

ФИЛОЛОГИЯ И ЧЕЛОВЕК

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит четыре раза в год

№2

2009



Барнаул

Издательство Алтайского
государственного университета
2009

Учредители

Алтайский государственный университет
Барнаульский государственный педагогический университет
Бийский педагогический государственный университет 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), Н.Е. Меднис (Новосибирск), О.Т. Молчанова (Польша, Щецин), В.П. Никишаева (Бийск), В.А. Пищальникова (Москва), О.Г. Ревзина (Москва), В.К. Сигов (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

О.А. Ковалев – отв. секретарь по литературоведению
Н.В. Панченко – отв. секретарь по лингвистике
М.П. Чочкина – отв. секретарь по фольклористике

Адрес редакции: 656049 г. Барнаул, ул. Димитрова, 66, Алтайский государственный университет, филологический факультет, оф. 411-а.
Тел./Факс: 8 (3852) 366384. E-mail: sovet01@filo.asu.ru

ISSN 1992-7940

© Издательство Алтайского университета, 2009

СОДЕРЖАНИЕ

К 80-летию В.М. Шукшина

А.И. Куляпин. Oral History: идейная структура рассказа В.М. Шукшина «Миль пардон, мадам!».....	7
О.А. Ковалев. Заметки о фикциональности в рассказах В.М. Шукшина.....	14
Г.В. Кукуева. Процесс ассимиляции в текстах рассказов-очерков В.М. Шукшина.....	27
Н.В. Панченко. Пространство композиционного построения текста рассказов В.М. Шукшина.....	36
В.В. Десятов. Любовь Степкина: Борис Акунин и Василий Шукшин.....	45

Статьи

Н.Л. Зелянская. Авторская номинация жанра в эпоху смены эстетической парадигмы (на материале прозы Ф.М. Достоевского 40–50-х годов XIX века).....	53
О.Н. Владимиров. Имя поэта в его стихотворении (на материале русской лирики XX–XXI веков).....	64
О.Б. Сиротинина. О чем говорят «ляпы» в СМИ?.....	77
И.Ю. Качесова. Структура аргументативного дискурса: к постановке проблемы.....	82
С.Х. Захраи, М.Ю. Сидорова. <i>Матрицы</i> в предметном и ментальном мире: к вопросу о взаимодействии терминологических и нерминологических значений многозначного слова.....	90

Научные сообщения

Л.Р. Бакирова. Жанровая специфика и типология малой прозы «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского.....	100
Т.Н. Скок. Ранние поэтические издания К. Бальмонта: от сборника к лирической книге («Под северным небом», «В безбрежности», «Тишина»).....	106
А.Ю. Криворучко. Экфрасис в русской прозе 1920-х годов: И.А. Бунин, Б.А. Лавренев, В.А. Каверин.....	112
Т.В. Фоминых. Характер игровой деятельности ребенка в творчестве обэриутов для детей.....	119

Е.В. Мищенко. «Античный текст» И.А. Бродского: функции античных образов в поэтической системе Бродского (на примере образа Улисса)	123
Т.М. Садалова. Алтайские сказки в системе фольклорных жанров	131
Н.А. Кубракова. Чат-коммуникация и разговорная речь (на примере русского и английского языков)	140
Н.В. Цветкова. Визуальная репрезентация словесных тропов в рекламных текстах (на материале англоязычной рекламы)	145
Т.С. Глушкова. Репрезентация культурно значимого фрейма «выпивка» в русской языковой картине мира	156
Е.Н. Заречнева. Эмоционально-оценочный компонент концепта «учитель» (на материале исследования обыденного сознания учащихся)	162
А.М. Геращенко. Вставные тексты в британской и американской литературе XIX–XX веков	168
А.Н. Майзина. Фразеологические единицы с компонентами- соматизмами и цветообозначениями в алтайском языке	175
И.П. Смирнова. Ключевые компетенции телеведущего: от таланта к профессионализму	185
О.В. Скогорева. Акцентирование содержания как средство навигации в печатных текстах СМИ	194

Критика и библиография

Е.К. Созина. Нарратив с биографией: <i>Ковалев О.А.</i> Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф.М. Достоевского) : монография. – Барнаул : Изд-во Алтайского университета, 2009. – 206 с.	201
Резюме	205
Наши авторы	213

CONTENTS

К юбилею В.М. Шукшина

A.I. Kulyapin. Oral History: Ideological Structure of V.M. Shukshin's Story «Mil Pardon, Madam!»	7
O.A. Kovalyov. The Essay in the Fictionality of V.M. Shukshin's Stories	14
G.V. Kukuyeva. The Assimilation Process in Shukshin's Sketch-Stories	27
N.V. Panchenko. Compositional Space Structure of Shukshin's Text	36
V.V. Desyatov. The Styopkin's Love: Boris Akunin and Vasilii Shukshin	45

Articles

O.N. Vladimirov. The Poet's Name is in his Poem (on the Material of Russian Lyrics of XX–XXI centuries)	53
N.L. Zelyanskaya. Authorial Nomination of Genres in the Epoch of the Aesthetic Paradigm Change (on the Material of F.M. Dostoevsky's Prose of 1840–1850-s).....	64
O.B. Sirotinina. What «Lyaps» in Mass Media Speak about?	77
I.Y. Kachesova. On the Problem of Argumentative Discourse Structure	82
S.H. Zahraee, M.Y. Sidorova. <i>Matrixes</i> in Objective and Mental World: on Interaction of Terminological and Non-terminological Meanings of Polysemantic Words	90

Scientific reports

L.R. Bakirova. The Genre-Painting Specificity and Typology of Little Prose in «The Diary of a Writer» by F.M. Dostoevsky	100
T.N. Skok. The Early Poetic Publications by K. Balmont: from the Collection of Versis to the Lyrical Book («Under the Northern Heaven», «Without Boundaries», «Silence»)	106
A.Y. Krivoruchko. Ekphrasis in the Russian Prose of the 1920s: Ivan Bunin, Boris Lavrenev, and Veniamin Kaverin	112
T.V. Fominykh. Child's Game Character in the Works by OBERIU's Writers.....	119
E.V. Mishchenko. «Antique text» of I.A. Brodsky: Functions of Antique Types in Brodsky's Poetic System (on the Example of Ulysses's Motive).....	123
T.M. Sadalova. The Altaic Tales in the System of Folkloric Genres	131

O.V. Skogoreva. Accent of the contents as facility to navigations in printed mass media text	140
N.A. Kubrakova. Chat-communication and Colloquial Speech (The Russian and English Languages)	145
N.V. Tsvetkova. Visual Representation of Verbal Tropes in the Language of Advertising	156
T.S. Glushkova. Representation of Culturally Important Frame «Drinks» in Russian Language Worldview	162
E.N. Zarechneva. Emotional Evaluative Component of the concept «teacher»	168
A.M. Geraschenko. Inserted Texts in British and American Literature of XIX–XX centuries	175
I.P. Smirnova. Main Competences Used by Tv-hosts: from Talent to Professionalism	185
A.N. Maizina. Phraseological Units with Body Parts and Color Names in the Altai Language.....	194

Critics and bibliography

E.K. Sozina. Нарратив с биографией: <i>Ковалев О.А.</i> Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф.М. Достоевского) : монография. – Барнаул : Изд-во Алтайского университета, 2009. – 206 с.	201
Summary	205
Our authors	213

К 80-ЛЕТИЮ В.М. ШУКШИНА

ORAL HISTORY: ИДЕЙНАЯ СТРУКТУРА РАССКАЗА В.М. ШУКШИНА «МИЛЬ ПАРДОН, МАДАМ!»

А.И. Куляпин

Ключевые слова: интертекст, история, психологизм, миф, национальный характер.

Keywords: Intertext, history, myth, national character, psychologism.

Рассказ «Миль пардон, мадам!» был напечатан в 1968 году в журнале «Новый мир» (№11) вместе с циклом «Из детских лет Ивана Попова». На первый взгляд, Шукшин сталкивает в публикации две взаимоисключающие тенденции. «Из детских лет Ивана Попова» стилизует бесхитростные, правдивые мемуарные очерки, столь высоко ценимые редакцией «Нового мира». В черновых набросках рассказ даже имел характерный подзаголовок – «Воспоминания, написанные им самим». Центральный эпизод рассказа «Миль пардон, мадам!» – это тоже воспоминания, но только не написанные, а «рассказанные им самим». Разница оказывается принципиальной. Вместо точного воспроизведения трудного быта военных лет возникает свободная фантазия на литературные темы.

Шукшинская историческая концепция существенно отличается от той, которую проповедовал журнал А.Т. Твардовского. СССР не зря прозвали «страной с непредсказуемым прошлым». Понятно, почему борьба с фальсификацией истории стала одним из приоритетов «Нового мира» – флагамена отечественного либерализма шестидесятых годов. В программной редакционной статье 1965 года «По случаю юбилея» Твардовский наряду с другими актуальнейшими проблемами поднял и вопрос о «лжемемуаристах»: «Было и еще худшее: сознательные под-

делки этих “личных свидетельств”, искажение фактов истории лжемемуаристами, приспособление ими своего “аппарата памяти” к потребностям текущего дня» [Твардовский, 1965, с. 7]. Шукшин, в отличие от редактора «Нового мира», далек от однозначного осуждения своего героя-лжемемуариста. Писателю важно показать, как сквозь плотную завесу литературных мотивов и образов пробивается правда жизни. Фальшивых документов, как известно, не существует. Парадокс в том, что лжемемуары могут говорить об исторической правде гораздо больше, чем самые достоверные свидетельства.

После журнальной публикации Шукшин продолжил эксперименты с рассказом «Миль пардон, мадам!», вновь помещая его в неожиданные контексты. Рассказ стал основой одной из трех киноновелл фильма «Странные люди» (1969). Две другие части картины были сняты по рассказам «Чудик» и «Думы» – произведениям гораздо более традиционным и в плане поэтики, и в плане проблематики.

К концу 60-х годов в эстетике Шукшина обнаруживаются все более очевидные противоречия, и свидетельством творческого кризиса как раз и стал фильм «Странные люди». По верному замечанию Ю. Тюрина, «в Шукшине писатель опережал кинорежиссера» [Тюрин, 1984, с. 145], поэтому именно полемика вокруг фильма наглядно продемонстрировала конфликт двух Шукшиных – «старого» и «нового».

Среди трех киноновелл фильма самую серьезную критику вызвал «Роковой выстрел», что вполне объяснимо. Ведь рассказ «Миль пардон, мадам!», наряду с «Точкой зрения», – произведение, предвосхищающее позднего Шукшина, в то время как экранизация рассказа ориентирована на художественные принципы первой половины 60-х годов. В беседе с киноведом Валентиной Ивановой (1973) Шукшин расскажет о запасе условно-символических, сконцентрировавших большой культурологический потенциал, решений, которые все же остались нереализованными. Режиссер отказался от этих идей во имя варианта более простого, но, как оказалось, не менее рискованного. «Признаюсь, это решение доверить почти всю новеллу одному актеру пришло не сразу. Поначалу был замысел как-то проиллюстрировать рассказ Броньки Пупкова. Была мысль показать бункер Гитлера. И населить его карликами. Все карлики, кроме Гитлера. И поэтому для него бункер тесен и низок, и в потолке вырублены специальные каналы. Гитлер как Гулливер среди лилипутов, он всесилен, он может стрелять из пальцев. Было еще много других “костылей”» [Шукшин, 1981, с. 187].

«Миль пардон, мадам!» – одно из самых интертекстуально насыщенных произведений Шукшина, – считает Е.И. Конюшенко. –

Герой и сюжет рассказа ориентированы на роман Ф.М. Достоевского «Идиот», точнее на комическую линию этого романа, представленную образами Лебедева и особенно генерала Иволгина. <...> Интертекстуальная переключка с романом Достоевского возникает уже в начале рассказа. Бронька на охоте нечаянно отстреливает себе два пальца на руке, зарывает их на своем огороде со словами: «Дорогие мои пальчики, спите спокойно до светлого утра». И даже хочет поставить на месте зарытых пальцев крест. Этот экстравагантный поступок имеет литературный прецедент. Самозабвенный лгун генерал Иволгин передает рассказ другого лгуна, Лебедева, который уверяет, что в 1812 году потерял ногу, отстреленную французским солдатом из пушки. После чего Лебедев якобы похоронил свою ногу на Ваганьковском кладбище, поставив памятник с надписью на одной стороне: «Здесь погребена нога коллежского секретаря Лебедева», а с другой: «Покойся, милый прах, до радостного утра»» [Конюшенко, 1996, с. 6–7]. О романе «Идиот» как «главном интертекстуальном источнике шукшинского рассказа» пишет и Р. Эшельман, отмечая, что «выдумка Пупкова о встрече с Гитлером сильно напоминает невероятную историю Иволгина и его знакомства с Наполеоном в ч. 4, IV» [Эшельман, 1994, с. 88].

Ассоциативное поле рассказа «Миль пардон, мадам!» не ограничивается одним романом Достоевского – в интертекстуальную игру втягиваются также произведения Карамзина, Гоголя и Фадеева. В такой «открытости» текста одна из характерных примет позднего Шукшина.

Е.И. Конюшенко совершенно правильно возводит фразу Броньки «Дорогие мои пальчики, спите спокойно до светлого утра» к роману «Идиот». Однако необходимо добавить, что, поскольку герой Достоевского воспользовался для надписи на воображаемом памятнике стихом из «Эпитафий» Карамзина, возникла еще одна неожиданная переключка. О ней в свое время писал Ю.Н. Тынянов: «Достоевский переносил и трагические черты действительной жизни в произведения, иногда резко меняя их эмоциональную окраску на комическую. Я извиняюсь за тяжелый пример, но он слишком убедителен. Андрей Михайлович Достоевский вспоминает о памятнике над могилой матери: «Избрание надписи на памятнике отец предоставил братьям. Они оба решили, чтобы было только обозначено имя, фамилия, день рождения и смерти. На заднюю же сторону памятника выбрали надпись из Карамзина: «Покойся, милый прах, до радостного утра...». И эта прекрасная надпись была исполнена» [Тынянов, 1977, с. 215]. И далее Ю.Н. Тынянов приводит уже цитированный нами фрагмент из романа «Идиот».

Шукшин вполне в духе Достоевского переносит в свой рассказ «трагические черты действительной жизни», «резко меняя их эмоциональную окраску на комическую». Судя по всему, с образом Броньки у Шукшина было связано что-то глубоко личное. Об этом, в частности, свидетельствуют воспоминания актера Е. Лебедева. «...Монолог Броньки Пупкова снимали большими кусками – по сто пятьдесят, по сто семьдесят метров, поэтому я чувствовал себя свободно, как на сцене. Я долго готовился – думал, учил текст, – и эпизод сразу, что называется, пошел. Сняли. Я взглянул на Василия Макаровича – у него по лицу текут слезы. Было всего два дубля. “Давай послушаем...” – сказал Шукшин. Включили фонограмму – и опять у него в глазах стояли слезы. Забыть это нельзя...» [Лебедев, 1979, с. 241]. Если сопоставить реакцию Броньки Пупкова на собственный рассказ («Бронька роняет голову на грудь, долго молча плачет <...> Поднимает голову – лицо в слезах» [Шукшин, 1988, с. 343]) с шукшинской, то выяснится, что они почти тождественны.

Бронька не просто лжец, он настоящий художник лжи. Мощнейший эмоциональный прилив он испытывает в самом начале импровизированного спектакля, после того, как признается, что это он стрелял в Гитлера: «Вот этот-то момент и есть самый жгучий. Точно стакан чистейшего спирта пошел гулять в крови» [Шукшин, 1988, с. 339]. Пять лет спустя Шукшин почти дословно повторит метафору в «Калине красной». Прочитав стихотворение С. Есенина «Мир таинственный, мир мой древний...», «оглушенный силой слов», Егор Прокудин скажет: «Как стакан спирта дернул» [Шукшин, 1986, с. 211]. Сходство ощущений героев вызвано сходством ситуаций – контактом с подлинным искусством.

Шукшин наделяет Броньку Пупкова всеми своими творческими навыками и талантами. Бронька – великолепный сценарист, режиссер и актер: он умело выстраивает мизансцену, профессионально использует слово, мимику, жест, мастерски манипулирует эмоциями зрителей.

Нельзя не обратить внимания и на дату «покушения», указанную в тексте – двадцать пятое июля 1943 года. Шукшин приурочил «роковой выстрел» не только ко времени Курской битвы (5.07–23.08.1943), обеспечившей коренной перелом в ходе войны, но и к собственному дню рождения (25.07). Акцентирование этой даты достигается за счет того, что Бронька, путаясь в хронологии событий, сначала говорит о покушении на Гитлера, которое было совершено «двадцать пятого июля тыща девятьсот сорок третьего года» [Шукшин, 1988, с. 339]. А

потом тем же днем датирует свою встречу с генералом, состоявшуюся за неделю до покушения.

В целом фантазия Броньки содержит определенный элемент автотопсихологизма. Не случайно мечта о «тайной борьбе» [Шукшин, 1989, с. 473], «таинственная игра в разведчиков» [Шукшин, 1989, с. 509] станет почти неизменной характеристикой шукшинского героя-чудика («Чудик», «А поутру они проснулись», «Энергичные люди»). В 70-е годы «шпионские» мотивы получают в творчестве Шукшина культурологическую перспективу, заданную рассказами «Мечты» и «Как Андрей Куринков, ювелир, получил 15 суток». Первый из них представляется особенно важным при выстраивании контекста рассказа «Миль пардон, мадам!». «Помню, смотрел тогда фильм “Молодая гвардия”, – сообщает автобиографический герой-рассказчик, – и мне очень понравился Олег Кошевой, и хотелось тоже с кем-нибудь тайно бороться. До того доходило, что иду, бывало по улице и так с головой влезу в эту “тайную борьбу”, что мне, правда, казалось, что за мной следят, и я оглядывался на перекрестках. И даже делал это мастерски – никто не замечал» [Шукшин, 1989, с. 326]. Упомянутая здесь «Молодая гвардия» является также одним из скрытых источников рассказа Броньки Пупкова. Самое патетическое место его монолога спроецировано на клятву молодогвардейцев.

«Миль пардон, мадам!»: «Дак получай за наши страдания!.. За наши раны! За кровь советских людей!.. За разрушенные города и села! За слезы наших жен и матерей!..» [Шукшин, 1988, с. 343].

«Молодая гвардия»: «Я клянусь мстить беспощадно за сожженные, разоренные города и села, за кровь наших людей, за мученическую смерть героев-шахтеров» [Фадеев, 1982, с. 359].

Помимо литературных реминисценций, текст «Миль пардон, мадам!» включает широкий круг исторических реалий. В рассказе упомянуты петровская эпоха, сталинские репрессии 1930-х годов, Великая Отечественная война, шестидесятые годы. Такая концентрация исторического материала неудивительна, так как центральная проблема рассказа раскрывается через характерное для Шукшина противопоставление истории официальной («Истории государства Российского / Советского») и «непечатной», фантастически искажающей реальные события. При всей нелепости байки Броньки Пупкова, именно в ней «вопиет правда времени», и финальная реплика рассказа («А стрелок он был правда редкий» [Шукшин, 1988, с. 344]) призвана подчеркнуть эту сокровенную правду.

Бронька пытается говорить с точки зрения человека, прочно укоренного в отечественной истории: «Мы от казаков приходим, которые тут недалеко Бий-Катунск рубили, крепость. Это еще при царе Петре было» [Шукшин, 1988, с. 341]. Но на самом деле единственным пунктом пересечения истории государства и личной истории становится 1933 год, к которому отнесен эпизод расправы над попом:

– Откуда у вас такое имя – Бронислав?

– Поп с похмелья придумал. Я его, мерина гривастого, разок стукнул за это, когда сопровождал в ГПУ в тридцать третьем году...

– Где это? Куда сопровождали?

– А в город. Мы его взяли, а вести некому. Давай, говорят, Бронька, у тебя на него зуб – веди [Шукшин, 1988, с. 341].

Сельский батюшка виновен только в том, что придумал для сына Ваньки Пупкова гордое имя Бронислав. Во всяком случае, ни о какой другой вине священника больше не упоминается. Выбрав столь знаковое имя, поп невольно делается настоящим отцом Броньки – моделирует и его характер, и его судьбу. Сочетание высокого имени, полученного от отца духовного, и низкой фамилии, полученной от отца телесного, определяет двойственную природу героя.

В рассказе складывается сложная система двойничества-соответствий. 1933 год – точка пересечения истории страны и частной истории не только для героя рассказа, но и для его автора. Именно в 1933 году был арестован и расстрелян Макар Шукшин – отец писателя. В рабочих тетрадях Шукшина сохранился набросок «Отец», посвященный Макару Леонтьевичу. В освещении Шукшина едва ли не самой существенной черточкой в характеристике отца оказалась странная неприязнь того к попу.

Почему-то отец не любил попа.

Когда поженился, срубил себе избу. Избу надо крестить. Отец на дыбы – не хочет, мать в слезы. На отца напирает родня с обеих сторон: надо крестить. Отец махнул рукой: делайте что хотите, хоть целуйтесь со своим длинногривым меринком.

Воскресенье. Мать готовится к крестинам, отец во дворе. Скоро должен прийти поп. Мать радуется, что все будет как у добрых людей. А отец в это время, пока она хлопотала и радовалась, потихоньку разворотил крыльцо, прясло, навалил у дверей кучу досок и сидит, и токает топором какой-то кругляш. Он раздумал крестить избу.

Пришел поп со своей свитой: в избу не пройти.

– Чего тут крестить, я еще ее не доделал, – сказал отец.

Мать неделю не разговаривала с ним. Он не страдал от этого [Шукшин, 1992, с. 550–551].

С одной стороны, с Макаром Шукшиным явно соотнесен конвоир Бронька Пупков: совпадет даже их лексика – «длинногривый мерин» / «мерин гривастый». С другой стороны, – конвоируемый поп, так же безвинно отправленный в ГПУ, как отец Шукшина. Трагическая судьба русского человека XX века – обреченность оказываться одновременно в положении и палача, и жертвы. Герою Достоевского ногу отстреливает французский солдат. Бронька же, совмещая в себе и агрессора и потерпевшего, обходится в однотипной ситуации без посторонней помощи: совершает автодеструктивный акт.

Тема двойничества появляется и в самом рассказе. Шанс на подвиг Бронька получает только потому, что он «как две капли воды» [Шукшин, 1988, с. 341] похож на немецкого шпиона. Семантика такого подобия раскрыта Шукшиным в рассказе «Раскас», написанном в том же году, что и «Миль пардон, мадам!» Иван Петин начинает свой «раскас» с объяснения причин бегства с заезжим офицером жены: «Главное я же знаю, почему она сделала такой финт ушами. Ей все говорили, что она похожая на какую-то артистку. Я забыл на какую» [Шукшин, 1988, с. 324]. После чего не совсем связно добавляет: «А если сказать кому што он на Гитлера похожий, то што ему тада остается делать: хватать ружье и стрелять всех подряд? У нас на фронте был один такой – вылитый Гитлер. Его потом куда-то в тыл отправили потому што нельзя так» [Шукшин, 1988, с. 324]. Абсолютное внешнее сходство не может не вызвать мысль о столь же абсолютном сходстве внутреннем.

Бронька Пупков – зеркальное отражение немецкого агента, с поправкой на русскую национальную специфику. Фашистский «гад» задание выполнил, «но сам влопался» [Шукшин, 1988, с. 341]. Бронька, напротив, задание не выполнил, но зато каким-то чудом «не влопался». Чудо Бронькиного спасения из резиденции Гитлера убеждает только в одном: немец – человек дела, русский – человек слова и только слова.

Рассказ «Миль пардон, мадам!», «подключенный» к другим текстам, другим кодам (сфера интертекстуальности), как видим, связан и с историей, но «не отношениями детерминации, а отношениями цитации» [Барт, 1989, с. 424]. Шукшин со второй половины 60-х годов начинает создание собственного варианта национально-исторического мифа, строительным материалом для которого наравне с литературными реминисценциями служат «исторические цитаты».

В ряду ярчайших черт русского национального характера – установка на автодеструктивность. Шукшин изобразит ее в рассказах «Су-

раз», «Мастер», «Танцующий Шива», в киноповести «Калина красная», в сказке «До третьих петухов» и других поздних произведениях.

Литература

- Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
- Конюшенко Е.И. «Миль пардон, мадам!» // Энциклопедический словарь-справочник «Творчество В.М. Шукшина». Подготовительные материалы. Барнаул, 1996.
- Лебедев Е. Чувствовал он человека // О Шукшине : Экран и жизнь. М., 1979.
- Твардовский А.Т. По случаю юбилея // Новый мир. 1965. №1.
- Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. М., 1981.
- Фадеев А.А. Молодая гвардия // Фадеев А.А. Сочинения : в 3-х т. М., 1982. Т. 3.
- Шукшин В.М. Вопросы самому себе. М., 1981.
- Шукшин В.М. Киноповести. Повести. Барнаул, 1986.
- Шукшин В.М. Любавины: Роман. Книга вторая. Рассказы. Барнаул, 1988.
- Шукшин В.М. Рассказы. Барнаул, 1989.
- Шукшин В.М. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1992. Т. 1.
- Эшельман Р. Эпистемология застоя. О постмодернистской прозе В.М. Шукшина // Russian literature. – XXXV. (1994).

ЗАМЕТКИ О ФИКЦИОНАЛЬНОСТИ В РАССКАЗАХ В.М. ШУКШИНА

О.А. Ковалев

Ключевые слова: фикциональность, стиль, вымысел, фантазия, наблюдатель, В.М. Шукшин.

Keywords: fictionality, style, fiction, imagination, observer, V.M. Shukshin.

1

«Стиль – это сам человек», – сказал Ж. Бюффон в 1753 году в своей известной речи, вступая во французскую академию¹, и открыл целую традицию (от Ш. Сент-Бева до современных психолингвистов) изучения стиля в антропологическом аспекте – как выражение или отражение автора, его характера, личности, тех или иных психических

¹ Интерпретацию данной фразы Бюффона см.: [Зенкин, 1999, с. 253–254].

структур и процессов. И даже нынешняя ситуация возрастающей (благодаря деперсонализированным формам общения в Интернете) стилевой анонимности, названная Б. Парамоновым эпохой «конца стиля» [Парамонов, 1997], не исключает возможности и целесообразности подобного анализа. Не будучи простым выражением авторского «я», проекцией автора как человека на поверхность «языковых особенностей», стиль, тем не менее, является своеобразным экраном, демонстрирующим нам сцены, основным участником которых является автор.

«...Стиль системен, целостен, тотален, “выдержан”», – пишет Б. Парамонов [Парамонов, 1997, с. 7], усматривая в противостоящей стилю бессистемности некую языковую проекцию демократии и предполагая, тем самым, в стилевой тотальности нечто искусственное, а в расколотости, разорванности, неопределенности, напротив, нечто естественное и полностью соответствующее данному и фактичному: «Фактичность и есть ценность, это данное, а не заданное, “наличествующее”, а не долженствующее быть» [Парамонов, 1997, с. 6]. Заметим, однако, что бесстильность, о которой говорит Б. Парамонов, представляет собой, скорее всего, постмодернистскую утопию, утопичность которой обнаруживается как раз благодаря антропологическому подходу. Установка на разорванность авторского «я», приводящая к игре осколками «бывших» стилей, не исключает тех или иных самоидентификаций (в том числе стихийных, бессознательных), получающих отражение в самих принципах использования языка. А главное – язык остается способом целенаправленного, хотя, как правило, бессознательного конструирования идентичности, делающей «тотальность» явлением не менее, а может быть, более естественным, чем стилевая разнородность. Таким образом, любая намеренная стилевая расколотость имеет свой неизбежный предел.

Безусловно, уровень осознанности, отрефлектированности механизмов конструирования языковой личности может быть разным. И все же сложно представить себе писательский стиль, никак не связанный с процессами социальной, национальной и индивидуальной идентификации – ее закрепившимися, затвердевшими формами. И конечно, эти процессы немыслимы вне хотя бы минимального нарциссизма (в широком, а не специальном смысле), так как субъект творчества всегда в какой-то степени стремится предугадать восприятие своего текста, а значит, и посмотреть на себя глазами читателя. Сам феномен стиля связан с возможностью внешней точки зрения, присвоения автором взгляда

со стороны, частичного превращения субъекта языкового творчества в наблюдателя, объектом которого являются он сам и его тексты.

Выразительный, уверенный в себе стиль – это одно из важнейших проявлений успешной авторской социализованности. Такой стиль (даже если автор и не переходит черту, отделяющую «самолюбование» от стилизации) в большой степени предполагает элемент нарциссизма. Однако именно для рассказов В.М. Шукшина уверенность, выраженная в стиле, не характерна. И этим он напоминает писателя, с которым его часто сравнивали, несмотря на всю их очевидную разность, – Ф.М. Достоевского¹. И в том и в другом случае «плохой» стиль из произвольного знака авторского неумения писать переходит в способ экранирования авторских стратегий, связанных с определенными формами рефлексии относительно стиля, в том числе способами мотивировки и оправдания его качества. И в случае с Шукшиным кажется особенно очевидным, что стиль необходимо рассматривать прежде всего как форму авторской активности, в равной степени направленной и на объект, и на субъект.

С одной стороны, для Шукшина характерны и определенный нарциссизм (в указанном выше значении), и внимание к проблеме стиля, что косвенно подтверждают интенции его отдельных персонажей, например, Максима из рассказа «Наказ» (« – Потом выпью, а то худо расскажу» [Шукшин, 1993, с. 180])², и стремление воспроизводить особенности произношения своих героев, преодолевая диктат письма и настойчиво сливая речь рассказчика и героя в единой стихии живой разговорной речи. С другой стороны, в шукшинском стиле, при всем его своеобразии и уникальной интонационной выразительности, есть демонстративная неряшливость, своеобразный вариант «небрежения словом», запечатлевший важную для писателя установку.

Известно, что Шукшин стремится казаться проще, чем он есть на самом деле [Козлова, 1992, с. 13–14; Левашова, 2001, с. 8–11], и обычно читатель оказывается в плену авторского самопозиционирования, в какой-то степени обусловленного действием психологического меха-

¹ Сближение Шукшина с Достоевским стало уже традицией. Избранную библиографию см.: [Левашова, 2001, с. 21].

² Ср. также: «Перечитал это место, и опять стало грустно. *Плохо я пишу*. Не только с физзарядкой плохо – все плохо. Какие-то бесконечные “шалые ветерки”, какие-то жестяные слова про закат, про шелест листьев, про медовый запах с полей... А вчера только пришло на ум красивейшее сравнение, и я его даже записал: “Писать надо так, чтобы слова рвались, как патроны в костре”. Какие уж тут к черту патроны! *Пуговицы какие-то, а не слова*» [Шукшин, 1992, с. 83]. См. также рассказ «Раскас».

низма защиты. Было бы, конечно, неверным воспринимать этот образ только как маску (маска никогда не бывает только маской), равно как и запечатленную в стиле интенцию не следует расценивать лишь как способ закругления, завершения уже сложившейся репутации – и то и другое было бы упрощением.

В этом запечатленном в стиле самопозиционировании Шукшина важную роль играет жест преодоления литературы, который выражается как в многочисленных знаках несочиненности (псевдо)истории, представляющей собой, согласно этим знакам, реальный случай из жизни, так и в фигуре неискушенного рассказчика, не владеющего литературным стилем ни в устном, ни в письменном его вариантах. Отметим также инстанции рассказчика и наблюдателя, вмещающихся в жизнь наблюдаемого объекта и символически преодолевающих границу между искусством и жизнью. Шукшин то стремится использовать необработанный документ, то имитирует такую необработанность. Здесь хорошо ощущается сопротивление известным формам эстетизации, которые он воспринимает как инородные и отчуждает от себя как от творца. В литературной позиции Шукшина важную роль играет сопротивление транслируемой культурой и внешним для субъекта творчества ценностям, и отчуждаются они прежде всего с помощью стиля¹. Данную авторскую стратегию можно было бы уподобить поведению человека, раздраженного навязыванием ему тех или иных ценностей, эстетического образа, если бы навязывание не имело характера самопринуждения, а одной из основных функций этих знаков не являлось вытеснение многочисленных следов классической литературы и не преодоленного до конца ученичества у русских классиков (см.: [Куляпин, Левашова, 1998]).

Простота и элементарность стиля могут выступать как неприкрашенность самой реальности, элементарность, скудость сознания моделируемой личности, а потому в какой-то степени и как знак реальности. Навязчивость словесных повторов и подчеркнутая затрудненность речевого самовыражения некоторых героев шукшинских рассказов²

¹ По-видимому, позднее (с точки зрения возраста) обращение к тем или иным авторитетным текстам неизбежно приводит к отчужденности от них. Хотя в целом процессы стилового, ценностно-эмоционального отчуждения, конечно, более сложны.

² «– Жалуются!.. Сами одетые, как эти... все есть! – стал честно рассказывать Веня. – А у меня – вот что на мне, то и все тут. Хотел хоть раз в жизни кожан купить за сто шестьдесят рублей, накопили, а она себе взяла шубу купила. А у самой зимнее пальто есть хорошее. <...> Копил, копил, елки зеленые!.. после бани четвертку жадничал выпить, а она взяла шубу купила! И, главное, пальто есть! Если бы хоть не было, а то ведь пальто есть!» («Мой зять украл машину дров») [Шукшин, 1993, с. 115].

позволяют утверждать, что речевая беспомощность как таковая составляет для Шукшина скрытый, но важный предмет изображения, призывая вспомнить о тех писателях, которые свое недовольство творчеством, стилем, литературой или просто языком концептуализировали в тексте в виде темы немоты, невыразимости или молчания. Мотив речевого бессилия почти буквально выражается в тексте, а безуспешное стремление что-либо доказать пронизывает собой не только речевую сферу героя, но и авторский дискурс, скрыто характеризуя желания и страхи автора в отношении читателя.

В рассказах Шукшина событие часто намечается, но не происходит, и нередко отсутствие событий расценивается как черта самой жизни¹. Ничего не происходит отчасти потому, что, как это нередко бывало и до Шукшина, яркая, эффектная событийность противоречит установке на реализм [Козлова, 1992, с. 168], отчасти потому, что происшествие остается в пределах воображения или, точнее, событием становится (как, например, в рассказе «Упорный») *воображение со-бытия*. Тексты Шукшина, таким образом, насыщены разного плана знаками отсутствия.

2

Безусловно, шукшинская тема, в первую очередь заставляющая вспомнить о Достоевском, – это мечтательство. Одним из знаков мечтательства у Шукшина является молчаливость героя². Естественно, в какой-то момент герой должен заговорить и обнаружить свою фантазию. Но далеко не все мечтатели у Шукшина неразговорчивы. По сути, мы встречаем в его произведениях два типа мечтателей – молчаливых и беспокойных (обе эти ипостаси в рассказе «Пьедестал» представлены супругами: первая – женой, вторая – мужем).

Шукшин так часто воспроизводит ситуацию фантазирующего героя, компенсирующего с помощью мечты свою неудовлетворенность, что это не может не привлечь к себе внимания. Кажется, что вымысел

¹ Например: «Половину жизни отшагал – и что? Так, глядишь, и вторую протопашешь – и ничегошеньки не случится» («Забуксовал») [Шукшин, 1993, с. 125].

² Молчалив, например, заглавный герой рассказа «Генерал Малафейкин» – «нелюдимый маляр-шабашник» («недели полторы работали, и за все это время Малафейкин сказал, может быть, десять слов») [Шукшин, 1993, с. 63]). О жене героя рассказа «Пьедестал», основная черта которой – ее молчаливость, читаем: «Иногда она начинала говорить и тогда преображалась: говорила сильно, с глубокой страстью, и опять куда-то, в даль своих постоянных далеких дум. И глаза ее явственно светились светом иной жизни, той жизни, где она жила мыслями...» [Шукшин, 1993, с. 233].

(как объект изображения, а не как инструмент в руках автора-сочинителя) у Шукшина почти всегда выступает в качестве способа компенсации неудовлетворенного своей жизнью героя¹.

Но о какой именно неудовлетворенности следует говорить? Внимательный читатель заметит, что ущемленность шукшинского «маленького» человека связана не столько с элементами физического, материального бытия, сколько с социальной неуспешностью, а точнее, непризнанием со стороны коллективного Другого. Так, неисполнившаяся мечта героя рассказа «Мой зять украл машину дров» – это мечта не о самой вещи, – кожаном пальто, а об эффекте самовыражения, самодемонстрации, связанном с этой вещью: «Венина мечта – когда-нибудь надеть кожанку и пройтись в выходной день по селу в ней нараспашку...» [Шукшин, 1993, с. 112]².

Устойчивость, повторяемость этой ситуации заставляет предположить здесь проекцию положения, в котором находится автор, позволяя судить не столько о самих житейских ситуациях, которые можно было бы представить себе увиденными идеальным объективным наблюдателем, сколько о фантазме, проецирующемся на структуру коммуникации в нарративе. Читая о фантазирующем герое, сложно забыть о том, что единственным реально существующим фантазером является сам автор – фантазер *par excellence*. А потому неизбежен вопрос, который мы должны задать автору в ответ на его жест, указывающий нам (как на психологическую и социальную проблему) на образы его многочисленных фантазеров: почему автор пишет, то есть какова природа потребности, заставляющей его сочинять истории и как эти истории соотносятся с его жизнью и желаниями?

Подобный вопрос ставит перед собой повествователь (а в данном случае можно сказать: Шукшин) в рассказе «Воскресная тоска»: «Теперь я лежу и думаю: на каком основании вообще человек садится писать? Я, например. Меня же никто не просит. <...> Да, так на каком основании человек бросает все другие дела и садится писать? Почему хочется писать?» [Шукшин, 1992, с. 80]. Оппонентом пишущего в этом

¹ «Догадывались (земляки. – *О.К.*), что Саня потому и выдумал эту историю, чтобы хоть так *отыграться* за то, что деревенские девки его не любили» [Шукшин, 1993, с. 204].

² Позволим себе не согласиться с утверждением О.Г. Левашовой о том, что, «пытаясь смоделировать новую судьбу, шукшинские герои стремятся не к более духовной, а к более в материальном отношении благополучной жизни» [Левашова, 2002, с. 115]. И Веней («Мой зять украл машину дров»), и Малафейкиным («Генерал Малафейкин») руководит, скорее всего, желание произвести эффект на слушателя или зрителя, а не реальная мечта о власти или материальных благах.

рассказе является герой-прагматик, а формой оправдания творчества и, значит, вымысла должно было бы стать совпадение вымысла с реальностью. Однако в этом своем качестве писатель терпит фиаско, и вопрос о ценности писательского фантазирования остается открытым.

Но если довериться текстам Шукшина и спроецировать ситуацию фантазирования назад, на самого автора, то первым делом мы должны будем разглядеть здесь отраженное, словно в кривом зеркале, желание успеха¹. Но если при перемещении фантазии из области автора в сферу персонажа установка на вымысел обнажается, то при возвратном движении она прячется, почти исчезает – ибо представленная в тексте ситуация подается автором как случай из самой жизни. Впрочем, интенция фантазирующего героя отсылает нас именно к авторской установке: в лице героя вымысел претендует на полную действительность и герой совершает одну за другой тщетные попытки выдать его за реальность («Версия», «Упорный»).

3

Поскольку оправдание вымысла у Шукшина обычно выступает как защита права героя на неутилитарную деятельность, а точнее, единственный несводимый к практическим нуждам остаток человеческой жизни, фантазию в рассказах Шукшина следует расценивать как эстетический по своей природе феномен. Гедонистический аспект эстетики виден здесь невооруженным глазом: защита фантазии – это защита той или иной формы наслаждения перед лицом тотального утилитаризма (показательны в этом смысле рассказы «Алеша Бесконвойный», «Как зайка летал на воздушных шариках»). При этом фантазирование, с его эстетизмом и враждой к утилитарному, практически неизменно получает у Шукшина призывки инфантильности.

Инфантильность героя, отстаивающего право на наслаждение, предстает в двояком освещении оправдания и осуждения. Перед нами случай ценностной амбивалентности, довольно часто встречающейся в литературе и напоминающей описанный З. Фрейдом компромисс между принципом удовольствия и чувством реальности: отстаивая свое право на наслаждение, субъект должен отдавать себе отчет в том, как его действия и его позиция воспринимаются со стороны, включая та-

¹ В любом художественном произведении Шукшина, справедливо отмечает С.М. Козлова, «прямо или в скрытой форме, иногда всего лишь эмблематично, присутствует “авторский самокомментарий” (Шукшин)» [Козлова, 1992, с. 167]. О писательском чувстве вины Шукшина и о возможности проецирования шукшинского враля на скрытую авторскую рефлексию см.: [Куляпин, 2002].

ким образом точку зрения другого в самообраз и делая это не столько ради компромисса как такового, сколько ради перевода бессознательных содержаний на невербальный язык адресата, в конечном счете смыкающегося для автора с большим Другим. Конфликт и компромисс ценностей, таким образом, пронизывают изображение инфантильных мечтателей. Но равновесие конфликтующих начал обеспечивается своеобразной равноценностью инфантилизма (вызывающего смех или раздражение) и бескорыстием чистой красоты (возвышающей наслаждение).

В рассказе «Дядя Ермолай» перед нами яркий случай выраженного инфантильного (что подчеркнуто и возрастом героев) упрямства врущего человека. Писатель фиксирует внимание на парадоксальной психологии лгуна. К ней он обращается и в других рассказах («Миль пардон, мадам!», «Версия», «Генерал Малафейкин»), но в «Дяде Ермолае» есть нечто выделяющее данный рассказ из всей группы.

С одной стороны, инфантильность необъяснимого, бескорыстного упорства, последовательность лгуна демонстрируют два мальчика – герои рассказа «Дядя Ермолай». Их вранье подчеркнуто бессмысленно: все равно не поверят (ср.: [Левашова, 2002, с. 115–116]), хотя, разумеется, очень мало напоминает бескорыстие эстетического образа. Разве лишь тем, что лежит в его основе – психологической потребностью в последовательности и завершенности образа, принуждающей человека следовать однажды принятой на себя роли. В основном тексте рассказа упорство остается необъясненным – оно представлено как странность человеческой природы. Но именно поэтому у читателя неизбежно возникает желание понять что-то помимо непосредственно сказанного¹.

С другой стороны, для дяди Ермолая характерно такое же бескорыстное и необъяснимое упорство в стремлении доказать правду. И если мальчики, Гришка и Васька, хотят во что бы то ни стало настоять на своем, то Ермолай так же неистово хочет, чтобы они признали истину.

В позднем послесловии к рассказу этот странный конфликт получает авторскую интерпретацию, и смысл рассказа фактически выводится к конфликту поколений, отцов и детей. Безусловно, сама ситуация слишком раннего взросления подростков, вынужденных работать во время войны, уже может вызывать кажущееся абсурдным сопротивление миру взрослых. Но интересно, что Шукшин ставит при этом пилатовский вопрос об истине, акцентируя ее непостижимость, а значит, поиск истины Ермолаем представлен как по меньшей мере сомнитель-

¹ См. интерпретацию рассказа в: [Творчество Шукшина, 2007, с. 92–94].

ный. Это опять напоминает о Достоевском, для которого было характерно сомнение в реальности голого факта. Но глубинная, психологическая мотивировка конфликта, на наш взгляд, у Шукшина иная.

Потребность в недостижимой истине – это неутоленная потребность в большом Другом и мучительное ощущение разрыва с ценностями предков. В эпилоге рассказа есть одна странность: поколение дяди Ермолая противостоит поколению будущего автора в своем отношении к работе («или – не было никакого смысла, а была одна работа, работа... Работали да детей рожали» [Шукшин, 1993, с. 78]). Эпилог заставляет пересмотреть текст рассказа и наделить смыслом кажущуюся бессмысленность вранья мальчишек, но необычно здесь именно то, что в основном тексте рассказа единственной альтернативой образу жизни поколения дяди Ермолая становится вранье.

Конечно, важен сам факт сопротивления старшим, сигнализирующий о конфликте поколений, стремлении любым способом отстоять свою самость (самость не индивидуальную, а групповую, связанную с идентичностью поколения). А кроме того, способ, который избран для сопротивления, есть отрицание очевидного, неприятие реальности как вызов суровым условиям военного детства, который в самом тексте рассказа не имеет явного эстетического оттенка.

Что же противопоставляется работе? В эпилоге об этом ничего не говорится – сказано лишь, что свою жизнь автор понимает иначе. А единственной альтернативой в тексте рассказа является вранье. Ложь выступает и как сопротивление реальности, и как, соответственно, воля к ее преодолению, трансформации, и как отрицание жизни, лишенной иных ценностей, кроме работы. Здесь мы видим, таким образом, все то же отвержение полного утилитаризма как единственной формы существования. Но особенность выражения данной мысли в рассказе состоит в том, что для оправдания принципа удовольствия потребовался разговор с предком, не совпадающим с отводимой ему ролью большого Другого. Его отсутствие как раз и связано с невозможностью получить ответ и, соответственно, с тяготящим автора релятивизмом мира, распавшегося на череду поколений, невозможностью воспринимать старшего как образец «правильной» жизни и решать этические проблемы с помощью элементарного мимесиса – воспроизведения опыта предков.

В каком-то смысле Шукшин рассказывает все время одну и ту же историю – о человеке, желающем произвести эффект, обратить на себя

внимание, но терпящем фиаско, – и постоянно возвращается к этой травматичной ситуации. «Надо, – говорит жена героя рассказа «Пьедестал», сюжет которого можно свести к неудавшемуся стремлению произвести эффект, – чтоб у них потом отвисли челюсти. Талант всегда немножко взрывается» [Шукшин, 1993, с. 233]. Характерно также, что раскованность заглавного героя рассказа «Гена Пройдисвет» – это «демонстративная» раскованность [Шукшин, 1993, с. 216].

Поэтому шукшинской теме фантазии, как и соответствующей теме у Достоевского, присуща двойственность. С одной стороны, человек фантазирующий свободен, фантазия необходима, поскольку это единственная форма сопротивления утилитаризму и реальности, с другой стороны, в самой фантазии есть своеобразная нищета, так как фантазирующий субъект привязан к одной травматичной для него ситуации.

Множественность разнообразных героев Шукшина не должна помешать нам увидеть их принципиальную общность, единство и, соответственно, необходимость говорить не о героях, а о герое, персонаже – едином и разнообразном в своих проявлениях¹. Единство личности такого героя ценно вовсе не тем, что позволяет соотнести его напрямую с автором, а возможностью обнаружить ту эстетическую и – глубже – экзистенциальную проблему, которую автор пытается решить с помощью своего героя.

И если попытаться уловить наиболее существенные характеристики, придающие единство этому персонажу, то в первую очередь следует назвать его героем с проблемной идентичностью. Это неуверенный в себе, нуждающийся в признании человек. Шукшин фиксирует внимание на том проявлении социальности, которое связано с коллективным признанием / непризнанием личности как успешной.

И здесь мы вновь находим повод для того, чтобы вспомнить о Достоевском: трудность социализации может выражаться в речи²; читателя сплошь и рядом охватывает чувство стыда за героя, с которым ему предлагают идентифицироваться; автор постоянно прокручивает

¹ Эта мысль высказывалась М. Геллером. См. об этом: [Творчество Шукшина, 2004, с. 41].

² «– Это сколько же такие пипеточки стоят?

– Какие пипеточки? – не поняли продавщица.

– Да вот... сапожки-то.

– Пипеточки какие-то. Шестьдесят пять рублей» («Сапожки») [Шукшин, 1993, с. 37].

Ср.: «– Ну, а что, медведь наш сидит?..

– Кто это, Яков Петрович?

– Ну, медведь-то, будто не знаете, кого медведем зовут?..» («Двойник») [Достоевский, 1972, с. 124].

ситуацию позора, помещая в нее своего героя, что представляет собой форму морального садомазохизма.

Одна из наиболее типичных шукшинских ситуаций – это ситуация раздражающего героя недоверия, связанная с неправильной, с его точки зрения, идентификацией («Ноль ноль целых», «Обида»). В рассказе «Обида» героя принимают за другого человека. Но почему же он так сердится, почему никак не может успокоиться, все время возвращаясь к истории, не имеющей к нему отношения? Не потому ли, что это все тот же субъект с проблемной идентичностью и, помещая его не в ту нишу (пьяницы, дебошира), его задевают «за живое»? И чем сильнее Сашка спорит и возмущается, тем более реальным становится... нет, не сомнение в искренности героя и в том, что его действительно перепутали с другим человеком, а скорее некая «задняя мысль»: а что если и вправду?.. К тому же структура ситуации очень напоминает сюжет неверия откровенно лгущему герою («Версия», «Миль пардон, мадам!»). А психологически это похоже на ситуацию, когда человек во что бы то ни стало хочет забыть действительно произошедшее с ним, а ему мешают это сделать, что и вызывает у него раздражение или даже ярость.

Само искусство предполагает возможность разрыва, конфликта между идентичностью, возникающей под его воздействием и связанной с развитием воображения, и социальным признанием. Проблематизация идентичности, таким образом, имеет непосредственное отношение к природе искусства. И фантазия, и воображение, и вранье так или иначе связаны между собой.

Шукшинский герой – это человек, стремящийся выглядеть кем-то иным – разрушить, опровергнуть, заменить свой внешний образ, а вместе с ним и бытие, но именно это и придает ему динамичность, делая героем в эстетическом смысле слова, организуя связанное с ним событие. Ведь перед нами не просто образ человека, а образ эстетической личности, само существование которой в сфере воображаемого придает ей проблемность, особую динамику и разрыв между «я-для-себя» и «я-для-другого», иначе говоря, между воображаемым «я» и тем «реальным» отношением к субъекту, которое, подобно реальности, вторгается в его сознание.

Вопрос о роли другого в построении идентичности приводит нас к эстетической проблеме «герой и хор». «Главным “порывом души” героев Шукшина является желание “исповеди” и “покаяния”» [Козло-

ва, 1992, с. 169]. Но, поскольку речь идет об исповеди персонажа, эта потребность предполагает художественное моделирование восприятия самой ситуации исповеди. Хор, каким он предстает в рассказах Шукшина, является воплощением фантома коллективного Другого – массового зрителя, выступающего как единое целое, хотя при этом таким целым его делает отношение к нему героя.

Влияние хора на героя хорошо ощущается в рассказе «Хмырь»: рассчитывая на произведение эффекта, человек начинает играть нехарактерную для него роль, исходя из представления о том, как надо вести себя в подобной ситуации, то есть под влиянием воображаемого Другого.

Исповедь предполагает предельную открытость, обнажение, и не случайно в рассказах Шукшина так часто встречается мотив физического обнажения¹, символически связанный с обнажением моральным. Сама ситуация публичного скандала уже является формой наготы: герою нужны зрители – сочувствователи, свидетели и соучастники его наслаждения, нужна хоровая поддержка. Разумеется, ситуация публичного обнажения-скандала должна быть также спроецирована на ситуацию восприятия текста читателем, художественной проекцией которого и является хор, но обнажение здесь будет двояким – это обнажение не только героя, но и автора, с помощью читателя удовлетворяющего соответствующую потребность.

В этом плане показателен рассказ «Мой зять украл машину дров», через который лейтмотивом проходят обнажение и нагота: Венина мечта – «когда-нибудь надеть кожанку и пройтись в выходной день по селу в ней нараспашку» [Шукшин, 1993, с. 112] (здесь особенно любопытно, что вещь-мечта сопрягается с обнажением, то есть одевание сопровождается раздеванием); «я до того рад, что хоть впору заголиться да улочки две дать по селу – от радости» [Шукшин, 1993, с. 113]; «– А если б я голый совсем пришел, я бы так и ходил голый?» [Шукшин, 1993, с. 117]. Суд над Веней – большое публичное моральное обнажение. Мотив обнажения и наготы амбивалентен в том смысле, что предполагает желание обнажиться и одновременно страх позора.

Но у Шукшина присутствует еще один участник этого действия – отделившийся от героя наблюдатель. В конечном счете, перед нами трансформированная форма авторефлексии, связанная со стремлением

¹ «Сураз», «Сильные идут дальше», «Алеша Бесконвойный», «Билетик на второй сеанс», «Дебил».

наблюдать за собой. Однако особенность наблюдателей Шукшина в том, что обычно они вмешиваются в наблюдаемую жизнь и стремятся в ней что-то изменить («Хмырь», «Три грации») – и в этом тоже ощущается шукшинская позиция отказа от эстетизма и положения художника-наблюдателя.

Писатель пытается найти способы эстетизации мира деревенской жизни, не лишаящие его подлинности. Но он не принадлежит этому миру целиком. Он внутри и вне его одновременно: сливается с ним и наблюдает за его обитателями со стороны, с точки зрения, усвоенной благодаря городской, интеллигентской культуре. Собственно, момент эстетизации уже предполагает возможность внешней позиции. Характерно, что нередко наблюдатель появляется в рассказе либо в качестве героя (он) («Хмырь»), либо в качестве авторского двойника – повествователя (я) («Петя», «Три грации»).

Но с кем в большей степени идентифицирует себя Шукшин – с наблюдателем или с наблюдаемым? По-видимому, ответ на этот вопрос невозможен, в силу неизбежной раздвоенности авторского сознания. Наблюдатель и сам раздвоен (в рассказах «Хмырь», «Петя» эта раздвоенность получает материальное выражение в виде дифференциации наблюдателя-скептика и наблюдателя-адвоката) и не обладает единством отношения к своему объекту.

В рассказе «Пост скриптум» позиция наблюдателя обозначена с помощью рамки (комментарий «издателя» письма), которая в конечном счете (в финале рассказа) символически уничтожается благодаря идентификации «издателя» с автором письма¹. Собственно *post scriptum*, казалось бы, ничего не добавляет к тексту, но содержит важный для Шукшина намек на условность разграничения автора и героя. Тем самым обнажается условный характер разграничения наблюдателя и героя как предмета наблюдения (ср.: «Петя»). Почему так часто и настойчиво повторяется этот прием? Раздвоение «я» – явление необходимое для писательского творчества: автор превращается в наблюдателя, наблюдая, в частности, за самим собой (в том числе как за автором), что приводит, естественно, к эффекту самоотчуждения. Но Шукшин-автор как будто стесняется такой позиции. С одной стороны, он вынужден подчиниться этому неизбежному процессу, а с другой стороны, та позиция наблюдателя, которая навязывается ему литературой и не

¹ «А шишечка эта на окне – правда, занятная: повернешь влево – этакий зеленоватый полумрак в комнате, повернешь вправо – светло. Я бы сам дома сделал такую штуку. Надо тоже походить по магазинам поспрашивать: нет ли в продаже» [Шукшин, 1993, т. 3, с. 86].

вполне для него органична, воспринимается как предательство по отношению к коренным ценностям. Поэтому его положение наблюдателя неустойчиво, и в решающий момент автор производит жест отказа от эстетического отчуждения.

Литература

- Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 1. Л., 1972.
- Зенкин С.Н. Неклассическая риторика Бюффона // Зенкин С.Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург, 1999.
- Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. Барнаул, 1992.
- Куляпин А.И. Писатель-врач, писатель-больной, писатель-заговорщик... // В.М. Шукшин: проблемы и решения : сб. статей. Барнаул, 2002.
- Куляпин А.И., Левашова О.Г. В.М. Шукшин и русская классика. Барнаул, 1998.
- Левашова О.Г. В.М. Шукшин и традиции русской литературы XIX в. (Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой). Барнаул, 2001.
- Левашова О.Г. «Потому я и человек, что вру...»: Философия и психология лжи в прозе В.М. Шукшина в аспекте традиций русской классики // В.М. Шукшин: проблемы и решения : сб. статей. Барнаул, 2002.
- Панченко Н.В. «Власть референции» в процессе композиционного построения художественного текста (на материале современной художественной прозы) // Филология и человек. 2008. №1.
- Парамонов Б. Конец стиля. СПб., М., 1997.
- Творчество В.М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник. Т. 1 : Филологическое шукшиноведение. Личность В.М. Шукшина. Язык произведений В.М. Шукшина. Барнаул, 2004.
- Творчество В.М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник. Т. 3 : Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина. Публицистика В.М. Шукшина. Барнаул, 2007.
- Шукшин В.М. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2. М., 1992.
- Шукшин В.М. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 3. М., 1993.

ПРОЦЕСС АССИМИЛЯЦИИ В ТЕКСТАХ РАССКАЗОВ-ОЧЕРКОВ В.М. ШУКШИНА

Г.В. Кукуева

Ключевые слова: текст, рассказ, композиционно-речевая структура.

Keywords: text, short story, compositional speech structure.

Процесс ассимиляции как уподобление одного явления другому, сопровождающееся стиранием специфических черт и особенностей

первого, служит одной из важнейших примет, характеризующих видоизменения в жанровой системе художественных текстов XX–XXI веков. Способность жанровых форм к «трансформации», «непостоянству» (В.А. Кузьмук, Ю.Н. Тынянов, О.М. Фрейденберг) приводит к «атрофии и модифицированию жанровой формы» [Тынянов, 1977, с. 68].

Присутствие гибких, синкретичных жанровых форм в малой прозе В.М. Шукшина (рассказ-анекдот, рассказ-сценка, рассказ-очерк) свидетельствует о внутрижанровой дифференциации текстов, способных вступать в отношения частичного тождества. Установившиеся отношения можно интерпретировать как межтекстовые *деривационные отношения*, определяемые как «такие связи, которыми объединяются первичные и, основанные на них, вторичные языковые единицы и которые типичны для отношений между исходными и производными знаками языка. Подобные отношения обнаруживаются между единицами одного и того же уровня и между единицами разных уровней» [Кубрякова, Панкрац, 1982, с. 8–9].

В системе деривационных отношений, характеризующих тексты малой прозы писателя, ассимиляция проявляет себя как вспомогательный процесс, направленный в сторону «функционально-семантического (или субстанционального) преобразования исходной единицы, создания нового знака, либо выражения исходным знаком новой функции» [Мурзин, 1976, с. 10]. Под *исходной единицей* в статье понимается рассказ-очерк, «интегративная природа» которого выдвигает в качестве основополагающего признак деривационной валентности, то есть потенциальной способности к эвоцированию примет текстов с другой жанровой «этикеткой». *Производный тип*¹ текстов характеризуется в качестве мотивированного, соотносящегося с действительностью через исходный тип.

Предлагаемое в рамках данной статьи описание процесса ассимиляции на уровне композиционно-речевой структуры и языковых средств как важнейших показателей жанра нацелено на установление производного характера рассказов-очерков, на выявление их возмож-

¹ Заметим, что рассмотрение тех или иных текстов под знаком производности возможно лишь в том случае, если, во-первых, имеет место факт взаимодействия текстов, во-вторых, взаимодействующие тексты находятся в отношениях частичного тождества, в-третьих, один из сопоставляемых текстов оказывается сложнее в функционально-семантическом отношении.

ного пересечения с текстами, принадлежащими другим жанровым «этикеткам».

Вслед за В.М. Шукшиным рассказы-очерки интерпретируются нами как «невыводимые, правдивые рассказы», природа которых базируется на «стремлении к диффузии, трансформации публицистического начала с другими формами повествования [Шкляр, 1989, с. 24]. Свойственная данному типу произведений внутрижанровая или межжанровая «гибридность» [Беневоленская, 1983, Богданов, 1967] позволяет рассмотреть тексты с позиции деривационных отношений. Рассказы-очерки характеризуются органикой соединения, с одной стороны, жанровой «этикетки» рассказа с документальностью, правдивостью и детальностью художественно конструируемых событий, дающих социальный срез жизни той или иной среды, с другой – выдвиганием признаков анекдотического и сценического повествования. Доминантой рассказа-очерка представляется «гибкость» эвоцирования первичных жанровых признаков. Лингвопоэтическая значимость рассматриваемых произведений заключается в «готовности» конструировать фрагмент художественной действительности с морально-этическим содержанием.

В анализируемом типе рассказов «ассимиляция служит одним из определяющих свойств очеркового повествования» [Ученова, Шамова, 2003, с. 312]. Данный процесс осуществляется в нескольких направлениях. С одной стороны, наблюдаются утрата различительной силы и дальнейшее погашение специфики жанровых примет рассказа и очерка; с другой – выдвигание в сильную позицию признаков анекдота и сценки; с третьей – обязательное функционально-семантическое преобразование «сильных» признаков. Результатом ассимиляции выступит сложное субстанциональное преобразование рассказов-очерков на всех уровнях организации.

Наиболее показательны в проявлении процесса ассимиляции на уровне композиционно-речевой структуры и языковых средств рассказы «Капроновая елочка», «Операция Ефима Пьяных», «Привет Сивому!». Выдвигание в центр повествования трагикомической ситуации, сопровождаемой потасовкой героев, явленных условными социальными масками («Капроновая елочка», «Привет Сивому!»), описание эпатажной выходки главного героя («Операция Ефима Пьяных») «ослабляют» проявление очерковых признаков достоверности, документальности, реалистичности, публицистической проблематики. Содержание рассказов обращено к конструированию обобщенных типовых образов и ситуаций. Функционально-семантическая трансформация парадоксальности, анекдотичности (признаки анекдота), ситуативности, сце-

ничности (признаки сценки) заключается в том, что с помощью названных признаков автор выстраивает социально-психологические типы личностей: человека-деятеля («Капроновая елочка»), застенчивого героя-управленца («Операция Ефима Пьяных»), русского человека, противопоставленного западному антуражу театральных масок («Привет Сивому!»).

В анализируемых рассказах-очерках речевая композиция отличается равновесием речевых слоев автора и персонажа. Важную роль в характеристике их композиционно-речевой структуры и языковых средств играет сильная позиция жанровых признаков анекдота и сценки.

Доминантным признаком речевой партии повествователя («Капроновая елочка», «Привет Сивому!») служит динамическое проявление смысловой позиции автора, представленной монологическим «словом». Перемещение говорящего субъекта из одной плоскости в другую детерминируется парадоксальностью и анекдотичностью развития действия. Объективная манера повествования в зачине рассказов эксплицирует образ повествователя-наблюдателя, удаленного от героев и ситуации. В речи автора констатируются только факты. Описание героев лишено индивидуальных характеристик: *«Двое стояли на тракте. <...> Двое, отвернувшись от ветра, топтались на месте, хлопали рукавицами. <...> Впереди, припадая на одну ногу, шагал тот, который предложил идти греться. <...> Оба были из одной деревни»* («Капроновая елочка»).

Развитие действия меняет авторскую точку зрения. Повествователь перемещается в то же время-пространство, в котором пребывают герои, становится участником событий. Его позиция реализуется посредством введения в ремарку конкретизаторов глагольного действия: *«устало и медленно сказала Кэт»* («Привет Сивому!»); модальных слов, формирующих субъективную оценку: *«у него, видно, было хорошее настроение»* («Капроновая елочка»). Слияние смысловых позиций автора и персонажа происходит в момент неожиданного, парадоксального поворота повествования, служащего отправной точкой назревающего конфликта: *«И как-то Мишель пришел опять к ней вечером. Пришел... и оторопел: на диване, где он вчера еще вольно полулежал, весьма тоже вольно полулежал здоровый бугай в немыслимой рубашке, сытый, даже какой-то светлый от сытости»* («Привет Сивому!»).

В приведенном фрагменте авторская речь подается в оболочке субъективного восприятия персонажа. Реакция героя фиксируется с помощью ремарочного компонента – глагола «оторопел», далее описание увиденной картины (*«на диване <...> тоже вольно полулежал*

здоровый бугай») и номинация «нового гостя» («бугай», «сытый», «светлый от сытости») излагаются с точки зрения кандидата.

Актуализация парадоксальности, казусности, анекдотичности на уровне композиционно-речевой структуры приводит к нейтрализации бессобытийности (признак очерка). Типическое осмысление индивидуального образа замещается трагикомическим представлением персонажа. В речевой партии повествователя процесс ассимиляции проявляется в конструировании авторским «словом» сложного, многослойного конфликта, высвечивающегося в содержании рассказов лишь одной из своих сторон. Так, в рассказе «Капроновая елочка» социальная сторона конфликта, просматривающаяся в столкновении «снабженца» и «путешественников», сопровождается перемещением автора в плоскость стороннего наблюдателя. Смена авторской позиции проявляется в обезличивании персонажей: «двое», «снабженец», «путешественники». Уровнем языковых средств, оформляющих речь повествователя, создается картина сценического действия. Важную роль в ее воспроизведении играют конкретизаторы глагольного действия – наречия со значением образа действия или степени: «громко взыкала мерзлая дорога», «снабженец долго устравал доху на вешалку», «кандидат **кандидат шарашнул** всю рюмку и **крякнул**», лексемы, указывающие на точное время: «хозяин **через три минуты захрапел**», синтаксические конструкции, воспроизводящие в структуре авторского «слова» внутреннее состояние героя: «*И теперь больно не стало, только стало солоновато во рту и тесно*».

Нравственная сторона конфликта эксплицируется в несобственно-авторском повествовании. Например, в рассказе «Привет Сивому!» парадоксальная реакция главного героя звучит в самообличительной, отрезвляющей речи: «*Странное у него было чувство: и горько было, и гадко, и в то же время он с облегчением думал, что **теперь не надо сюда приходить. То, что оставалось там, за спиной, – ласки Кэт, сегодняшнее унижение – это как больница, было опасно, был бред, а теперь – скорей отсюда и не оглядываться***». Бунт против свободы нравов, навязываемых западными стереотипами жизни, поражение в драке парадоксальным образом приводят к очищению и выздоровлению героя, к его духовной победе над ложной, неестественной жизнью.

В основе изображения внутреннего конфликта персонажа с самим собой (рассказ «Операция Ефима Пьяных») лежит признак парадоксальности, просматривающийся, во-первых, в нейтрализации приемов очеркового изображения личности, во-вторых, в переносе этого изоб-

ражения на сферу речи повествователя, в-третьих, в репрезентации персонажа в «забавной», трагикомической ситуации. В речевой партии повествователя подробно излагается противоречие «тогдашнего» положения героя-солдата Ефима Пьяных и сегодняшнего Ефима – председателя колхоза: *«В госпитале долго ржали. Но тогда – что! А сейчас ему, председателю преуспевающего колхоза, солидному человеку, придется снимать штаны перед молодыми бабенками»*. Естественность, зрелищность и театрализованность описания душевных и физических мучений героя рассказа приводят к трансформации несобственно-авторского повествования. Рассмотрим текстовый фрагмент рассказа:

... Чем ближе подходил Ефим к больнице, тем больше беспокоился и трусил. <...>Ну, допустим, его пропустили без очереди. Врач, молодая, важная женщина.

– Что с вами?

– Осколок.

– Где?

– Там.

– Где «там»?

– Ну, там... – Может, здесь посмеяться надо для близира?

Трансформация анализируемого речевого шаблона заключается в том, что «гипотетический» диалог сначала формируется в рамках субъективного плана повествователя, о чем свидетельствует местоимение 3-го лица «его», затем содержание диалога полностью перемещается в область субъектно-речевой сферы героя. «Слово» персонажа принимает на себя функцию наррации.

В анализируемых рассказах-очерках речевая партия персонажа представлена диалогическими единствами, активность выдвижения которых говорит о нейтрализации описательной части – признака, свойственного очерковому повествованию. Процесс ассимиляции способствует функциональному «обогащению» диалогов. Диалогические единства конденсируют повествование, играют роль основного источника движения внутреннего сюжета, эксплицируют морально-этическую, нравственную проблематику произведений, скрытую в подтексте.

Высокая степень плотности парадоксальности, казуности и сценичности, связанная с конструированием типовых черт личности посредством изображения персонажа в «крайней» ситуации, позволяет выделить в композиционно-речевой структуре драматизированный диалог и диалог непонимания, обычно не свойственные очерку.

Первый тип диалога способствует самораскрытию героев, разоблачению их скоморошьего поведения. Посредством драматизированного диалога автор обращается к критике нравов, обсуждению фальши человеческих отношений. Рассмотрим фрагмент из рассказа «Капроновая елочка»:

– Я седня на заводе разговор слышал: в девятьсот восьмом году метеор в тайгу упал, а люди какие-то к нам прилетали. С другой планеты, – заговорил Павел, обращаясь к Федору.

– Ерунда все это, – авторитетно заявил ухажер. – Фантазия.

– Что-то у них испортилось, и произошел взрыв – малость не долетели, – продолжал Павел, не обращая внимания на замечание ухажера. – Как считаешь, Федор?

– А я откуда знаю? <...>

– Сказки, – уверенно сказал ухажер.

Диалог-спор строится на сочетании беседы Петра и Федора с приемом подхватывания их речи ухажером. Игнорирование высказываний третьего, «условного» собеседника ведет к развитию двух параллельных линий диалога. Умышленное разыгрывание персонажами подобного типа коммуникации направлено на выражение эмоционально-психологического состояния говорящих, на воспроизведение негативно-отношения к ухажеру как к определенному социальному типу людей.

Диалог непонимания служит одним из ярких способов конструирования конфликтной ситуации в рассказах-очерках. На первое место в данном типе диалога выдвигаются признаки парадоксальности и игрового начала, реализующиеся благодаря тематическому разобщению реплик персонажей. Такой диалог является двуплановым, поскольку развивает автономные темы, например:

– В чем дело? – совсем зло спросил кандидат. – Кто это?

– Мой старый знакомый, я же сказала. Друг, если угодно. А что?

– Не понимаю... – Кандидат опять потерялся, и было очень больно. – У нас, кажется, были не те отношения...

– Тебе было плохо со мной?

– Но я считал, что... Не понимаю!

(«Привет Сивому!»)

В данном примере диалог не только сигнализирует о назревавшем конфликте, спровоцированном казусной ситуацией и откровенной, умышленной игрой Кэт. Ее усталый и медлительный тон свидетельствует о явном равнодушии к кандидату. Утрата понимания между персонажами символична, так как за смысловым разобщением реплик скрывается социальный, морально-этический конфликт двух совер-

шенно разных типов личности – «умного русского человека» и обывательницы, играющей роль «сверхсовременной львицы».

Парадоксальность образов персонажей, их поступков, казусное разрешение конфликтов, скоморошество, служащие условием для создания определенных личностей, наглядно демонстрируются *языковыми средствами*, оформляющими речевые партии повествователя и персонажей.

Конструирование обобщенных социально-психологических типов, стоящих за отдельными персонажами, реализуется в оппозиции единиц лексического уровня: «*Базиль*», «*Анж*», «*наин*» / «*унижение*», «*сокровенный праздник души*», «*открою простую и вечную истину*» («Привет Сивому!»); «*голубушка*», «*уметь надо жить*», «*товарищи*» / «*всыпать разок*», «*люблю празднички, грешная душа*», «*ухажер сучий*» («Капроновая елочка»). Использование клишированных фраз указывает на импровизацию темы «западного человека»: «*что вы предпочитаете*», «*не надо хамить*», «*было недурно*», «*погода несколько портила пейзаж*» («Привет Сивому!») или на желание героя в игровой манере разрешить проблему: «*устроим полевой госпиталь*», «*за милую душу операцию сварганим*» («Операция Ефима Пьяных»).

Конструирование человеческих типов посредством ассимиляции очерковых приемов, выдвижение на смену им парадоксальности, анекдотичности и театральности проявляется и на лексическом уровне речевой партии повествователя. В авторской речи сочетаются контрастные характеристики героев, высвечивающие их типовые черты. Так, кладовщик (Павел) и кузнец (Федор) в рассказе-очерке «Капроновая елочка» получают номинации: «*двое*», «*путники*», «*пришельцы*». Образы персонажей диссонируют с описанием другого участника событий, именуемого лексемами: «*посетитель*», «*представительный мужчина в козлиной дохе*», «*ухажер*», «*снабженец*». Субъективная оценка автора в рассказе «Привет Сивому!» реализуется в столкновении портретных характеристик персонажей. С одной стороны, изображен «*Михаил Александрович Егоров, кандидат наук, длинный, сосредоточенный, очкарик*», «*русский умный человек*», с другой – «*бугай в цветастой рубашке*», «*Серж*», «*наглый соперник*».

Итак, процесс ассимиляции, рассмотренный на уровне речевой композиции и языковых средств рассказов-очерков В.М. Шукшина, свидетельствует об актуализации иноприродных жанровых признаков анекдота и сценки, уподобляющих себе жанровые признаки очеркового повествования. В текстовой ткани рассказов наблюдается активность

выдвижения признака парадоксальности, роль вспомогательных признаков закрепляется за ситуативностью, сценичностью, игровым началом.

Активизация на фоне данного процесса комедийно-бытовых элементов в сопряжении с признаком парадоксальности заостряет проблемно-тематическую сторону, свойственную очерку. Типизация явлений действительности и образов персонажей осуществляется через функциональное преобразование иноприродных признаков, взаимодействие которых, с одной стороны, ведет к яркой образности, зримости повествования, за которой скрыты нравоописательные элементы, с другой – к уподоблению рассмотренных рассказов-очерков анекдоту или сценке-фарсу.

Таким образом, ассимиляция, отражая направление процесса деривации между текстами, дает возможность обозначить новый путь исследования литературно-художественного наследия писателя, заключенный в поисках возможного синтеза элементов поэтики кино и литературы, прозы и театра.

Литература

- Беневоленская Т.А. Портрет современника: очерк в газете. М., 1983.
- Богданов В.А. Проблемы очеркового жанра : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1967.
- Кубрякова Е.С., Панкрац Ю.Г. О типологии процессов деривации // Теоретические аспекты деривации. Пермь, 1982.
- Мурзин Л.Н. Синтаксическая деривация (на материале производных предложений русского языка) : автореф. ... д-ра филол. наук. Л., 1976.
- Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Ученова В.В., Шамова С.А. Полифония текстов в культуре. М., 2003.
- Шкляр В.И. Публицистика и художественная литература: продуктивно-творческая интеграция : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Киев, 1989.

ПРОСТРАНСТВО КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ ТЕКСТА РАССКАЗОВ В.М. ШУКШИНА

Н.В. Панченко

Ключевые слова: композиция, пространство текста, В.М. Шукшин, вариативность, множественность.

Keywords: composition, text space, V.M. Shukshin, variety, multiplication.

Сопряжение понятий пространства и текста принято связывать с двумя базовыми представлениями о взаимодействии этих сущностей. Во-первых, текст обладает свойством пространственности: «размещается в “реальном” пространстве, как это свойственно большинству сообщений, составляющих фонд человеческой культуры»; во-вторых, само пространство может быть рассмотрено как семиотический феномен – текст [Топоров, 1983, с. 227].

Однако, по замечанию В.Н. Топорова, существует и иное представление о соотношении пространства и текста – это «пространство созерцания», или «пространство восприятия, пространство представления, пространство “внешнего” переживания», относящиеся к «той категории сознания, которая выступает как эквивалент реального пространства в *непространственном* сознании и имеет непосредственное отношение к пониманию и интерпретации текста» [Топоров, 1983, с. 227]. Таким образом понимаемая категория текстового пространства обеспечивает «диахроническое единство текста», «понимаемость» текста, поддерживает контакт между потребителем текста, автором и самим текстом. Характеризуя процесс динамической настройки автора / читателя и изменяющегося в коммуникации текста, В.Н. Топоров отмечает: «Во всех этих случаях свойство воспринимающего сознания (Я) приспособляться к изменяющемуся внешнему миру, данному как текст (сообщение), предполагает определенное единство Я и мира, некий общий ритм того и другого как результат единства Я на ритм внешнего мира (текста) или же как следствие единства происхождения Я и внешнего мира, объясняющего удовлетворительную степень скор-

ректированности потребителя текста и самого текста. Иначе говоря, презумпция состоит в том, что в распознающем и интерпретирующем устройстве потребителя текста есть то, что есть и в самом тексте» [Топоров, 1983, с. 228].

Иными словами, текстовое пространство есть конструируемое в процессе коммуникации общее пространство взаимодействия текста, автора и читателя, задаваемое и актуализируемое единицами текста, распознаваемыми всеми субъектами коммуникации как точки этого пространства.

Впервые понятия пространства и текста сопрягаются и исследуются в работах М.М. Бахтина. Пространство текста понимается М.М. Бахтиным как обобщенное отражение реального, изображаемого, описываемого в тексте пространства, которое получило название хронотопа [Бахтин, 1975]. М.М. Бахтин занимается проблемой пространства, изображенного в тексте и обозначаемого текстом. Вопрос же о тексте как особым образом организованном пространстве не был в поле зрения ученого. На пространстве, изображенном в тексте, а не на пространстве, образуемом текстом сосредоточено и внимание Б.А. Успенского [Успенский, 1995], который понимает пространство текста как результат взаимодействия различных точек зрения – автора, персонажа, получателя – которые могут расходиться или совпадать в пространственном или ином отношении.

Ю.М. Лотман дает в своих работах как анализ пространства, содержащегося в тексте, так и пространства, которое текст собой представляет и в котором функционирует. Соотношение пространства, представленного в тексте, и пространства реального мира не является однозначным, кроме него существуют и другие виды пространств, реализованных в тексте: «Если при выделении какого-либо определенного признака образуется множество непрерывно примыкающих друг к другу элементов, то мы можем говорить об абстрактном пространстве по этому признаку. Так, можно говорить об этическом, цветовом, мифологическом и пр. пространствах. В этом смысле пространственное моделирование делается языком, на котором могут выражаться непосредственные представления» [Лотман, 2000, с. 276]. Такое понимание пространства приложимо к тексту и коррелирует с «пространством созерцания», как его понимает В.Н. Топоров. Пространство текста, по мнению Ю.М. Лотмана, есть индивидуальная субъективная модель мира в его пространственном представлении, реализованная в тексте. Пространство текста как индивидуальная субъективная модель мира обусловлена семиотическим пространством, присущим данной культуре.

Пространство текста как пространство знаковое входит в более обширное пространство культуры, которое получило у Ю.М. Лотмана название семиосферы, являющейся результатом и условием развития культуры. Пространству текста присущи те же черты, что и семиосфере, то есть семиотическая разнородность, особая организованность (центрированность / нецентрированность) и пр.

Пространство текста обусловлено заполняющими его текстовыми знаками. Неоднородность пространства текста создается за счет неравнозначности его знаков, взаимосвязанных и взаимодействующих между собой.

Другими словами, понятие текстового пространства может быть использовано в нескольких значениях: 1) пространство, творимое в тексте – хронотоп; 2) пространство, которое занимает текст; 3) пространство текста-конструкта. Понятие композиционного пространства соотносится прежде всего с последним значением текстового пространства. Такая трактовка композиции разрушает, или, по крайней мере, подвергает трансформации, линейное представление о композиции как единственно возможном способе навигации в тексте: движении от начала к концу текста. Современное представление о композиции согласуется с современными взглядами на текст как на явление динамическое, коммуникативное, складывающееся в процессе письма / чтения [Барт, 2001; Кристева, 2004]. В этом процессуальном смысле композиция отличается от архитектоники (тоже имеющей пространственное измерение, но только во втором значении – как конфигурация плоскостного пространства [Лукин, 2005]).

Пространство композиционного построения создается за счет взаимодействия и сосуществования композиционных вариантов в тексте-конструкте, их потенциальном присутствии в тексте. Сигналом присутствия композиционного варианта является наличие актуализатора композиционного построения, развертывающего тот или иной композиционный вариант [Панченко, 2008] в соответствии с вектором, что обеспечивает организацию своеобразного «силового поля» текста.

Пространство композиционного построения обладает определенными характеристиками.

Во-первых, характеристикой объемности, возникающей вследствие множества композиционных вариантов, имеющих точки пересечения в различных местах текстового пространства; разнонаправленности текстовой композиционной организации; несводимости всех композиционных вариантов к одному генерализирующему.

Во-вторых, наличием центра или центров взаимодействия различных композиционных вариантов (классические тексты тяготеют к наличию одного центра; неклассические современные тексты обладают более, чем одним центром, вплоть до полного расфокусирования текста).

С этих позиций тексты В.М. Шукшина можно охарактеризовать как тексты, которым присуща более чем одна возможность композиционной организации, однако эти композиционные варианты находятся в синонимических отношениях и / или способны к выстраиванию иерархии. Свойство композиционной множественности обособляет рассказы В.М. Шукшина от классических художественных текстов, но одновременно структурно определенные отношения между композиционными вариантами отличают тексты Шукшина от текстов современных¹, реализующих именно параллельное неплоскостное сосуществование различных композиционных вариантов текста.

Пространство композиционного построения задается следующими параметрами:

- границами текста (внешние / внутренние), которые носят относительный характер;
- взаимодействием композиционных вариантов;
- маркированностью стратегий композиционного построения;
- многовекторностью композиционного построения текста.

Каждая из стратегий организует текст по-своему, что проявляется, во-первых, в направленности вектора композиционного построения (ретроспективная, проспективная, ретро-проспективная); во-вторых, в значимости для композиционного построения тех или иных элементов текста; оценки их места в иерархии текста; в-третьих, в построении различных рядов эквивалентностей по тому или иному признаку (один и тот же элемент *A* эквивалентен элементу *B* по признаку *x*, а элементу *C* по признаку *y*). Элемент, совмещающий в себе различные признаки и задающий структурирование нескольких эквивалентностей, является композиционным узлом в текстовом пространстве.

Наличие различных способов организации композиционного пространства текста фиксирует, по крайней мере, два полусных типа композиционного пространства:

- центрированное, когда есть точка схождения различных композиционных вариантов (это может быть точка пересечения и фокус,

¹ См., например, анализ композиционного построения рассказов Т. Толстой, Л. Улицкой, В. Пелевина в работах: [Панченко 2007; 2008].

иерархически организующий все относительно самостоятельные композиционные варианты, находящиеся в отношениях сводимости / несводимости).

– рассеянное, когда точек схождения и / или пересечения не наблюдается, либо они носят эпизодический, случайный характер, что ведет к невозможности иерархизации вариантов композиционного построения текста.

Безусловно, в чистом виде центрированный и рассеянный типы обозначают крайние полюсные позиции организации композиционного пространства текста, между которыми находятся взаимопереходные и неоднозначные явления.

Рассказы В.М. Шукшина явно тяготеют к первому, центрированному, типу организации текстового пространства.

Рассмотрим в качестве иллюстрации организацию композиционного пространства в рассказе «Дебил».

Точкой пересечения всех композиционных вариантов в данном рассказе становится оппозитивность, синонимизирующая, например, композиционные варианты, которые задаются такими признаками, как 'свой / чужой', 'интеллигенция / народ', 'город / деревня', 'дебил', 'шляпа' и др. Особенностью всех оппозитивных композиционных вариантов, организуемых в рамках различных композиционных стратегий и задаваемых различными признаками, является невозможность зафиксировать выделенную оппозицию. Например, Анатолий Яковлев, являясь деревенским жителем, воспринимается последними как чужой («дебил», «культурный китаец»). Стремление героев переместиться в чужую для них социальную среду, желание примерить на себя чужую социальную роль (Анатолий Яковлев, надев шляпу, хочет казаться недебилем, интеллигентом, а сельский учитель предлагает пройтись босиком, чтобы казаться деревенским жителем) не реализуется [Левашова, 2001]. Иерархические отношения реализуются между композиционным вариантом, заданным признаком 'маска' и его различными видовыми проявлениями – 'дебил', 'шляпа'.

Композиционное пространство текста рассказа В.М. Шукшина «Дебил» является результатом приложения ряда композиционных стратегий к организации текстового материала. Причем количество вариантов, сосуществующих в пределах одной стратегии, может быть различно, как различны и отношения между самими композиционными вариантами.

Так, референциальная стратегия композиционного построения задает ряд синонимичных композиционных вариантов, организуемых в

направлении признаков 'дебил', 'шляпа', 'маска'. Каждый из этих композиционных вариантов актуализируется в начале текста и развертывается в соответствии с проспективным вектором.

Конструирование референта 'дебил' начинается с самого начала рассказа (собственно задано уже в заглавие как одной из сильных позиций текста): *«Анатолия Яковлева прозвали на селе обидным, дурацким каким-то прозвищем – “Дебил”. Дебил – это так прозвали в школе его сына, Ваську, второгодника, отпетого шалопая. А потом это слово пристало и к отцу. И ничего с этим не поделаешь – Дебил и Дебил»*. Особенность актантных расширителей предикативного признака 'дебил' состоит в том, что, во-первых, дебил имеет статус прозвища (фактически заместителя имени – пишется с заглавной буквы и без кавычек после первого употребления), во-вторых, происходит распространение этой номинации и на других субъектов данного рассказа (сына, жену, жителей деревни и даже самого учителя). Расширение это осуществляется за счет совершения всеми субъектами рассказа «дурацких» поступков (жена «стала квакать (смеяться) и проявлять признаки тупого психоза»; деревенские жители «по-разному оценили шляпу: кто посмеялся, кто сказал, что – хорошо, глаза от солнышка закрывает... Кто и вовсе промолчал – шляпа и шляпа, не гнездо же сорочье на голове»; учитель предлагает пройтись босиком – «Будем говорить о чем-нибудь, ни на кого не будем обращать внимания – и пройдемся. А вы даже можете в шляпе!»).

Признак 'дебил', изменяя субъектную принадлежность, меняет и объект оценивания: все деревенские, жена – считают дебилем не только сына Анатолия Яковлева, но и его самого. Постепенно этот признак распространяется с самого героя на окружающих – продавщицу, толпу, жену, сельчан, и самое главное в конце текста таковым Анатолий Яковлев начинает считать и учителя, вечного своего антагониста (*«– Я предлагаю тогда уж штаны снять. А то – жарко. / – Ну-ну, не поняли вы меня. / – Все понятно, дорогой товарищ, все понятно. Продолжайте думать ... в таком же направлении»*).

Во втором абзаце актуализируется еще один референциальный композиционный вариант – 'шляпа'. Герой не просто надевает шляпу, но и сам превращается в нее (решил, что быть интеллигентом означает выглядеть как интеллигент («а еще в шляпе»), а не как дебил). Герой на самом деле оказывается шляпой, так как не верно оценивает сущность интеллигентности – быть, а не казаться – но точно так же неверно оценивает эту сущность и интеллигент учитель (ср. его желание казаться как граф Толстой – пройтись по деревне босиком).

Композиционный вариант, организуемый в направлении предикативного признака 'маска', коррелирует с предыдущими двумя – находится с ними в гиперо-гипонимических отношениях. И дебил, и шляпа – это маски, оказывающиеся знаками главного героя, а также и других персонажей рассказа. Правда, способ получения этой маски различен. Дебил как маска был насильственно прикреплен Анатолию Яковлеву и его сыну (а дебил как сущность естественно прикрепляется к остальным персонажам рассказа, если рассматривать их с позиции самого героя). Шляпу же герой надевает на себя по собственной инициативе, тем самым превращая себя в «шляпу» (в простодушного человека) самостоятельно.

Весь текст организуется, одной стороны, как доказательство неполноценности героя и окружающих его людей, что представлено в поведении абсолютно всех персонажей рассказа; с другой стороны, как внешнее проявление интеллигентности. И в этом смысле все «шляпы». Шляпа – атрибут так же, как и попытка приблизиться к народу у учителя (пройтись босиком) – это тоже внешний атрибут народности.

Метатекстовая композиционная стратегия задает свой вариант, находящийся в отношении синонимии с телеологическим композиционным вариантом ('отношение народа и власти'). Актуализатором метатекстового композиционного варианта выступает описание учителя («Он – это учитель литературы, маленький, ехидный человек. Глаза, как у черта, – светятся и смеются. Слова не скажет без подковырки»), соотносимое с описанием вождя мирового пролетариата – учителя. Поддерживается эта характеристика и прецедентным текстом («Ленин и печник»), представленным через прецедентную ситуацию:

<...> Анатолий и еще двое подрядились в школе провести заново электропроводку <...> Анатолий проводил как раз в учительской, когда этот маленький попросил:

– А один конец вот сюда спустите: здесь будет настольная лампа.

– Никаких настольных ламп, – отвечивал Анатолий. – Как было, так и будет – по старой ведем.

– Старое отменили.

– Когда?

– В семнадцатом году.

Анатолий обиделся.

– Слушайте... вы сильно ученый, да?

– Так... средне. А что?

– А то, что... не надо здесь острить. Ясно? Не надо.

– Не буду, – согласился учитель. Взял конец провода, присоединил к общей линии и умело спустил его к столу. И привернул розетку.

Описание внешности учителя и ситуации в учительской с заменой электропроводки актуализируется социо-политический конфликт. Прецедентная ситуация (хамоватая грубость вождю со стороны представителя народа, работа на его глазах и снисходительное всепрощающее отношение вождя к простому человеку – все это представлено в лениниане, и в частности ее детском варианте «Ленин и печник»). Характерно, что «учитель» у В.М. Шукшина так и не был опознан (в отличие от детских произведений о вожде), а если и был, то это только еще более раздражало героя («Особенно его раздражали глаза»). Попытка к примирению (попить чаю в рассказах о Ленине и печнике ассоциируется с предложением учителя вместе пройти босиком) не реализовалась.

Характерной особенностью использования прецедентных ситуаций В.М. Шукшиным является их трансформированность. Анатолий Яковлев не уважил просьбу учителя, в отличие от прототипического персонажа – печника; новое государственное строительство («революция плюс электрификация») трансформируется в ремонт старого («Как было, так и будет – по старой ведем»).

В другом рассказе В.М. Шукшина («Жена мужа в Париж провожала») трансформируются уже не ситуации, а прецедентные высказывания (цитаты¹) и прецедентные имена (фамилия Паратов). Использованное прецедентное имя влечет за собой прецедентные ситуации: праздники, которые устраивал Колька Паратов, точно так же, как и герой «Бесприданницы» А.Н. Островского, оборачиваются разбитыми любовью, мечтами, жизнью. Однако в тексте В.М. Шукшина прецедентное имя трансформируется функционально: в рассказе развертывается жизненная драма самого Кольки Паратова, заканчивающаяся в финале самоубийством героя.

Данный метатекстовый вариант находится в синонимичных отношениях с композиционным вариантом, развернутым в рамках референциальной стратегии. Текст рассказа организован как концерт Коль-

¹ Строчка из песни «Жена мужа в поход провожала» трансформируется в «Жена мужа в Париж провожала»; и далее, как отмечает С.М. Козлова, в конце рассказа перед самоубийством Колька пишет записку дочери о том, что он уехал в командировку, «... т.е. “уехал в Париж”, что аналогично эпизоду самоубийства Свидригайлова, “уехавшего в Америку”, в романе Достоевского “Преступление и наказание”» [Козлова, 2007, с. 96]. Разбитые мечты героя маркированы трансформированной цитатой романа: «Моя любовь не струйка дыма» – «Моя мечта не струйка дыма» [Козлова, 2007].

ки Паратова. В начале текста актуализируется описание сцены и зрительного зала («*Каждую неделю, в субботу вечером, Колька Паратов дает во дворе концерт. Выносит трехрядку с малиновым мехом, разворачивает ее, и <...> Старушки, что во множестве выползают вечером во двор, смеются. Ребятишки, которых еще не загнали по домам, тоже смеются. <...> Валюша не выдерживает: с треском распахивается окно на третьем этаже, и Валюша, навалившись могучей грудью на подоконник, свирепо говорит <...> К этому времени вокруг Кольки собирается изрядно людей, есть и мужики, и парни*»). Колька исполняет несколько номеров, привычно веселя зрителей: песня, «Цыганочка», номер с разъяренной женой. Вся жизнь героя в связи с этим начальным эпизодом может быть расценена как концерт (недаром фамилия Паратов – это фамилия персонажа драматического произведения Н.А. Островского), трансформировавшийся в финале рассказа из праздника в драму.

В целом композиционное пространство текстов рассказов В.М. Шукшина характеризуется следующими чертами:

- центрированностью,
- включенностью одного композиционного варианта в другой по принципу матрешки,
- синонимическими и гиперо-гипонимическими отношениями между композиционными вариантами.

Таким образом, пространство текстов В.М. Шукшина – это структурированное пространство, обладающее ярко выраженным признаком центрированности с сохранением признака упорядоченной множественности, в отличие от современного текста, обладающего признаком диффузной организации пространства.

Поднятие пространства позволяет осмыслить композицию не линейно как движение от начала к концу, развертывающееся во времени, а объемно, со-существующее одновременно потенциально и виртуально, имеющее различную векторную направленность, что обуславливает многообразную структурированность текста, оправдывает его дискурсивную организацию.

Литература

- Барт Р. S/Z. М., 2001.
Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
Ковалев О.А. Оправдание вымысла как стратегия нарративного текста (на материале творчества Ф.М. Достоевского) // Филология и человек. 2009. № 1.

- Козлова С.М. Жена мужа в Париж провожала // Творчество В.М. Шукшина : энциклопедический словарь-справочник. Т. 3 : Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина. Публицистика В.М. Шукшина. Барнаул, 2007.
- Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики. М., 2004.
- Левашова О.Г. Шукшин и традиции русской литературы XIX в. (Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой). Барнаул, 2001.
- Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб, 2000.
- Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. аналитический минимум. М., 2005.
- Никонова Т.Н. Дебил // Творчество В.М. Шукшина : энциклопедический словарь-справочник. Т. 3 : Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина. Публицистика В.М. Шукшина. Барнаул, 2007.
- Панченко Н.В. «Власть референции» в процессе композиционного построения художественного текста (на материале современной художественной прозы) // Филология и человек. 2008. № 1.
- Панченко Н.В. От единиц текста к единицам композиции // Филология и человек. 2007. № 1.
- Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.
- Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.

ЛЮБОВЬ СТЕПКИНА: БОРИС АКУНИН И ВАСИЛИЙ ШУКШИН

В.В. Десятов

Ключевые слова: интертекстуальная стратегия, претекст, дебют, Фонвизин, Набоков.

Keywords: intertextual strategy, pretext, début, Fonvisin, Nabokov.

Пожалуй, первым очевидным обращением Бориса Акунина к творчеству Василия Шукшина стал роман «Алтын-толобас», во многом ориентированный на советскую культуру 1960–1970-х годов. В романе прямо называются и цитируются [Акунин, 2000, с. 63, 65, 129, 138, 192] фильмы «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1966, реж. Леонид Гайдай), «Девять дней одного года» (1961, реж. Михаил Ромм), мультфильм «Ежик в тумане» (1975, реж. Юрий Норштейн). Шукшинские аллюзии появляются здесь в связи с образом киллера Шурика, который определяется героиней так: «Киллер нового

поколения, со своим стилем. Патриот шестидесятых: техасы, кеды, Визбор и все такое. Короче, “Кавказская пленница”» [Акунин, 2000, с. 192].

Высокопрофессиональный киллер Шурик стреляет в Николаса Фандорина почти в упор и не попадает. Затем, гонясь за Николасом, он говорит грузину, мимо которого пробегает: «– Мильпардон, генацвале» [Акунин, 2000, с. 94]. Главный герой шукшинского рассказа «Миль пардон, мадам!» (который был впервые опубликован в 1968 году и стал литературной основой для одной из новелл фильма «Странные люди», 1969) Бронька Пупков – прекрасный стрелок. Однако он все время рассказывает вымышленную историю о том, как стрелял почти в упор в Гитлера и промахнулся.

«Алтын-толобас» открывает акунинский цикл «Приключения магистра». Во втором романе этого цикла «Внеклассное чтение» тоже имеется ссылка на Шукшина. Названиями всех глав романа стали заглавия известных литературных произведений. «Шестнадцатая глава “Внеклассного чтения” называется “Бригадир”». Акунин намечает вектор идеологического движения от XVIII (Фонвизин) к XX веку (социалистический реализм), от просветительского утопизма к утопизму советскому. Фамилию «бригадир» тоже носит советскую – Любавин (отсылка к соцреалистическому роману В. Шукшина). Он основал «Солнцеград», в жизни которого явственно различимы ростки тоталитаризма» [Десятов, 2006, с. 241].

Один из персонажей «фильма третьей» «Летающий слон» акунинского романа-кино «Смерть на брудершафт» механик Степкин, влюбленный в красавицу Зою, 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. Девушка тут же оставляет своего прежнего кавалера Ваську, тоже собиравшегося на ней жениться. Акунин демонстрирует печальные последствия «слепой» любви, поспешного сватовства. Зоя изменяет своему жениху Степкину, и ее измена становится трагедией не только для него, но и для всей России.

Механика Степкина зовут Митрофан [Акунин, 2008б, с. 146]. Самый известный Митрофан русской литературы – это, конечно, главный герой комедии Фонвизина «Недоросль», Митрофанушка, знаменитый своим желанием жениться. Фрагмент рассказа «Степкина любовь»: «На четвертый день Степан заявил отцу: – Хочу жениться» [Шукшин, 1992, с. 40]. Едва ли Шукшин цитирует Фонвизина. Сближает Фонвизина с Шукшиным Акунин – вновь, как и в романе «Внеклассное чтение». Чем объяснить такую настойчивость?

Одна из возможных причин – сближение языка шукшинских героев и языка персонажа Фонвизина, сделанное П. Вайлем и А. Генисом. Противопоставляя мертвенным речам положительных героев пьесы «Недоросль» полнокровный, свежий, живой язык героев отрицательных, соавторы пишут: «Тарас Скотинин, хвалясь достоинствами своего покойного дяди, изъясняется так, как могли бы говорить герои Шукшина <...>» [Вайль, Генис, 1995, с. 19]¹.

Другая причина того, что в сознании Акунина Шукшин соседствует с литературой XVIII века, кроется, быть может, в необычном обращении самого Шукшина к литературному образу, созданному в конце XVIII столетия. 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»).

В «Летающем слоне» Акунин тонко и с незаурядным чувством юмора воспроизвел интертекстуальную стратегию Шукшина раннего – вернее, еще полное отсутствие таковой. Степка влюбился в «Эллочку» [Шукшин, 1992, с. 38]. Начинаящего писателя, судя по всему, несколько не заботило, что имя «Эллочка» влечет за собой вполне определенные литературные ассоциации, не предвещающие степкиному браку ничего хорошего. В романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» семейная жизнь Элочки Людоедки и инженера Щукина заканчивается разводом.

Акунинский Степкин собирается жениться на Зосе. Наиболее известная литературная Зося – это опять же героиня Ильфа и Петрова Зося Синицкая (роман «Золотой теленок»). И так же, как шукшинская

¹ Рупор авторских идей в «Недоросле», Стародум, подобно Шукшину, восхищается сибиряками и Сибирью, недоверчиво относится к Западу. «Примечательные рассуждения Стародума о Западе (“Я боюсь для вас нынешних мудрецов. Мне случалось читать из них все то, что переведено по-русски. Они, правда, искореняют сильно предрассудки, да воротят с корню добродетель”) напоминают о всегдашней злободневности этой проблемы для российского общества. <...> Возникает ощущение, что Фонвизину очень хотелось быть Стародумом. Однако ему безнадежно не хватало мрачности, последовательности, прямолинейности. <...> Слишком блестящ был юмор Фонвизина, слишком самостоятельны его суждения, слишком едки и независимы характеристики, слишком яростен стиль. Слишком силен был в Фонвизине Недоросль, чтобы он мог стать Стародумом» [Вайль, Генис, 1995, с. 21–23].

Элочка, акунинская Зося не имеет со своей литературной предшественницей ничего общего¹.

Может возникнуть вопрос, зачем Акунину вообще нужно было обращаться к раннему рассказу Шукшина?

Ответ в том, что рассказ этот хотя и ранний, но для творчества Шукшина принципиально важный. Собственно, это первый удачный рассказ писателя и первое его произведение, из-за которого начали ломать копыя критики: «рассказ стал объектом полемики между критиками Г. Митиным и В. Кожинным...» [Аннинский, Федосеева-Шукшина, 1992, с. 549]. «С рассказом “Степкина любовь” должны быть знакомы многие: он обрел “вторую жизнь” – звучал по радио в прекрасном исполнении Михаила Ульянова, записан на пластинку» [Коробов, 1988, с. 84]. По мнению Владимира Коробова, «Степкина любовь» принадлежит к числу лучших рассказов не только раннего, но и всего творчества Шукшина [Коробов, 1988, с. 89]. Степки, Стеньки, Степаны, Степановы – всегда положительные шукшинские герои, наиболее близкие и дорогие автору, который всю жизнь был заморожен фигурой Степана Разина (рассказы «Степкина любовь», «Стенька Разин», «Степка», роман «Я пришел дать вам волю», фильмы «Ваш сын и брат», «Печки-лавочки»).

Итак, «Степкина любовь» – первый «настоящий Шукшин», пусть еще не достигший вершин мастерства. Пишущему эти строки довелось высказать мысль, что первым «настоящим Набоковым» стал рассказ «Картофельный Эльф», который затем послужил основным претекстом для дебютного и программного рассказа А. Синаевского-Терца «В цирке» [Десятов, 2006, с. 214–224]. В финале акунинской повести-фильма

¹ С другой стороны, ход ассоциаций автора «романа-кино» определяется, вероятно, принципом взаимодействия кинематографа и литературы. В телесериале «Золотой теленок» (2006, реж. Ульяна Шилкина) роль Зоси Синицкой исполнила Ольга Красько. Немного ранее она сыграла Варвару Суворову в экранизации романа Бориса Акунина «Турецкий гамбит» (2005, реж. Джаник Файзиев). Варвара Суворова и Зося «Летающего слона» – женщины, которые во время войны невольно помогают вражескому диверсанту. Приведем попутно еще пару наблюдений, связанных с кинематографом. Роль Остапа Бендера в телесериале «Золотой теленок» исполнил Олег Меньшиков, который ранее сыграл Фандорина в экранизации «Статского советника» (2005, реж. Филипп Янковский). «Интонация, с которой заикается Фандорин-Меньшиков, живо напоминает заикание Леонида Куравлева, исполняющего роль Павла Холманского в фильме Шукшина «Живет такой парень». Этот дебютный фильм Шукшина вышел на экраны в 1964 году – в том же, кстати, году, когда был снят «Фантомас» (реж. Андре Юнебель), имевший большой успех у советских зрителей. Фантомасу противостоит журналист Фандор, от имени которого, по наблюдению Л. Данилкина, и образована фамилия Фандорин [Данилкин, 2002, с. 316]» (Обмокни И. Живет такой барин. Рукопись).

«Младенец и черт», открывающей роман-кино «Смерть на брудершафт», сталкиваются два претекста: первый «настоящий Конан Дойль» – повесть «Этюд в багровых тонах» (1887), в которой автору посчастливилось изобрести Шерлока Холмса, и первый настоящий Набоков – рассказ «Картофельный Эльф» (1924). Немецкий шпион-диверсант фон Теофельс говорит Алексею Романову, пытающемуся ему противодействовать: «Держу пари, что вы любитель Конан Дойля... “Этюд в багровых тонах” читали? Про Божий Суд. Как двое американцев пилюли глотают?» [Акунин, 2008а, с. 202].

Романов соглашается повторить дуэль конандойлевских героев «на пилюлях». Стаканчик вина с ядовитой пилюлей достается Теофельсу, и он умирает – в соответствии с конандойлевской идеей справедливого Божьего суда. Но через несколько страниц оказывается, что дуэль-брудершафт была спектаклем, шпион обманул своего наивного противника, изобразив агонию: «– Маленький фокус, потом маленький спектакль...» [Акунин, 2008а, с. 209]. Автором же этого «фокуса» является фокусник Шок, персонаж набоковского рассказа «Картофельный Эльф». Добавив каких-то капель в свою рюмку вина и выпив ее, Шок сообщает жене, что отравился, а затем чрезвычайно правдоподобно имитирует «смертельную» агонию, чтобы через несколько минут «воскреснуть» [Набоков, 1999, с. 132–134]. При этом и набоковский, и акунинский читатели не уверены в том, что же на самом деле в этих сценах происходит. Таким образом, брудершафт «младенца» (Алексея Романова) и «черта» (фон Теофельса) в интертекстуальном аспекте можно толковать как брудершафт Конан Дойля с Набоковым.

«Картофельный Эльф» цитируется и в повести-фильме «Летающий слон». Обращает на себя внимание уже одинаковая формально-ритмическая структура самих названий двух произведений: «Картофельный Эльф» – «Летающий слон». Формальную симметрию дополняет смысловое соотношение. О происхождении прозвища набоковского героя в рассказе сообщается: «... первый же антрепренер, занявшийся им, счел нужным отяжелить смешным эпитетом понятие “эльфа”...» [Набоков, 1999, с. 122]. Эпитетом «картофельный» *отяжеляется* «эльф» – дух воздуха. Этот комический парадокс Акунин и заострил заглавием своей повести, заставив летать самое тяжелое животное.

Прозвище русскому самолету придумали немцы. Генерал фон Мак говорит: «Наши пилоты прозвали эту машину “Летающий слон”» [Акунин, 2008б, с. 39]. В.Н. Карпухина подсказала мне, что по-немецки «Летающий слон» звучит «Der fliegende Elefant». Акунин имплицитно воспроизводит аллитерацию (FLIE / LEF) прозвища «Картофельный

Эльф» (ФЕЛЬ / ЭЛЬФ). Подразумеваемая интерлингвальная игра характерна для творческой манеры Набокова: имя карлика-англичанина *Fred* является параграммой английского слова *dwarf* (карлик), отсутствующего в тексте рассказа «Картофельный Эльф».

Огромному русскому «Летающему слону» не могут противостоять немецкие самолеты «эльфауге»: «по сравнению с этой слоновьей тушей «эльфауге» казался мелкой зверушкой» [Акунин, 2008б, с. 29]. Получается, что *эльфауге* бессилен против *элефанта* (еще одна имплицитная аллитерация-подсказка любителям Набокова)¹.

Теофельс в «Летающем слоне» называется «американским циркачом» [Акунин, 2008б, с. 147] – согласно его легенде, он работал в американском «летучем цирке» [Акунин, 2008б, с. 65]. Персонаж набоковского рассказа фокусник Шок гастролирует по Америке [Набоков, 1999, с. 130]. Да и сам Набоков со временем все более напоминал своим читателям «американского циркача», художника-фокусника. (С фокусником он сравнивает себя в послесловии к американскому изданию «Лолиты» [Набоков, 1997, с. 385]).

Комментируя рассказ «Картофельный Эльф», Набоков писал: «Хотя я вовсе не стремился к тому, чтобы рассказ походил на сценарий или разжигал фантазию сценариста, его структура и повторяющиеся изобразительные детали действительно имеют кинематографический уклон» [Набоков, 1999, с. 762]. «Этот рассказ, превращенный в сценарий, мог бы принести всемирную известность Набокову за много лет до «Лолиты», если бы осуществилось намерение Льюиса Майлстоуна, голливудского режиссера, лауреата премии «Оскар», рассказ экранизировать (помешала Великая депрессия, подорвавшая бюджет киностудии)» [Десятов, 2006, с. 214]. Эти факты также могли привлечь к «Картофельному Эльфу» внимание автора «романа-кино».

Число параллелей между «Смертью на брудершафт» и «Картофельным Эльфом» нетрудно умножить. Но нужны они в данном случае только для того, чтобы продемонстрировать логику Акунина, сталкивающего положительных героев дебютных произведений разных писателей (под «дебютом» здесь подразумевается, повторим, первый «настоящий», удачный текст). Повесть-фильма «Младенец и черт» сталкивает Конан Дойля с Набоковым, повесть-фильма «Летающий слон» – Набокова («Картофельный Эльф») с Шукшиным («Степкина

¹ Эвфонический эффект прозвища набоковского персонажа Акунин воспроизвел и в полном имени своего героя «Йозеф фон Теофельс»: ЕФФО / ОФЕ (+ ФЕЛЬ). Причем это имя содержит тот самый греческий корень, смысл которого именем иллюстрируется: ЕФФОН – евфония (благозвучие).

любовь»). Герою набоковского типа «фокуснику» Йозефу фон Теофельсу противостоит герой шукшинского типа Степкин.

Эллочка, в которую влюбился Степка, «жила у стариков Куксиных» [Шукшин, 1992, с. 39]. Куксин – фамилия отчима Шукшина, который отозвался о нем так: «это был человек редкого сердца – добрый, любящий... Будучи холостым парнем, он взял маму с двумя детьми...» [Шукшин, 1992, с. 362]. (Имеются в виду дети от первого брака с М.Л. Шукшиным). Павел Николаевич Куксин, погибший во время Великой Отечественной войны, стал, очевидно, прототипом акунинского фронтовика Степкина. Зося скрывает от Степкина, что у нее двое внебрачных детей. Однако Зося «достаточно изучила своего Степкина и имела основания надеяться, что из-за малюток он на нее зла держать не станет. Он правда хороший был, Степкин» [Акунин, 2008б, с. 123].

В «Снах матери» (1973) Шукшин воспроизводит рассказ Марии Сергеевны Шукшиной (во втором браке – Куксиной) о П.Н. Куksине: «– А это уж, как война началась <...> он рядом сидел, отчим твой, Павел-то. И только я задремала, вижу сон. <...> Сварила я похлебку да даю ему попробовать: “На-ко, мол, попробуй, а то тебе все недосол кажется”. Он взял ложку-то, хлебнул, да как бросит ложку-то и даже заматерился, сердешный. Он редко матерился, покойничек, а тут даже заматерился – обжегся. И я сразу и проснулась. Проснулась, рассказываю ему, какой сон видела. Он послушал-послушал да загрустил... Аж с лица изменился, помутнел (побледнел). Говорит печально: “Все, Маша... Неспроста этот сон: обожгусь я там”. И – обжегся: полгода всего и пожил-то после этого – убило» [Шукшин, 1993, с. 348–349]. В «документальной поэме» Шукшина «Вот моя деревня...» сон пересказан несколько иначе: «Вот захотела же я пить. Да так захотела – душа горит. И вижу будто чайник какой-то. <...> Ну, взяла я тот чайник да как хлебну с жадностью-то – там кипяток. И проснулась. Проснулась, рассказываю этот сон бабам, а те говорят: “Э-э, матушка, худо: обожгесся”. Вот и обожглась: в 42-м похоронную получила» [Шукшин, 1981, с. 79].

Акунинский Степкин по вине Зоси «обжегся» на фронте в самом буквальном смысле слова:

– Степкин, плесни чайку, – лениво пошутил стрелок.

Узкоголовый, круглый в своей пухлой безрукавке механик действительно был похож на кипящий самовар [Акунин, 2008б, с. 146–147];

– ... Две пятьсот, – прыснул второй пилот, развеселившись шутке про самовар.

В ту же секунду Степкин издал громкий хлопающий звук, словно в самом деле был самоваром и лопнул от нестерпимого жара. Прямо на груди у механика, вырвавшись из-под куртки, выплеснулось пламя, да не простое, а жидкое, и потекло вниз. Вспыхнула ватная безрукавка. <...> Его лицо страшно раздулось, с него свисали клочья лопнувшей кожи [Акунин, 2008б, с. 153, 156].

Несмотря на свое состояние, Степкин совершает подвиг, сумев отремонтировать самолет вслепую и прямо во время полета: «С воплем Степкин свесился головой вниз, словно гимнаст на трапеции. Качнувшись взад-вперед, дотянулся рукой до брюха самолета и, кажется, ухватился за что-то» [Акунин, 2008б, с. 158]. Этот «цирковой» подвиг Степкина явно противопоставляется многочисленным фокусам «американского циркача» фон Теофельса.

Напрашивается аналогия с Алексеем Мересьевым, героем «Повести о настоящем человеке» Бориса Полевого: Мересьев остался летчиком, несмотря на ампутацию ног. И следовательно, интертекстуальными «соседями» Шукшина Акунин делает (вновь, как в романе «Внеклассное чтение»), с одной стороны, Фонвизина, а с другой – социалистический реализм.

Вскрытые аллюзии свидетельствуют, что и в XXI веке Шукшин продолжает оставаться актуальной фигурой, порождая интертекстуальное «эхо» в произведениях популярнейшего писателя последнего десятилетия.

Литература

Акунин Б. Смерть на брудершафт. Роман-кино. Младенец и черт : фильма первая. Мука разбитого сердца : фильма вторая. М., 2008а.

Акунин Б. Смерть на брудершафт. Роман-кино. Летящий слон : фильма третья. Дети Луны : фильма четвертая. М., 2008б.

Аннинский Л., Федосеева-Шукшина Л. Комментарии // Шукшин В.М. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2. М., 1992.

Вайль П., Генис А. Родная речь. М., 1995.

Данилкин Л. Убит по собственному желанию // Акунин Б. Особые поручения. М., 2002.

Десятов В. Русский постмодернизм: полвека с Набоковым // Империя Н. Набоков и наследники. Сборник статей. М., 2006.

Набоков В. Собрание сочинений американского периода : в 5 т. Т. 2. СПб., 1997.

Набоков В. Собрание сочинений русского периода : в 5 т. Т. 1. СПб., 1999.

Шукшин В. Вопросы самому себе. М., 1981.

Шукшин В. Собрание сочинений : в 6 томах. Т. 2. М., 1992.

Шукшин В. Собрание сочинений : в 6 томах. Т. 3. М., 1993.

СТАТЬИ

АВТОРСКАЯ НОМИНАЦИЯ ЖАНРА В ЭПОХУ СМЕНЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 40–50-х годов XIX века)

Н.Л. Зелянская

Ключевые слова: проза Ф.М. Достоевского 1840–50-х годов, авторская номинация жанра.

Keywords: F.M. Dostoevsky's prose of 1840-50 s, authorial nomination of genres.

Жанровая принадлежность произведения связана прежде всего с исторически принятыми формами художественного видения действительности, с нормами перекодировки знаков внешней действительности в знаки литературного бытия. Любой жанр задает коммуникативные ожидания аудитории, потому изначально оказывается соотносимым с определенной коммуникативной ситуацией, диктующей границы и параметры тематической, идеологической, структурно-композиционной, стилистической организации каждого вновь появляющегося произведения: «Все эти три момента – тематическое содержание, стиль и композиционное построение – неразрывно связаны в целом высказывания и одинаково определяются спецификой данной сферы общения. Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы и называем речевыми жанрами» [Бахтин, 1979, с. 237]. Жанры художественной литературы, кроме того, закрепляют эстетические установки эпохи: четкие нормы и правила организуют творческий процесс в канонических формах жанров; принципы эволюции, логика эстетической изме-

няемости («собственной изменчивости» [Бахтин, 1975, с. 454]) составляют основу неканонических жанров.

В 40–50-е годы XIX века, когда Ф.М. Достоевский начинал свою писательскую деятельность до каторги и возвращался к ней после ссылки, жанровые особенности произведения начинают все менее зависеть от традиции, они становятся сферой реализации авторской личности. Исследователями неоднократно отмечалось, что в XIX веке жанры перестали восприниматься в качестве нормы, абсолютно предписанной любому индивидуальному творческому акту [Бахтин, 1975; Жирмунский, 1996; Тынянов, 1977б; Фрейденберг, 1997 и др.]. В целом, эпоха 40–50-х годов XIX века представляет собой знаковый этап в развитии русской литературы, так как он ознаменован важными культурными трансформациями, обусловившими интеграцию русской словесности в мировой историко-литературный процесс. Наиболее отчетливо все трансформации, отражающие культурно-исторический поиск эпохи, запечатлеваются в граничных компонентах художественного произведения, так как они, соединяя разновекторные семиотические реальности, чутко реагируют на актуальные противоречия культуры и олицетворяют собой вариант смыслового примирения этих противоречий. Основой для масштабных культурно-исторических экспериментов в 1840–50-е годы становится формирование новых представлений о нарративных границах, определяющих семиотику отношений между автором, художественно-словесным миром и героями [Виролайнен, 2005]. Соответственно, рамочные компоненты (заглавия, подзаголовки, начала, финалы) художественного мира произведений указанного периода можно рассматривать как репрезентанты основных векторов решения этой актуальной для эпохи проблемы.

В данной связи жанр все острее начинает ощущаться как словесное определение характерных особенностей художественной реальности, *слово о слове*, а не как вербально выраженный канон. Процесс определения жанра предстает в качестве этапа творческого акта создания произведения, поэтому нередко становится частью заголовочного комплекса, как бы приобретая его конститутивные признаки и характерные для него способы смыслового взаимодействия с произведением. Поэтому мы считаем наиболее репрезентативным материалом для изучения указанной тенденции такие авторские определения жанров, которые не имеют аналогов в истории литературы, то есть сформулированы писателем для конкретного произведения (или нескольких подобных по структуре) и вследствие этого тесно связаны с разворачивающимся словесно-художественным миром.

Авторская номинация жанра в данном контексте интересует нас как рамочный компонент художественного произведения (конечно, эпического), который определяет его нарративную структуру. Исходя из обозначенной установки, в данном исследовании мы рассмотрели только те авторские определения жанра, для которых Ф.М. Достоевский нашел новые (даже окказиональные) формулировки, соответствующие художественному замыслу и отражающие творческие принципы повествования, распространяющиеся в литературе 40–50-х годов XIX века. К подобным жанровым новообразованиям мы отнесли «приключение / происшествие необыкновенное»; «историю одной женщины»; «воспоминания мечтателя»; «неизвестные мемуары»; «записки неизвестного».

Одним из первых жанровых определений, которое использовал Достоевский, можно назвать «приключение» («Двойник. *Приключения господина Голядкина*» – (подзаголовок журнального варианта 1846 года) и более позднее синонимическое развитие данного жанра – «происшествие необыкновенное» («Чужая жена и муж под кроватью (*Происшествие необыкновенное*)», 1848). Данное определение указывает на то, что жанровому переосмыслению в произведениях молодого автора подвергается сюжетное событие, формируется его новое понимание в соотношении с обретшим самостоятельную нарративную значимость «событием рассказывания».

Приключение и происшествие у В.И. Даля трактуются как семантически схожие лексемы, которые объединяет репрезентация случившегося события, отличающегося от привычного хода вещей, характеризующегося нечаянностью, внезапностью [Даль, 2002б, с. 340, 396]. Внезапность изображаемых событий как жанрообразующая черта, с одной стороны, демонстрирует вектор преемственности этой группы сочинений (авантюрные произведения), с другой, открывает особенность, которая под воздействием новых эстетических условий, трансформируясь, становится предвестником иной, еще не освоенной писателем, жанровой формы – философского полифонического романа.

Рефлексия над событийным пространством произведения в данном случае позволила молодому писателю создать характерный для него тип сюжета, в котором внезапные событийные повороты, кризисные ситуации помогают наиболее точно изобразить характеры героев.

Жанровые маркеры, дифференцирующие событийное пространство «Двойника» и «Чужой жены...», сталкивают два типа происшествий. *Первый ряд событий* можно соотнести с традиционными для литературы сюжетами, презентующими разные эстетические кано-

ны, которые к 1840-м годам стали литературными стереотипами; мы назвали их лже-событиями. *Второй событийный ряд* внеканоничен и противопоставлен первому ряду как реализовавшиеся происшествия (события), противопоставленные литературным штампам. Контраст, проявляющийся при столкновении лже-события и события, создает диалогическое с точки зрения идеологии и эстетики пространство произведения, обуславливающее эволюционный путь персонажа. Этот путь, как правило, ведет от изначально преходящего или даже ложного его состояния через неожиданные происшествия к началу самопознания, поиска «истинного себя».

Следующее жанровое определение «история одной женщины» (роман «Неточка Незванова» (подзаголовок журнального варианта 1849 года) очень близко к предыдущей жанровой группе по семантике: в нем также предполагается акцент на содержательно-тематическом компоненте произведения, на некотором происшествии, приключении (см. значение слова *история* [Даль, 2002a, с. 667]), но в данном контексте добавляется связь с прошлым, идея развития, а потому в указанной жанровой форме наблюдается большой обобщающий потенциал. Однако сформированное Достоевским определение жанра одновременно и шире, и уже обозначенных жанрообразующих черт. Мы специально сохранили формулировку жанра во всей ее окказиональной полноте – с установкой на частную жизнь и с гендерной конкретикой, – чтобы подчеркнуть уже на уровне жанра фиксацию личного характера предполагаемой «истории» и ее нетрадиционное, женское представление (как вариант внезапного и необычного, который актуализировался в «приключении / происшествии»). С другой стороны, в «истории» параллельно осуществлен и выход за пределы сюжетной событийности. Слово «история» предполагает одновременно и ситуацию рассказывания / восприятия, то есть данное жанровое определение будет способствовать появлению новых семиотических границ как в плане разворачивания процесса повествования, так и на уровне событий сюжета.

Действительно, этот жанр предполагает постепенное развитие образа главной героини от состояния неререфлективного участия в событиях к пониманию их логики. На собственно повествовательном уровне эта эволюция отражается в движении точек зрения рассказчика и героя друг к другу на мировоззренческой шкале, процесс осмысления происходящего становится самостоятельным предметом изображения и источником обобщений, превращающим частную жизнь в «историю».

Жанровые определения «воспоминания мечтателя», «неизвестные мемуары», «записки неизвестного» так же, как «история одной жен-

щины», направлены на упорядочение отдельной личностью произошедших в прошлом событий – сначала в памяти и после этого на бумаге в письменном виде. Данные жанровые формы, с одной стороны, явились примером того, как нехудожественные жанры входят в художественный дискурс, что характерно для русской литературы 1840–50-х годов (процесс, активизировавшийся еще с XVIII века). С другой стороны, именно в этих определениях жанра реализуется основной вектор нарративных трансформаций эпохи – разработка образа рассказывающего героя и построение повествования с учетом новых отношений между автором и героем.

Так, окказиональное определение жанра романа «Белые ночи (*Из воспоминаний мечтателя*)», акцентирует внимание на творческом процессе «в чистом виде», на непосредственной передаче переживаемых событий в художественной форме, данная интенция закрепляется в нарративной структуре произведения, демонстрирующей возвращение героя от реальной жизни к мечтательству как переход с позиции действующего лица произведения на уровень создателя художественного мира.

В сходной по общей направленности жанровой форме «неизвестные мемуары» (рассказ «Маленький герой (*Из неизвестных мемуаров*)») акцентируется факт фиксации воспоминаний (мемуары – это уже не процесс переживания событий, это прежде всего записки). Такое определение жанра указывает в качестве жанрообразующей черты не столько на содержательные компоненты художественной действительности (повествование о прошлых событиях), сколько на специфическую организацию вербального мира – анализ воспоминаний в процессе записывания, активность слова, провоцирующая процессы памяти. Созданные Достоевским «мемуары» предполагают максимальную объективацию изображаемых событий. «Неизвестность» автора и переакцентуация внимания с субъекта рассказывания на результат (жанровое определение звучит как «неизвестные мемуары», в противоположность, например, другому окказиональному жанру – «запискам неизвестного», в которых подчеркивается роль рассказчика) подтверждает данную тенденцию: субъективные черты воспоминаний нейтрализуются, и на первый план выходит процесс свидетельствования о прошлом.

Последняя жанровая группа, представляющая окказиональные авторские определения, – «записки неизвестного» («Честный вор (*Из записок неизвестного*)», «Елка и свадьба (*Из записок неизвестного*)», «Село Степанчиково и его обитатели. *Из записок неизвестного*»). Она

является самой распространенной у Достоевского в 1840–50-е годы (сюда же входили первоначальные варианты рассказа «Чужая жена и муж под кроватью» – «Чужая жена» и «Ревнивый муж») и на протяжении всего творчества [Захаров, 1985, с. 39], поэтому в статье мы остановимся на ней подробнее.

Жанровой рефлексии здесь так же, как и в предыдущей жанровой форме, подвергается процесс вербальной фиксации событий в чистом виде, безотносительно к содержанию, граница перехода от письма как простого выражения мыслей о чем-либо к созданию мира с помощью слов (одна из причин выбора жанра записок, перешедшего в мир художественной литературы из нехудожественной реальности). Кроме того, в «записках неизвестного» актуализируется фигура героя-создателя записок, то есть граница перехода от обычного письма к творческому воплощению замысла прежде всего способствует преобразованию личности, причем это преобразование становится важнее самой личности героя, остающегося неизвестным.

Процесс перекодировки произошедших событий в слово и приобретение этим словом нового художественного статуса в «записках неизвестного» осуществляется путем усложнения нарративной структуры, выявляющего семиотическую многофункциональность этого преобразования. Например, в «Честном воре» Достоевский использует прием «рассказ в рассказе», который, увеличивая количество нарративных рамок, обнаруживает сосуществование нескольких параллельных смысловых интенций, точек зрения, делающих возможными разные интерпретационные варианты изображаемых событий.

В «Елке и свадьбе» аналогичный результат достигается с помощью нескольких ракурсов рассмотрения, оказавшихся доступными неизвестному автору в процессе изображения событий. Здесь позиция рассказчика и как участника происшествий, и как начала, структурирующего словесную реальность, несет на себе миромоделирующую нагрузку, обусловленную жанровыми интенциями.

Но, на наш взгляд, наибольшим интересом обладает последнее произведение, входящее в жанровую группу «записки неизвестного», – «Село Степанчиково и его обитатели». Особенность этого романа¹ в том, что он появился в 1859 году, то есть после ссылки, с данным произведением Достоевский связывал новое начало своей литературной деятельности. Очевидно, что в романе переосмысляются все эстетиче-

¹ В данном случае мы называем «Село Степанчиково...» романом вслед за В.Н. Захаровым [Захаров, 1985].

ские эксперименты, апробированные Достоевским в сочинениях предшествующей поры, но жанровой основой для интеграции художественных открытий становятся «записки неизвестного».

В романе наблюдается интеграция рассказчика в сюжетную ткань в качестве героя. Данная сложная структурная функция фиксирует внимание на способах перекодировки происходящих событий в повествование о них, на соотношении образов рассказчика и героя, представляющих разные ракурсы мира художественного произведения, а также обнаруживает авторские эстетические установки, делая одним из предметов изображения историю создания художественной реальности.

Мы понимаем, что автор записок одновременно является участником событий, произошедших в его молодости (ему было двадцать два года). Но описанные происшествия не складываются в историю рассказчика: жанровая интенция предполагает присутствие активного вовлеченного в событийный план рассказчика, который бы сообщал развитие художественному миру, но сам, как личность с определенной судьбой, оставался неизвестным. Эволюция автора записок происходит по принципу потери собственной индивидуальной истории взамен на реализацию в литературной сфере, что от начала к концу произведения отображается в виде нивелировки ономастических маркеров и полного исключения себя из событийного ряда. Так, первоначально герой предстает перед нами как молодой человек, имеющий все характеристики для функционирования в качестве полноценного участника событий: он обладает именем (Сергей Александрович), мы знакомимся с его предысторией и принимаем за центрального персонажа, призванного разрешить сложную ситуацию, сложившуюся в доме его дядюшки: «... вразумить и утешить дядю... даже спасти его по возможности... <...> осчастливить несчастную, но, конечно, интересную девушку предложением руки моей...»; «... надеть разных чудес и подвигов» [Достоевский, 1988, с. 23].

Но по мере развития сюжета персонаж с позиции действующего лица переходит на позицию наблюдателя, в заключении же, когда рассказывается о дальнейшей судьбе всех героев описанных происшествий, его судьба не рассматривается совсем, так как на данном этапе развития сюжета уже четко определяется его основная функция – создавать словесную реальность, записки о приключениях обитателей Степанчиково. Образ рассказчика в конце произведения полностью сливается с образом героя, исчезает даже временная дистанция: «На днях поеду в Степанчиково и непременно справлюсь о нем (о Видоплясове. – Н.З.) у дяди» [Достоевский, 1988, с. 204], – имя тоже перестает

упоминаться, то есть актуализируется жанровая черта рассказчика, он становится «неизвестным».

Объединение повествовательной инстанции и героя, Сергея Александровича, происходит по мере опровержения его первоначальных представлений о собственной роли в происходящем. Предполагаемая женитьба с целью спасения дядюшки и Настеньки – это сюжетный ход, аналогичный ложному событию, построенному по литературному шаблону. В данном случае эволюция героя, обусловленная жанровой интенцией, заключается в осознании непродуктивности своего замысла.

Собственно повествовательный уровень произведения выстраивается с точки зрения полного понимания настоящего статуса мечтаний молодого персонажа, о чем свидетельствует ирония, сопровождающая попытки их реализовать. «Женитьба на несчастной девушке ради ее спасения» из благородного поступка превращается в литературный штамп («*А вы и поверили и прискакали сюда сломя голову. Вот надо было*» [Достоевский, 1988, с. 93], – такова реакция Настеньки, не захотевшей быть «осчастливленной»); мертвенность этого штампа в полной мере открывается при сравнении с глубоко поразившими молодого героя происшествиями, разворачивающимися в Степанчикове.

Профанация этого жлесобытия происходит путем столкновения в конфликтном диалоге с аналогичным романтическим сценарием – похищением невесты. Мизинчиков изобретает план, с помощью которого пытается воплотить в жизнь фантазии безумной Татьяны Ивановны, построенные на литературных шаблонах любовных романов, Обноскин же «крадет» этот план и реализует его. И настоящие цели этого «романтического сценария» (персонажи хотели получить богатое приданое), и подробности его осуществления (слезы передумавшей Татьяны Ивановны, трусость Обноскина, скандал, устроенный его маменькой, Анфисой Петровной) демонстрируют ложные основания романтических поведенческих схем.

Нежизнеспособность и схематичность данных сценариев обнаруживается на фоне обыденных и мизерных деталей, уточняющих его, но в своей совокупности составляющих иные, реально произошедшие события (принцип, выработанный в жанровой группе «приключение / происшествие»).

Воплощенный в произведении событийный план противостоит представленным «романтическим сценариям» как диалогический контекст, опровергающий ценностные установки, имплицитно заложенные в них, и утверждающий собственную аксиологию. Так, настоящим

благородным героем изображаемой истории оказывается дядюшка рассказчика Егор Ильич Ростанев, необыкновенно мягкий, добрый до малодушия человек, но именно он помогает всем вокруг, ничего не требуя взамен, берет на себя принятие решений и исправляет сложную ситуацию, сложившуюся после похищения Татьяны Ивановны; он оказывается возлюбленным Настасьи Ежевикиной (которую хотел спасти Сергей) и в итоге занимает традиционно центральное место в сюжете – место жениха и т.д.

Эволюция же Сергея Александровича заключается прежде всего в том, что он начинает постигать законы преобразования незначительных фактов действительности в события, оказывающие влияние на всех участников и образовавшие описанную историю. А знаки собственно повествовательного уровня произведения: подробные зарисовки характеров действующих лиц, представление их в качестве литературных героев, описание ситуаций, фиксирование этапов рассказывания, ориентация на литературную традицию – все это указывает на конечный этап эволюции, проделанной Сергеем Александровичем, на приобретение способности видеть событие в обыденных происшествиях.

Итак, образ Сергея Александровича занимает в произведении сложную нарративную позицию, так как его эволюция осуществляется вследствие совмещения статусов героя и рассказчика, однако кроме него способностью соотносить разнонаправленные по эстетическим и идеологическим основаниям событийные планы обладает и образ Фомы Фомича Опискина. Несмотря на то, что Опискин непосредственно не пересекает рамки сюжетной событийности (в отличие от рассказчика, он не только с течением времени не «выходит» в план собственно повествования, но и умирает до окончания такового, о чем и сообщается в заключении), с позиции авторских интенций («образа автора», или «абстрактного автора»), объединяющих два нарративных уровня, Фома Фомич и Сергей становятся параллельными персонажами, имеющими сходное влияние на развитие сюжета и организацию повествования.

Например, оба героя имеют отношение к литературе. Им обоим свойственно пылкое красноречие, нередко делающее их смешными. Оба подглядывают для того, чтобы понять логику развития окружающих событий и т.д. Таким образом, герой, имеющий непосредственную связь с ведущей нарративной инстанцией произведения, и противопоставленный ему персонаж – оба обладают похожими функциями в произведении.

Фома Фомич Опискин представляет собой образ, являющийся неким нарративным катализатором. Не выходя за пределы собственно сюжетного уровня, данный персонаж влияет на структуру сюжета, на развитие центральной событийной линии, связанной с женитьбой дядюшки. Сюжетное столкновение с Фомой заставляет остальных героев проявить основные черты своего характера и, как следствие, если принимать во внимание открывающуюся при этом внесюжетную перспективу, продемонстрировать границы собственного образа. Обноскин и его маменька проявили разные степени низости (история с похищением), Мизинчиков показал предприимчивость, которая после разрушения замысла о женитьбе на Татьяне Ивановне переориентировалась в практическое русло и т.д. Но самое главное, дядя Егор Ильич во время общения с Фомой Фомичом наряду с мягкостью и слабоволием, максимально проявившимися, когда он назвал Опискина «вашим превосходительством», обнаружил и способность в определенных условиях продемонстрировать твердость: мы имеем в виду эпизод оскорбления Настасьи Ефимовны, его возлюбленной; сама Настенька также, помимо смирения, проявляет и настойчивость, когда речь идет о ее муже, Ростаневе: рассказчик замечает, что она даже Фому заставила *«кой в чем покориться»*, так как *«не хотела видеть унижения мужа и настаивала на своем желаниии»* [Достоевский, 1988, с. 200].

Сам же рассказчик историю своего участия во всех изображенных событиях полностью связывает со столкновением с Фомой: *«В заключении этой главы позвольте мне сказать собственно о моих личных отношениях к дяде и объяснить, каким образом я вдруг поставлен был глаз на глаз с Фомой и нежданно-негаданно внезапно попал в круговорот самых важнейших происшествий из всех, случавшихся когда-нибудь в благословенном селе Степанчикове»* [Достоевский, 1988, с. 20–21]. Более того, их скрытый конфликт можно объяснить разным подходом к становлению событийного пространства произведения. Изначально, когда Сергей Александрович едет к дяде всех «спасать», он заранее противопоставляет свою версию развития событий именно версии Фомы: *«... по моему окончательному решению, любовь дяди была только придирчивой выдумкой Фомы Фомича...»* [Достоевский, 1988, с. 23]. Однако на самом деле начинает воплощаться именно сценарий, заданный Фомой, замыслы же Сергея разрушаются, что и обуславливает его собственное становление как автора записок.

Линия Фомы Фомича является открыто провоцирующей для остальных героев, поэтому на сюжетном уровне его поступки инициируют движение сюжета, обуславливают решения, принимаемые дру-

гими персонажами. Но в качестве своеобразного координатора сюжетного развития Фома Опискин и сам меняет свои замыслы, которые, как он понимает, начинают противоречить логике спровоцированных им же событий. Так, его желание опозорить Настеньку начало противоречить событийной инерции: поддавшись провоцирующему влиянию Фомы, герои проявили свои истинные стремления и совершили ряд поступков, которые не мог предвидеть Опискин: это похищение Татьяны Ивановны, предложение, сделанное Егором Ильичом Настеньке, изгнание самого Фомы Фомича. Однако персонаж скоро возвращается на прежние позиции, скорректировав собственные стремления в соответствии с требованиями событийной логики: Фома дает позволение на свадьбу, оставляя за собой роль сюжетного центра. Таким образом, в романе «Село Степанчиково и его обитатели» сталкиваются, не накладываясь и не вытесняя друг друга, две организующие нарративные инстанции: рассказчик, обобщающий собственные наблюдения, и герой, инициирующий эти наблюдения, заставляющий переоценить будущего рассказчика прежние жизненные установки и обрести опыт, позволивший в дальнейшем реализовать свой творческий потенциал и создать записки.

Наличие двух конфликтующих, но взаимодополняющих нарративных инстанций составляет и содержание жанрового определения «записки неизвестного». Маркер жанра интегрируется в ономастикон и наделяет действующее лицо внесюжетными характеристиками, переводит на структурообразующий уровень: фамилия Опискин предполагает акцент на процессе писания (что согласуется с жанровой интенцией), однако семантика этой фамилии указывает на имманентную ошибочность одного из конструктивных центров повествовательного пространства, то есть для развития художественного мира «записок неизвестного» необходимо присутствие семиотического контекста, отрицаемого, пародируемого, профанируемого с точки зрения альтернативной (как правило, ведущей) нарративной инстанции¹.

Таким образом, жанровые определения произведений Достоевского 1840–50-х годов были тесно связаны с поиском новых способов организации художественного мира, характерным для историко-культурной ситуации этого периода. Соответственно, окказиональные определения жанров наиболее явно указывают на компоненты художе-

¹ С этих позиций известную интерпретацию Ю.Н. Тыняновым образа Фомы Опискина в качестве пародии на Н.В. Гоголя [Тынянов, 1977а] можно понять как воссоздание источника подобного отрицаемого контекста, провоцирующего творческую активность самого Ф.М. Достоевского.

ственного пространства, которые подвергались эстетической переоценке и меняли свои структурные и содержательные функции. Это прежде всего образ рассказывающего и / или записывающего героя, точка зрения, сюжетная и собственно повествовательная активность которого формирует повышенную диалогичность нарративного пространства произведения, это само слово, миромоделирующая способность которого начинает восприниматься безотносительно и даже вопреки интенциям говорящего героя, это событие, его границы и динамика развития, влияющие на эволюцию героя.

Литература

- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
Виролайнен М.Н. Четыре типа русской словесной культуры : Исторические трансформации : дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2005.
Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 2 т. М., 2002а. Т. 1.
Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 2 т. М., 2002б. Т. 2.
Достоевский Ф.М. Собрание сочинений : в 15 т. Т. 3. Л., 1988.
Жирмунский В.М. Введение в литературоведение : Курс лекций. СПб., 1996.
Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. Л., 1985.
Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977а.
Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977б.
Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

ИМЯ ПОЭТА В ЕГО СТИХОТВОРЕНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ЛИРИКИ XX-XXI ВЕКОВ)¹

О.Н. Владимиров

Ключевые слова: сфрагида, лирика, имя автора, лирический субъект, условность.

Keywords: sphragida, lyrics, the author's name, the lyrical subject, convention.

¹ Автор выражает признательность З.Г. Кривоусовой и О.А. Ковалеву за советы и помощь в работе над статьей.

Сфрагида, по определению А.П. Квятковского, – «упоминание в стихотворении имени поэта, автора данных стихов» [Квятковский, 1966, с. 292]. Этот термин иллюстрируется примерами из античной (Фокилид), западноевропейской (Ганс Сакс) и восточной (Алишер Навои) поэзии. Образец сфрагиды из стихов Сулеймана Стальского во втором издании «Поэтического словаря» заменен «своего рода С. <сфрагидой>, завершающей 136-й сонет Шекспира» [Квятковский, 1998, с. 343]: возможно, стихи дагестанского поэта отнесены к стихотворным иллюстрациям, «слишком прямолинейно отражающим идеологическую конъюнктуру» [Квятковский, 1998, с. 3] времени создания словаря. Эта замена видится не совсем корректной. Во-первых, Стальский, представляя традиции восточной поэзии, является и поэтом XX века. Во-вторых, дагестанский ашуг, вероятно, расширял, круг цитируемых в книге поэтов, в чьих стихах высока «сфрагидная» частотность (Д. Бедный, В. Маяковский, М. Цветаева). В-третьих, Стальский приводился в переводе замалчиваемого тогда С. Липкина. В результате изменения словарной статьи сфрагида воспринимается как особенность поэзии только античной, средневековой и ренессансной.

Между тем ряд русских поэтов последнего столетия, так или иначе обращающихся к сфрагиде, значителен. Возникают вопросы о причинах распространения этого явления, о его статусе (обнажение приема как форма вторичной условности или форма лирического высказывания), о классификации и функциях сфрагиды. На первый из них – в самом общем виде – дают ответ известные положения о напряженных поисках границ между текстом и реальностью как «фундаментальной культурной коллизии XX века» [Руднев, 1999, с. 6] и об актуализации интереса к философии собственного имени. «Игра на границе между вымыслом и реальностью» [Руднев, 1999, с. 238], характерная для текстов XX века, связана с усложнением субъектной сферы в русской лирике этого времени. Формо- и смысловое экспериментаторство поэтов разной эстетической ориентации в первые десятилетия XX века (Маяковский, Шершеневич, Кирсанов, Сельвинский, Олейников и др.) отразилось и в обращении к сфрагиде. Поэты следующих поколений поддержали и продолжили это начинание. Здесь очевидны такие линии преемственности, как Маяковский – Вознесенский, Цветаева – Мориц, «новокрестьянские» поэты – Тряпкин.

На распространение сфрагиды в русской поэзии XX века, предположительно, повлияла развитая сфрагидная традиция в европейской и восточной лирике. Вот примеры сфрагид только в названиях (в первых строках) переводных стихотворений разных периодов: «Алкей в свящи-

лице Геры», «Катулл измученный, оставь свои бредни...», «Баллада подружке Вийона» (многочисленные варианты сфрагид у Вийона – характерная черта его поэтики), «Эпитафия господина Пауля Флеминга...», «О памятнике, воздвигнутом Бернсом на могиле поэта Роберта Фергюссона», «Последние стихи Альфреда де Мюссе», «Быть Борхесом – странная участь...» («Элегия» Борхеса). Вопрос о возможном сфрагидном всплеске в зарубежной поэзии XX века и об отношении русской лирики к нему, как и в целом к этой традиции, заслуживает отдельного изучения.

Обращает на себя внимание то, что сфрагида чаще всего соответствует такой субъектной форме, как лирический герой. Именное «я», как и лирический герой, в стихах «В пути» Северянина («*Кто я? Я – Игорь Северянин, / Чье имя смело, как вино!*»), в стихотворении «Большая черепаха...» Чичибабина («*От вашей лжи и лютости / До смерти не избавлен, / Не вспоминайте, люди, / Что был я Чичибабин*»), в стихотворении «Правят здесь аккуратные немцы...» Мориц («*С европейской фамилией Мориц / И еврейским лицом на Руси / Я зеленый пройду коридорец, / Дам автограф и сяду в такси*») и др. – не только субъект, но и объект произведения. При этом «я» может говорить о себе в третьем лице: «*А поэтесса Друнина тогда / Читалась в школе / Попросту тупицей... / Когда б вернуться / В прошлые года, / Я „на отлично“ / Стала бы учиться*» («Остров детства»), «*За то, что Глазков / Ни на что не годен, / Кроме стихов, / Ему надо дать орден*» («За то, что Глазков...»), «*Марианнушка, окна сегодня не хмуры. / Поздравляю тебя с днем рождения Юры. // Хорошо бы отметить его на природе / Под приветственный тост Соколова Володи*» («21 июля 1994 года»).

Сложнее формы высказывания в стихотворениях Есенина «Проплясал, проплакал дождь весенний...» и Клюева «По жизни радуйтесь со мной...». В первом из них герой обращается к себе по имени автора стихов как к необъективированному другому: «*Скучно мне с тобой, Сергей Есенин, / Подымать глаза...*». В конце стихотворения Клюева сфрагида переводит личное высказывание в безличное, совмещая самооценку героя и взгляд на себя со стороны: «*...И конь бы радовался сбруе, / Как песне непомерный Клюев! / Он жив, олонецкий ведун, / Весь от снегов и вьюжных струн / Скуластой тундровой луной / Глядится в яхонт заревой!*». Сфрагида может быть вложена в уста адресата или собеседника: «*Не сказать ветрам седым, / Стаям голубиным – / Чудодейственным твоим / Голосом: – Марина!*» («Маленький домашний дух...» Цветаевой); см. также стихи «С приятелем», «Волшебник», «Озорник» Саши Черного, «Разговор с комсомольцем

Н. Дементьевым» Багрицкого, «Разговор с Дмитрием Фурмановым» Кирсанова, «Указание» Светлова и др. Во всех этих случаях «я», оказываясь транспозицией настоящего автора, более открыто, чем лирический герой, стоит между читателем и изображенным миром. В результате упоминания автором своего имени границы между ним и его представителем, между реальностью и вымыслом размываются; поэт оказывается одновременно внутри и вне творимого им мира. Парадокс лирического героя при этом не разрешается.

Художественная условность очевидна, когда сфрагида встречается в ролевой лирике. В стихотворении Цветаевой «Идешь, на меня похожий...» к «прохожему» обращается умершая «Марина». Подчеркнуто гиперболизировано общение «Владимира Маяковского» с солнцем в «Необычайном приключении...», «Светлова» – с клопом в «Клопах». Сфрагида в ролевой лирике близка к обнажению приема – упоминанию имени автора – в драме (имя Лопе де Вега в «Звезде Севильи», Мольера в «Критике “Школы жен”» и др.).

Зашифрованная сфрагида в названии стихотворения Набокова «Из Калмбрудовой поэмы “Ночное путешествие”» и в уточнении от «переводчика» «(Vivian Calmbrood’s “The Night Journey”)» является анаграммой имени писателя и одним из его псевдонимов. Вторая книга стихов Веры Гедройц, писавшей под именем умершего брата Сергея Гедройца, называется «Вега», это заглавие анаграмматически указывает на первые буквы имени и фамилии писательницы. Слово «хам» в «Признании» Хлебникова – аббревиатура, объединяющая фамилии его и Маяковского; это стихотворение с «хамом» и выражением *«пришедший <...> Сам»* противопоставлено статье Мережковского «Грядущий хам»: *«Вэ Вэ, Маяковский! – Я и ты, / Нас как сказать по-советски, / Вымолвить вместе в одном барахле? / По Рософесорэ, / На скороговорок скорословаре? / Скажи откровенно: / Хам! / Будем гордиться вдвоем / Строгою звука судьбой»*. В этом же ряду – инициалы фамилий Маяковского: *«...вы на Пе, а я на эМ»* – («Юбилейное») и Набокова: *«Только ты, только ты все дивилась вослед / черным, синим, оранжевым ромбам... / «N писатель недюжинный, сноб и атлет, / наделенный огромным апломбом»* («Ах, угонят их в степь, арлекинов моих...»). Инициалы в таких случаях являются своего рода монограммой, разновидностью сфрагиды. Монограммой «ЮМ» помечены многие из графических работ («таких стихов на таком языке») Юнны Моризц, сопровождающих стихотворения в книгах «Таким образом», «По закону – привет почтальону», «Не бывает напрасным прекрасное». Сравнительно с монограммой сфрагида как авторская печать в лирическом произ-

ведении обладает большими ономастическими и семантическими возможностями.

Соотношение монограммы в графике и сфрагиды в стихах Мориц заставляет вспомнить о присутствии Э. Рязанова в его фильмах (эпизодические персонажи в его исполнении) и в стихах («Шуточные стихи о Рязанове, сочиненные им же самим», «Когда повышенная влажность...») и об авторских, «сфрагидных» знаках в произведениях других видов искусства. Так, в симфонии №10 Д.Д. Шостаковича, как отмечает исследователь, «прочно утверждается <...> в роли образного символа монограмма d-es-c-h – Дмитрий Шостакович (третий раз после Второй фортепианной сонаты и Скрипичного концерта). “Автобиографичность” мотива неоспорима» [Хентова, 1986, с. 296].

Особую и тоже неоднородную группу сфрагид составляют псевдонимы поэтов в их стихах: «Я, гений Игорь Северянин...»; «Я приняла наш древний знак – / Святое имя Черубины»; «Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна»; к ним близок журнальный герой-псевдоним у Олейникова («Кто я такой? / Вопрос нелепый! / Я – верховой / Макар Свирепый»). Обратный случай – воспроизведение настоящего имени в стихах поэта, пишущего под псевдонимом: «Мы Сахаровы, мальчик. Наше имя / Печальнейшее мечено печатью <...> Какие б мы ни брали псевдонимы. / А люди нам всегда с тобою скажут: / Вы Сахаровы, вот вы кто такие» («Сыну» Сухарева). В произведениях могут быть названы подлинное имя поэта и его псевдоним: таковы заглавие и эпиграф стихотворения Черубины де Габриак – «Елисавете», «Елисавета – Божья клятва. Черубина де Габриак». Но псевдоним, в отличие от собственно сфрагиды, – вымышленное имя, поэтому в большей степени соответствует художественной условности.

Кроме документальной формы имени поэта, сфрагидой могут быть фамилия, имя, отчество в разных сочетаниях («Целование шлет Николай Олейников / С кучей своих нахлебников...»); Мориц: «И Россия была бы виновна / За мое на чужбине житье, / Но проишляпила Юнна Петровна / Невозвратное счастье свое» («Если б я эти годы косяе...»), разговорные, просторечные и др. варианты имени (Маяковский: «...вот и любви пришел каюк, / дорогой Владим Владимыч» – «Юбилейное»; Клычков: «Разговор, что по ночи / Неизвестный вор / У Сергей Онтоныча Выломал запор» – «Помело»; Евтушенко: «Я осторожно спросил: / “Кто-нибудь из семьи Евтушенко живы?” / “Ды як же не живы – / половина Хомичей усе Явтушенки”» – «Мама и нейтронная бомба»; Чичибабин: «Не родись я Русью, не зовись я Борькой...» – «Народу еврейскому»). «Митя-бачи тряхнул стариной, / Ми-

тя-бачи пошел на болото, / На болоте он был старшиной – / Старше всех, кому жить неохота»: «Митя-бачи» – по-венгерски «дядя Митя» – повторяется пять раз в стихах Дмитрия Сухарева «Болотные страдания».

Иногда поэт включает в стихотворение разные формы своего имени: *«...Многие научились о Вадике Шершеневиче, / Некоторые ладонь о ладонь с Вадимом Габриэлевичем, / Несколько знают походку губ Димы, / Но никто не знает меня» – «Квартет тем» Шершеневича; «Мимо Сени / пробегают / школьные товарищи. / Закричали / Митя с Колей: / – Сенька, / ты чего не в школе? / – Я врачом / в аптеку послан / и вернусь оттуда поздно. / – Раз, два, три, – / Сенечка, / не ври» – «Моя именинная» Кирсанова. Нетрудно заметить, что в последнем случае, как и при неоднократном назывании собственного имени в стихотворном тексте («Анна Снегина» Есенина, «Распутица (По глазковским местам)» Глазкова, «Мама и нейтронная бомба» Евтушенко), сфрагида – больше чем «упоминание» имени автора в его произведении, скорее, оно само становится сфрагидой по отношению к другим стихам поэта.*

Сфрагида встречается не только в «основном» тексте, но и в рамочных компонентах: в названии («На Сельвинского» – названия эпиграмм Сельвинского, книга стихов Виктора Бокова «Весна Викторона», «Из классического Пригова» Д. Пригова, «Видение Аронзона» Л. Аронзона), в посвящении («Александр Сергеевич, Разрешите представиться, Маяковский» – «Юбилейное»; «Посвящается А.Ф. Луговскому» – «Ушкуйники» В.А. Луговского), в эпиграфе («*”Ведь под аркой на Галерной...” А. Ахматова*» – эпиграф к главе третьей «Поэмы без героя»), в подписи («Балетоман Макар Свирепый» – «Муре Шварц» («Ах, Мура дорогая...») Олейникова, «По поручению офицеров полка К. Симонов» – «Открытое письмо. Женщине из г. Вичуга» Симонова). Имя поэта (его псевдоним) в этих подписях не зарифмовано, в отличие, например, от вписанной в ямбический ритм и зарифмованной сфрагиды в стихотворении Есенина «Письмо к женщине»: *«Живите так, / Как вас ведет звезда, / Под кущей обновленной сени. / С приветствием, / Вас помнящий всегда / Знакомый ваш / Сергей Есенин».*

В стихотворениях Друниной «Зинка» и Долиной «Не боюсь ни беды, ни покоя...» имя автора является частью рефрена: *«Знаешь, Юлька, я – против грусти, / Но сегодня она – не в счет»; «Вероника, – кричат (варианты: «зовут», «шепча»), – Вероника! / Я последняя песня твоя (Я побуду с тобою еще)».* Выразительна сфрагида в рефренах

стихотворений «О Демьяне Бедном, мужике вредном» («...*Стоит Демьян*», «*Ох, брат Демьян!*», «...*Мутил Демьян*» и т.д., «Памятник» Вознесенского («*Я – памятник отцу, Андрею Николаевичу*»). В стихотворении Мориц «Звездчатой ночи окрас...» в рефрене угадывается детская игра «Замри!»: «*Мориц волнуется – раз, / Мориц волнуется – два, / Мориц волнуется – три...*» (в третьей строфе – счет в последовательности «два – три – раз»).

«*У старика своя скамья, / У кулика свое Болото, / Привет, Никитские ворота! / Садово-Сухаревская!*» («Окликни улицы Москвы» Сухарева) – здесь сфрагида появляется благодаря напоминающему о творческом содружестве С. Никитина и Д. Сухарева «соседству» московской площади и улицы.

Иногда название содержит установку на прочтение стихотворения как развернутой сфрагиды («Стихи о моем имени» Р. Рождественского). С другой стороны, сфрагида может быть представлена в одностопии: «Какая я Арефьева?! Я Оля!».

Редкие случаи, когда буквы авторского имени составляют акrostих, приводит М.Л. Гаспаров: это, в частности, сонеты-акrostихи К. Липскерова (с фразой в два столбца «М. Лозинскому дар от Липскерова К.А.») и М. Лозинского (с тремя вертикальными строками «Магу Липскерову от М.Л. Лозинского ответное письмо») [Гаспаров, 1993, с. 22–24]. Сфрагида возможна в верлибре: «*Всю жизнь / строить / башню / из костей железобетона / чтобы обрадоваться / услышав / как соседские дети спросили: / А дядя Володя выйдет?*» («Всю жизнь...» Владимира Бурича), – и в стихотворении в прозе: «*Но только в 11 вечера выяснилось, что Настя не получила мое смс, а Рома уехал в Питер. Вывод: нужно заводить семью, Дима*» («Стихи к сыну. 4» Дмитрия Воденникова).

Разнообразны значения сфрагиды. Первое, очевидное – интерес к звуковой оболочке имени, его семантике, их обыгрывание («*Мне дали имя при крещенье – Анна, / Сладчайшее для губ земных и слуха*» – «Эпические мотивы. 1» Ахматовой; «*Айда, Маяковский! Маячь на юг*» – «Юбилейное» Маяковского; «*Мне дело – измена, мне имя – Марина, / Я – брeнная пена морская*» – «Кто создан из камня, кто создан из глины...» Цветаевой; «*Юнна Мориц, / Мориц Юнна, / в дивной музыке имен / Юнна – солнечна и луна, / Мориц – молод и влюблен*» – «Юнна Мориц...» Мориц).

Понятно появление сфрагиды в диалогах и диалогических поэтических формах («Разговор...», «Письмо...» и др.), предполагающих обращение собеседников к автору-оппоненту по имени или воспроиз-

ведение разговора, монолога, реплики с упоминанием имени автора стихов: «...Сижу, гляжу на них веселым волком: / “Ну что, прошу! Хоть прямо, хоть проселком...” / – Домбровский, – говорят, – ты ж умный человек, / Ты здесь один, а нас тут... Посмотри же!» («Меня убить хотели эти суки...» Домбровского); «...Когда он (отчим. – О.В.) слег и тихо умирал, – / Рассказывает мать, – / День ото дня / Все чаще вспоминал меня и ждал: / “Вот Шурку бы... Уж он бы спас меня!”» («Спешите делать добрые дела» Александра Яшина).

В творчестве Цветаевой сфрагида связана с имятворческой концепцией и такой ее составляющей, как близнечный миф.

Имя «Черубина де Габриак» в стихах Дмитриевой (Васильевой) «подтверждало» таинственность поэтессы, ее аристократическое происхождение.

У Ахмадулиной сфрагида соответствует отмеченной М.Н. Эпштейном точной фиксации даты [Эпштейн, 1990, с. 272]. В жанре «дарственной надписи» обе особенности совпадают: «...Писала, уж рассвет синел, / и все нежнее и сильнее / твои мы: Боря Мессерер / и Белла. 21–22 сентября 1996» («Дарственная надпись на книге “Однажды в декабре”»).

Интерес к своему имени вызывает поиски тезок и однофамильцев, актуализирует их образы: «Я скажу о Роберте, о Роберте Эйхе! / В честь его / стоило детей называть!» («Стихи о моем имени» Р. Рождественского); «По теории вероятности / возможен, даже неизбежен пятый Слуцкий, / терпимый или нетерпимый к однофамильцам...» («Предтечи» Слуцкого); «Я улетаю! Я улетаю! <...> А прилетела, / а прилетела – / тезка Мария молчит из угла...» («Старое платье» Аввакумовой). Сфрагида может быть вызвана обращением к одноименному святому, как в предыдущем примере, или именинами героя: «Нынче, как повелось, именинница / Я и тысячи прочих Татьян <...> Это я говорю вам с обочины, / Я, Татьяна, плохая сестра...» («25 января» Т. Бек), «И жребий наметился точный / Под сенью невидимых крыл – / Святой Анатолий Восточный / Изгнанник и мученик был. // Далекий заоблачный житель, / Со мной разделивший тропу, / Таинственный ангел-хранитель, / Спасибо тебе за судьбу!» («Крещение. Солнце играет» А. Жигулина). В последнем четверостишии поэмы Глазкова «На взятие Поэтограда» это значение сфрагиды совпадает с попыткой героя осмыслить свое место в поэзии: «И тебя зачислят в книгу / Небывалых стихотворцев, / И меня причислят к лику / Николаев Чудотворцев».

Частое упоминание Маяковским своего имени Ю. Карабчиевский объясняет стремлением к поэтическому самоутверждению: «Его гложет сомнение в самоценности слов, безличных, хоть даже и им придуманных, в их способности утвердить его имя в грядущем. Любой, даже деформированный им, язык, даже стих, состоящий из одних неологизмов, кажется ему чересчур анонимным. И он вводит прямо в стихи это имя, так, чтобы оно мелькало повсюду: в заглавии, в тексте, в рифмованной подписи...» [Карабчиевский, 1990, с. 141]. Сфрагида у Кирсанова, называвшего себя «циркачом стиха», мотивирована и его преклонением перед Маяковским. Возможно, тот же источник – и у сфрагид Воденникова; «по частотности местоимения «я», – замечает критик, – он переплывает, вероятно, даже раннего Маяковского» [Куллэ, 2008, с. 19].

Включение в стихи своего имени связано с обращением поэта к традиционной теме памятника, поисков смысла жизни и творчества, подведения итогов, в том числе и предварительных. Сфрагида встречается в разных вариантах поэтического осмысления этой темы. Так, громогласным утверждениям Маяковского противостоят серьезные иронические и пародийные решения Мандельштама: «*Это какая улица? / Улица Мандельштама <...> И потому эта улица / Или, верней, эта яма / Так и зовется по имени / Этого Мандельштама*»; «*Мандельштам Иосиф автор этих разных эпиграмм. / Никакой другой Иосиф не есть Осип Мандельштам*» («Антология житейской глупости»). «*Мой белый божественный мозг / Я отдал, Россия, тебе: / Будь мною, будь Хлебниковым*», – пишет Хлебников в стихах «*Вши тупо молилися мне...*». В предсмертном стихотворении «*Есть две страны: одна – Больница...*» поэт дает емкое определение своего творчества: «*В вершинах пляска ветродуев, / Под хрип волчицыной трубы / Читаю нити: “Н.А. Клюев, – / Певец олонецкой избы!”*»; «*На Мишку прежнего стал непохож Светлов...*» – начало стихотворения Светлова «*Товарищам*». Заметно поддерживает эту традицию и Николай Глазков: «*...Правдиво отразить двадцатый век / Сумел в своих стихах поэт Глазков, / А что он сделал, сложный человек?.. / Бюро, бюро придумал...пропусков!*» («Примитив»). «Автопародия» подчеркивает высокую частотность имени поэта в его произведениях: «*А стихи мои умометр / Для ума, / Славен тот, кто их запомнит, / Все тома. // В каждом томе, словно в доме / Дя стихов, / Обитателей нет, кроме / Как Глазков*». «*Вот-вот цветы взойдут, аля, / На ребрах, у ключиц, на голове, / Напишут в травнике – Elena arborea...*», – размышляет героиня стихотворения Е. Шварц «Зверь-цветок».

В стихах, открыто ориентированных на поэтические традиции и поэтому нередко стилизованных, реминисцентных, пародийных или иронических, сфрагида особо выразительна. Здесь она выступает знаком продолжения и переосмысления традиции. *«Нерукотворную Россию / Я, песнопевец Николай, / Свидетельствую, братья, вам»*, – провозглашает Клюев в «Погорельщине». «Разговор с эпитафием» Вознесенского, прямо обращенный к «Юбилейному», к ритмике, лексике, графике, в целом к образному строю стихотворения и – вслед за Маяковским – к Пушкину, завершается соответствующей подписью-«телеграммой»: *«ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ / РАЗРЕШИТЕ ПРЕДСТАВИТЬСЯ = / ВОЗНЕСЕНСКИЙ»*.

Другой ряд поэтов представлен в «Стихах о Николае Тряпкине», отталкивающихся от некрасовских строк *«Не бездарна та природа, / Не погиб еще тот край...»*, воспроизведенных в эпитафии и в начале стихотворения. *«Ты же, Тряпкин Николай, – обращается Бог к герою, – Заходи почаще в рай. / Только песенки плохие / Ты смотри не издавай. // А не сделаешь такого, / Я скажу, мол: “Ах ты вошь!” / И к Сергею Михалкову / В домработники пойдешь»*. Возможно, что в этом стихотворении учтен опыт обращения Демьяна Бедного к Некрасову в «Семенах»: и там и здесь – цитаты из «Школьника», задающего на формальном уровне ритм 4-стопного хоря, а на содержательном – тему творческой самореализации, вдохновенную авторитетным поэтическим напутствием. К сюжету «Стихов о Николае Тряпкине» поэт возвращается в стихотворении «Скоро к вечному пределу...». Бог оценивает, теперь уже посмертно, творчество героя, вводя его в круг *«знатных мужиков»* – Кольцова, Есенина, Бернса, Гесиода: *«...Что явился к нам достойный / С посевных сторон, / Что стихов за ним хороших непочатый край, / Что зовут его в России: / Тряпкин Николай»*.

Свое место в поэтическом контексте оценивает и Ю. Ким: *«Юлий Ким и Городничий, / Две заслуженных гитары, / Две почтенных седины, / Песни авторской титаны, / Колебатели струны, / Посреди родной страны / На просторном перегоне / В замечательном вагоне – / В мягком, / Спальном, черт возьми! – / Как у Бога на ладони, / Ужинают визави»* («Юлий Ким и Городничий...»).

О поэтической преемственности прямо сказано в стихотворении Рубцова *«Я переписывать не стану...»*: *«...Но я у Тютчева и Фета / Проверю искреннее слово, / Чтоб книгу Тютчева и Фета / Продолжить книгою Рубцова!..»*. Не без надежды на возможное будущее признание оценивает свой труд герой Чичибабина в завершающем книгу «Колокол» стихотворении *«Сколько вы меня терпели...»*: *«В чинном*

шелесте читален / или так, для разговорца, / глухо имя Чичибабин, / нет такого стихотворца. // <...> А когда настанет завтра, / прозвешит ли мое слово / в светлом царстве Александра / Пушкина и Льва Толстого?».

Имена реальных лиц, в том числе художников – предшественников и современников поэта, могут сопровождать сфрагиду и в других целях. Так, герой шуточного стихотворения Потемкина «Да и нет», уверенный в глупости критика, писавшего об Андрееве и Брюсове, но сомневающийся в собственном уме, находит ответ у «Жени»: *«Сперва меня облакала, / А потом сказала: – / “Ты меня любишь, Петя, / Значит, ты самый умный на свете...”*». «Женя» – жена Потемкина Е.А. Хованская; ей, «Женé-Жéне», посвящен сборник «Герань». *«Увеличились у Лили шансы, – признается героиня Черубины де Габриак (Елизаветы Дмитриевой), – В Академии поэтической. / Ах, ведь раньше мечтой экзотической / Наполнял Гумилев свои стансы. // Но мелодьей теперь эротичной / Зазвучали немецки романсы, – / Ах, нашел он ее симпатичной. / И она оценила Ганса»* («Увеличились у Лили шансы...»); Иоганнес Фердинанд фон Гюнтер заведовал немецким отделом журнала «Аполлон»).

В шуточных стихах еще одного поэта – «Генриетте Давыдовне» – герой, замечая: *«...А Олейников, скромный красавец, / Продолжает в немилости быть»*, – призывает «Груню» предпочесть его «Шварцу» (Е.Л. Шварцу): *«Полюбите меня, полюбите! / Разлюбите его, разлюбите!»*, – с упоминанием имени «соперника». В пародийных стихах «Залетела в наши тихие леса...» эти имена называются вместе с именами Маршака и Чуковского: *«А оса уже в редакции кружится, / Маршаку всадила жало в ягодицу. / И Олейников от ужаса орет, / Убежать на Невский Шварцу не дает. // Искусала бы оса всех не жалея, / Если б не было здесь автора Корнея»*. «Асимметричная» рифма «асимметрию – Дмитрию», подчеркивает авторскую иронию в «Проклинании Кушнера» Сухарева: *«Перед тайной полушарий / Я тридцатый год стою, / Я решить ее решаю, / Электрод в нее сую. / Наконец в асимметрию / Пролезаю на вершок, / Глядь, а Кушнер мне, Дмитрию, / Про нее сует стишок»*. За нарочито разговорными интонациями стихов Кибирова «Кто за Петра I...» ощутимы серьезные авторские интенции: *«Кто за Петра I / и Алексея Германа. // А кто за Николая II / и Никиту Михалкова. // Вот кино какое. // А может, кто-нибудь за короля Артура / (и Кибирова Тимура)? // Вот такая литература»*.

Возможно, что шуточные произведения, включающие сфрагиды, «помнят» о пушкинских стихах «На картинки к “Евгению Онегину” в

“Невском альманахе”): *«Вот прошел чрез мост Кокушкин, / Опершись о гранит, / Сам Александр Сергееч Пушкин / С мосье Онегиным стоит».*

Как видно из этих примеров, поэты называют по имени не только себя, но и участников лирического сюжета. Лирика перестает быть безымянной, отвлеченной, что считается одной из родовых ее черт. Это утверждение требует оговорки. Имеющие имена участники лирического сюжета появляются, как правило, в шуточных или иронических стихах повествовательного характера. Видимо, поэты понимают, что «... обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих, лишает его воздуха, полета, воздух стиха есть *неожиданное*. Обращаясь к известному, мы можем сказать только известное. Это – властительный, неколебимый закон» [Мандельштам, 1990, с. 148]. Имена собеседников плохо сочетаются с отвлеченной лирической медитацией, элегической созерцательностью.

Сфрагида может быть вызвана обращением поэта к собственному детству и – шире – к фактам своей биографии; такие стихи близки к автобиографической прозе, в которой у героя – то же имя (псевдоним), что и у автора. *«А в доме у Тарковских / Полным-полно приезжих, / Гремят посудой, спорят, / Не разбирают елки...»*; – здесь автобиографизм начальных строк стихотворения Тарковского «Мерещится веялка» («Зима в детстве», II) поддержан «самым младшим» в следующем четверостишии: *«...А самый младший болен».* В этот ряд входят сфрагиды из стихов Твардовского «Есть обрыв, где я, играя...»: *«Есть береза влобхвата, / Та береза во дворе, / Где я вырезал когда-то / Буквы САША на коре...»*, из «Единственного стихотворения 2005 года» Воденникова: *«... – Я вернулся сюда посмотреть / (потому что потом не смогу) / на корабль, на двух медвежат, на двух мальчиков – Олю и Диму»*, из стихотворения Старшинова «Я был когда-то ротным запевай...»: *«...И вдруг наш старшина на всю округу / Как гаркнет: – Эй, Старшинов, запевай!»*, из стихотворения Рубцова «Пора любви среди полей...»: *«Да не забудь в конце концов, / Хоть и не ты, не ты моя: / На свете есть матрос Рубцов, / Он друг тебе, любимая»*, из стихов Жигулина «Предок», Кибирова «Послание Ленке», поэм Ахмадулиной «Моя родословная» и Евтушенко «Мама и нейтронная бомба» и др. В этом же ряду – и сфрагиды из стихов о матерях поэтов: *«„Прохожий! / Укажи, дружок, / Где тут живет Есенина Татьяна?“»* («Возвращение на родину» Есенина), *«С ребятнишками по-вдовьи / в поле маялась она – / Щипачева Парасковья...»* («Могила матери» Щипачева), *«Падают страшные комья весенние / Новодевичьего монастыря. / Спят*

Вознесенский и Вознесенская – / жизнью пронизанная земля» («Мать» Вознесенского). Это значение сфрагиды восходит к «Моей родословной» Пушкина.

Как заметно из приведенных примеров, сближение автора и героя может быть мотивировано рядом причин. Так, у Мориц сфрагида отвечает постоянному в ее творчестве принципу анаморфозы (наложения, перетекания, слоения) и близка другому имени ее героини – Поэтка. Кроме того, сфрагида объяснима, с одной стороны, подчеркнутой ориентацией поэта на свои творческие принципы и на своего читателя, знающего о верности себе поэта и его «я», с другой же, – установкой на «примитив», «лубок», восприятие ее поэзии наивным читателем, ребенком: «*Целый ананас! Он – для целой улицы, / А еще для Юнны Мориц и для белой курицы*» («Курица»). Стихи «*Это – Я!*», как и другие стихотворения в книге «Ванечка», являются акростихом: начальные буквы строк составляют имя и фамилию автора; кроме того, «Юнна Мориц» – первые слова этого акростиха. В другом акростихе – «Дед Юра» – среди заглавных букв каждой строки, дважды повторяющихся название, буква «Ю» является первым инициалом сфрагиды «Ю. Мориц»: «*Ю. Мориц вчера подарил он слона <...> Ю. Мориц – советник хвостов и усов...*». Открытые акростихи в книге «Ванечка» не предполагают расшифровки; это нескрываемая игра (см. авторское предисловие к книге), обнажение приема, как и присутствие имени Мориц в ее стихах. Игровой принцип в детской поэзии, соответствующий игре на границе вымысла и реальности, встречался в стихах для детей Саши Черного: «*...Это ваш слуга покорный, / Он зовется “Саша Черный”... / Почему? Не знаю сам*». Кавычки здесь маркируют игру в игре: вместо настоящего имени поэта называется псевдоним. Сфрагида заметна и в детских стихах Тима Собакина: «*И мама шепнет мне: / “Тимоша, вставай!..”*» («Мышиный поселок»).

Эти наблюдения далеко не исчерпывают русской поэтической сфрагистики XX – начала XXI веков. Но и они позволяют сделать вывод о том, что сфрагида – не просто упоминание в стихах имени их автора. В многообразии своих форм и функций она, расширяя субъектную сферу поэзии XX века, обретает статус формы лирического высказывания как актуализированного сближения автора и героя. Известное положение о том, что личное местоимение в лирическом стихотворении «выступает как совершенно необходимый и универсальный элемент» [Сильман, 1977, с. 37], не просто оспорено, а едва ли не опровергнуто в русской поэзии XX – начала XXI веков.

Литература

- Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890–1925-го годов в комментариях. М., 1993.
Карабчиевский Ю.А. Воскресение Маяковского. М., 1990.
Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966.
Квятковский А.П. Школьный поэтический словарь. М., 1998.
Куллэ В. Король, дама, валет (о воинствующем инфантилизме) // Арион. 2008. № 4.
Мандельштам О.Э. О собеседнике // Мандельштам О.Э. Сочинения : в 2-х т. М., 1990. Т. 2.
Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1999.
Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977.
Хентова С.М. Шостакович. Жизнь и творчество : в 2-х кн. Л., 1986. Кн. 2.
Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.

О ЧЕМ ГОВОРЯТ «ЛЯПЫ» В СМИ?

О.Б. Сиротинина

Ключевые слова: речевая культура, язык СМИ, ошибки в СМИ.

Keywords: speech culture, mass media language, mass media mistakes.

В последние годы (после принятия Закона о государственном языке РФ в 2004 году) положение с речевой культурой в СМИ значительно улучшилось. Полностью исчез мат, перенасыщенность речи нелитературными словечками сменилась их редким употреблением, хотя, к сожалению, далеко не всегда оправданным. Регулярное до 2004 года употребление нелитературных *намедали, по новой* в центральных газетах теперь встречается 2–3 раза в год, хотя все еще господствует просторечное *аккурат* вместо литературных *как раз, точно*. Однако и при отсутствии *аккурат* речь наших СМИ, и газет в том числе, далека от эталонной, каковой она должна была бы быть. С чем связаны «ляпы» в СМИ?

Частичный мониторинг за 2005–2008 годы «Российской газеты» (РГ) и «Московского комсомольца» (МК) показал плохую работу редакторов. К сожалению, орфографические ошибки и неправильное

формообразование в этих газетах не очень редкое явление. Это и неправильный выбор падежа (или падежного окончания): ... что во избежание недоразумений по территории центра надо передвигаться с бейдами-пропусками, выданными участнику **по приезду** – МК, 03.07.06; ...показал, что у менеджера депозитарного центра, которого захватили грабители, не было **в наличие** мобильного телефона, по которому.... – РГ, 02.03.06; или неверный выбор формы числительного: Владимир Познер рекомендовал согласно уставу **двоих** человек: оба с НТВ и оба, как он сказал, с сожалением отказались – РГ, 26.05.07; ...содержала **тысяча** страниц – МК, 02.08.08 (в звучащих СМИ ошибки в формообразовании числительных регулярны: *трехста, семиста, двухтысячи восьмой* и т.д.); отсутствие необходимого аффикса –**ся**: **Выдающий** советский астроном Иосиф Шкловский, много сделавший для развития СЕТИ, пришел к выводу о том, что мы – одиноки во Вселенной – РГ, Неделя, № 39, (7–13).10.05.

Встречаются и грехи самих журналистов, хотя они уже начали понимать свою ответственность за судьбу русского языка: *Для языка невредно, когда его слегка искажают в молодежной среде. А вот то, что такие перлы транслируют телевидение и радио, ужасно* – РГ, Неделя, № 36, (15–20).09.06.

Менее регулярно, но встречается незнание журналистом (и редактором?) истинного значения слова, что приводит к явным «ляпам». И это гораздо страшнее, чем небрежность или недостаточная компетентность корректоров. Журналистская некомпетентность не имея противоядия в виде школьных правил и порождает ту «свободу» в обращении с языком, которая приводит к его обеднению. Очень не повезло двум русским словам: *достаточно* (*К тому же официальных встреч достаточно много* – МК, 25.08.07; *Среди мужчин, прошедших чеченскую войну, встречается достаточно много людей, пораженных «чеченским синдромом»* – МК, 09.09.06) и *нелицеприятный / лицеприятный*: *Сегодня с нашей наукой связан нелицеприятный эпитет: геронтология* – РГ, 07.02.07; *Пытается заручиться поддержкой со стороны разных и, увы, не всегда нелицеприятных политических сил* – МК, 28.09.06; *Мы с ним* (Кобзон с Высоцким) **нелицеприятно** встречались (И. Кобзон. Вечер памяти Высоцкого, 26.01.08). И подобных примеров много. Неправомерность употребления слова **достаточно** означает фактическое устранение из лексикона населения наречия **довольно**, а слова **нелицеприятный** – к его отождествлению с **неприятным**, что также снижает выразительные возможности языка. Если устная небрежность в официальной речи нежелательна, но в ка-

кой-то мере простительна, то в печатных СМИ это уже совершенно недопустимо. Как понять, что означает предложение *Проведите по своду шахты нить накаливания, и пусть она **постепенно** искрит* (МК, 21.03.07)? Слова *постепенно* и *постоянно*, в отличие от *достаточно* (для какого-то суждения) и *довольно* (неопределенное множество чего-либо, суждение относительно какого-то представления, признака: *довольно кислый*), даже не синонимичны: *постепенно* – не сразу, без резких скачков, а *постоянно* – все время, без перерывов, не прекращаясь, неизменно, одинаково все время [Толковый словарь..., 2007].

Чем, кроме вопиющей неграмотности, можно объяснить использование слова *предки* вместо *потомки* (***Предки** великого хана Тимура нанимаются в копатели и, словно бульдозеры, перепашивают все здешние огороды* – АиФ–Саратов, № 38, 2006), а ведь это не единичный случай.

А что значит слово *диаметральные* вместо *диаметрально противоположные* (*Об актере часто судят по экранным образам, а у Алексея Гуськова **роли диаметральные*** – МК, 21.04.07)? Как можно *взъярить страх* (*А у коренных россиян СМИ **взъярили** страх и неприязнь к «тонаехавшим»* – РГ, 03.08.05.)?

Чем, кроме явного непонимания законов сочетаемости слов, можно объяснить, увы, далеко не редкое нагромождение усилителей признака (*Когда **большие огромные** бессильные образования становятся жертвами экспансии других мелких образований* – РГ, 22.09.06; *В цивилизованной стране юристы бы не искали таких долгих оправданий, нарушителей бы арестовали немедленно и оштрафовали бы **очень чрезвычайно** ощутимо* – РГ, 09.09.06)? И таких нелепостей тоже много. Возможно ли *К тому же население понимает: на страну льется поток денег, а ему почти ничего не достается. Аналитики Кремля, сопоставив эти **факторы**, поняли, что котел стал перегреваться* – МК, 01.11.05? В данном случае перепутаны два слова: *факты* и *факторы*. Вряд ли удачен выбор слова *консистенция*: *Но по размышлении над расистскими высказываниями товарища господина Гексогена приходишь к выводу, что здесь мы имеем дело с более сложной **консистенцией*** – РГ, 22.09.06.

О дурном вкусе журналиста (и редактора?) говорит употребление без всякой на то надобности нелитературных *покуда, промеж, навряд ли, заместо, кирая*: *Поняли, слава богу, что такой обелиск будет чересчур назидателен, да и с художественной точки зрения после импозантного Скобелева **навряд ли** понравится москвичам* – МК, 28.10.06; *Однако нет **покуда** в руках полиции самой «великолепной шестерки»,*

ограбившей депозитарий в Кенте – РГ, 02.03.06; Если все же вспомните о нас, **киряя** с буржуинскими президентами, спросите невзначай у какого-нибудь Блэра (если Буш вам надоел)... – МК, 07.07.06; **заместо** кривды – МК, 28.07.08. В русском языке есть глагол *притулиться* с разговорной окраской, но можно ли *тулиться* (*вынуждены были покинуть родину и тулиться за границей* – МК, 02.08.08) и быть **обитательницей** Серебряного века (о З. Гиппиус – в той же статье А. Яхонтова)?

В последнее время регулярно стал употребляться глагол *зажигать* в жаргонном, а не литературном значении (*Но сегодня отпрыски российских богачей **зажигают** на модных курортах, содержат западных звезд и являются одними из завидных женихов и невест...* – МК, 03.09.07).

Подобные употребления из СМИ, особенно из телевизионных передач, легко проникают в речь населения. В конце XX века СМИ стремились быть зеркалом речи населения [Горбаневский, 2000], что было явной ошибкой и нанесло непоправимый вред состоянию русской речи, невольно превратив ее в зеркало СМИ. Из-за того, что в сознании населения, во всяком случае значительной массы людей, речь в СМИ все еще воспринимается как образец правильности, влияние СМИ на речь населения огромно, и журналистам надо об этом помнить. А нередко встречающиеся «ляпы» (в моей картотеке за каждый год мониторинга их не десятки, а сотни) говорят о том, что журналисты все еще об этом забывают.

И подобные единичные факты выстраиваются в систему, свидетельствующую о недостаточно высоком уровне речевой культуры большинства журналистов. Это печальный сигнал того, что не только большинство населения, но и большинство журналистов – носители среднелитературного типа речевой культуры, характеризующегося «самоуверенной безграмотностью». А ведь на речь СМИ ориентируются широкие слои населения. В результате порождается порочный замкнутый круг: журналисты стремятся быть зеркалом речи народа, а народ подражает речи журналистов. Негативное следствие этого – постепенное обеднение языка (подробнее см.: [Сиротинина, 2007; 2008]).

Однако речевыми ошибками, связанными с невысокой речевой культурой большинства журналистов, дело не ограничивается. Невысокая речевая культура журналиста является, как правило, производным от низкого уровня общей культуры. Это порождает иногда вызывающие смех, но всегда непростительные «ляпы». Уже нет, конечно, такого их количества, которое наблюдалось в конце XX века (время

замены специально подготовленных советских журналистов на плеяду новых, раскованных, умеющих говорить, а не читать, но имеющих в лучшем случае профессиональную подготовку, очень далекую от языковой: электрики, лесоводы и т.д.). Были не только такие «ляпы», как *Оказывается, сам русский язык придумали болгары* (А. Разбаш в передаче «Час Пик»), но и *В канистре раствор щелочи с кислотой* (в новостной телепередаче), хотя это химически невозможно; *Титаник, затонувший в Тихом океане* (тоже в новостной телепередаче) и т.д. Не только в устной речи, но и в газетах путались фамилии губернаторов и названия возглавляемых ими регионов (Астраханский и Архангельский, Ставропольский и Белгородский, Саратовский и Самарский и т.д.), слова *вирусы и вибрионы, гипоксия и гиподинамия* и т.д. Сейчас такого размаха вопиющей небрежности и самонадеянности журналистов уже нет. Сыграли, вероятно, свою роль и проигранные судебные иски, и жесткие меры, принимаемые в редакциях. И все-таки время от времени «ляпы» в СМИ проскальзывают и теперь. Так, например: в КП-Саратов, 30.08.08 читаем: *внештатная ситуация*, хотя она может быть только штатной (внештатными бывают только сотрудники), в телепрограмме «Вести» (Россия) за 03.08.08 объявляется, что *наша делегация по достоинству выступит на Олимпиаде*, хотя по достоинству можно только оценить выступление, а выступить *достойно*.

Итак, о чем же говорят «ляпы» в СМИ? Прежде всего, они говорят о все еще недостаточно высоком уровне речевой и общей культуры журналистов. Кроме того, они высвечивают опасность такого положения дел. Опасность для судьбы русского языка и опасность для развития российского общества. И хотя наблюдаются явные сдвиги к лучшему (той прямой опасности, которая висела как дамоклов меч над Россией и русским языком, уже, безусловно, нет), сражение за хорошую речь в СМИ, а следовательно, хорошую подготовку будущих журналистов нужно не только не прекращать, но всячески усиливать.

Литература

Горбаневский М.В., Караулов Ю.Н., Шаклеин В.М. Не говори шершавым языком. М., 2000.

Сиротинина