made in this article.

**Е.А. Манскова. Короткая история постмодернистской чувствительности на документальном телеэкране : кэмп, пастиш, трэш, мокьюментари.** Статья посвящена проблеме поиска стиля на современном телевизионном экране. Автор приходит к выводу, что попытка культивировать постмодернистскую чувствительность телетворцам не удалась. Особое внимание уделено новому для отечественной экранной традиции явлению – мокьюментари. Дается определение этому феномену, описаны его черты и показано, как массовая культура и электронные медиа деформировали этот жанр, сделав из него новую модную новинку, художественный прием. Через те же процессы деформации, попав в зону внимания масс-медиа, прошли такие явления как кэмп, пастиш, трэш.

**Е.А. Manskova. The Brief History of Postmodern Sensibility Tv-Documentary : Camp, Pastiche, Trash, Mockumentary.** The article is devoted to the problem of style searching on TV screen. The author comes to the conclusion that the attempt to cultivate a postmodern sensibility on TV was failed. Particular attention is given to mockumentary, a new for national tradition phenomenon. In the article it is defined this phenomenon, described its features and explained how popular culture and electronic media deformed the genre, made him a new fashion novelty, new style. The same deformation processes occurred with camp, pastiche, trash.

## НАШИ АВТОРЫ

---

**БАХТИНА,  
Маргарита Борисовна**

– аспирант Новосибирского государственного педагогического университета.  
E-mail: real68@ngs.ru

**ГАМАЛЕЙ,  
Ирма Генриховна**

– кандидат филологических наук, доцент  
Алтайской государственной педагогической  
академии (Барнаул).  
E-mail: i.gamalej@inbox.ru

**ГАРБАР,  
Ирина Леонидовна**

– аспирант Мурманского государственного педагогического университета.  
E-mail: irinagarbar@yandex.ru

**ГРИГОРЬЕВА,  
Татьяна Михайловна**

– доктор филологических наук, профессор  
Сибирского федерального университета  
(Красноярск).  
E-mail: annysten@yandex.ru

**ДЕСЯТОВ,  
Вячеслав Владимирович**

– доктор филологических наук, профессор  
Алтайского государственного университета  
(Барнаул).  
E-mail: galton67@yandex.ru

**ЕРШОВА,  
Евгения Олеговна**

– аспирант Сибирского федерального  
университета (Красноярск).  
E-mail: genja777@mail.ru

- ЗАЙЦЕВА,**  
**Ирина Дмитриевна** – аспирант Алтайского государственного университета (Барнаул).  
E-mail: irinazaytseva@list.ru
- ИВЛЕВА,**  
**Марина Анатольевна** – аспирант Новосибирского государственного технического университета.  
E-mail: marivleva@mail.ru
- КАУФМАН,**  
**Светлана Николаевна** – аспирант Новосибирского государственного педагогического университета.  
E-mail: snkaufman@ngs.ru
- КОНУНОВ,**  
**Аркадий Петрович** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Научно-исследовательского института им. С.С. Суразакова (Горно-Алтайск).  
E-mail: konun1974@mail.ru
- КУЛИКОВА,**  
**Мария Геннадьевна** – аспирант Алтайской государственной педагогической академии (Барнаул).  
E-mail: 18\_nsz@mail.ru
- МАНСКОВА,**  
**Елизавета Анатольевна** – аспирант Алтайского государственного университета (Барнаул).  
E-mail: alias\_vendy@rambler.ru
- МАРЬИНА,**  
**Ольга Викторовна** – кандидат филологических наук, докторант Алтайского государственного университета (Барнаул).  
E-mail: marin\_alex@mail.ru
- МОСКВИНА,**  
**Татьяна Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент Алтайской государственной педагогической академии (Барнаул).  
E-mail: tatiana\_moskvina@mail.ru

- НАПЦОК,  
Мариятта Радиславовна** – кандидат филологических наук, доцент  
Адыгейского государственного университета  
(Майкоп).  
E-mail: bella@maykop.ru
- НИКОНОВА,  
Юлия Ивановна** – старший преподаватель Якутского научного  
Центра Сибирского отделения Российской  
академии наук.  
E-mail: jnikonowa@mail.ru
- НИКУЛИНА,  
Елена Викторовна** – аспирант Алтайского государственного  
университета (Барнаул).  
E-mail: sovet01@filo.asu.ru
- ПЕРМЯКОВА,  
Ольга Евгеньевна** – кандидат филологических наук, старший  
преподаватель Бурятской сельскохозяйственной  
академии им. В.Р. Филиппова (Улан-Удэ).  
E-mail: tutunaru@mail.ru
- ПЛЕВАКО,  
Светлана Владимировна** – аспирант Алтайской государственной  
педагогической академии (Барнаул).  
E-mail: sveta777777@mail.ru
- ПОДТИХОВА,  
Евгения Александровна** – аспирант Оренбургского государственного  
педагогического университета.  
E-mail: enqini@yandex.ru
- ПРОКОПЬЕВА,  
Светлана  
Митрофановна** – доктор филологических наук, профессор  
Якутского государственного университета.  
E-mail: dsmplana@mail.ru
- РИСИНЗОН,  
Светлана Альфредовна** – кандидат филологических наук, докторант  
Саратовского государственного университета  
им. Н.Г. Чернышевского.  
E-mail: rissin@yandex.ru

- СИГОВ,  
Владимир  
Константинович** – доктор филологических наук, профессор  
Московского педагогического государственного  
университета.  
E-mail: sovet01@filo.asu.ru
- СЫСОЕВА,  
Ольга Алексеевна** – кандидат филологических наук, доцент  
Дальневосточного государственного  
Гуманитарного университета (Хабаровск).  
E-mail: helgats@yandex.ru
- ТУРЫШЕВА,  
Ольга Наумовна** – кандидат филологических наук, доцент  
Уральского государственного университета  
им. А.М. Горького (Екатеринбург).  
E-mail: oltur3@yandex.ru
- ЧУДНОВА,  
Лидия Александровна** – директор Всероссийского музея-заповедника  
В.М. Шукшина (Москва).  
E-mail: sovet01@filo.asu.ru
- ШВЕДОВА,  
Дарья Александровна** – главный специалист комитета молодежи  
г. Сургута.  
E-mail: shvedova@admsurgut.ru

Журнал распространяется по подписке  
Подписной индекс 36795  
в каталоге «Газеты. Журналы» Агентства «Роспечать»

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)».

Сдано в набор 26.02.2010. Подписано в печать 28.07.2010. Формат 60×84/16. Гарнитура Times New Roman. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 12. Тираж 500 экз. Заказ № .

Отпечатано в типографии «Графикс»:  
г. Барнаул, ул. Крупской, 108

© Издательство Алтайского университета.  
656049, г. Барнаул, ул. Димитрова, 66.

## Требования к оформлению присылаемых в редакцию материалов

1. Редакция журнала принимает статьи объемом до 0,75 авторского листа (30 тыс. знаков с пробелами), научные сообщения – до 0,4 авторского листа (16 тыс. знаков с пробелами), другие материалы – до 0,15 авторского листа (6 тыс. знаков с пробелами).
2. Электронные материалы должны быть представлены в формате Word for Windows. Интервал точно 12 пт (полуторный); шрифт – Times New Roman, кегль 12. Для знаков, отсутствующих в шрифте Times New Roman (для транскрипции, иноязычных примеров и т.д.), используются стандартные распространенные шрифты (Symbol, Lucida Sans Unicode, SILDoulosIPA, SILDoulos IPA93). 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 изданий оформляется в соответствии с действующим ГОСТом Р 7.0.5–2008 и приводится в конце работы по алфавиту. Источники на иностранных языках располагаются после источников на русском языке.
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.
7. Неосновной текст, предвещающий статью (научное сообщение), состоит из следующих компонентов: код по УДК и код по ББК; название (на русском и английском языках), и.о. фамилия автора (на русском и английском языках), аннотации на русском и английском языках (не более 250 слов каждая), ключевые слова на русском и английском языках (не более 6-ти на каждом языке).
8. Статьи следует направлять по адресу: 656049 г. Барнаул, ул. Димитрова, 66, Алтайский государственный университет, филологический факультет, ауд. 405-а, отв. секретарю журнала Панченко Наталье Владимировне. Почтовые отправления в обязательном порядке дублируются по электронной почте. Электронная версия отправляется вложенным файлом по адресу: [soveto1@filo.asu.ru](mailto:soveto1@filo.asu.ru) (В разделе «Тема» просим указать: «В редакцию журнала»). К статье прилагается справка об авторе или авторах: 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 / факса, электронная почта. **Наличие адреса электронной почты обязательно!**
9. Статьи, оформленные с нарушением приведенных правил или плохо отредактированные, редакцией не рассматриваются.

**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 или передаются по тел. / факсу (3852)366384.

2. **Обращаем внимание, что указанный в п. 1 объем научного текста учитывает все его компоненты (от названия до примечаний и источников материала включительно).**

3. Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается.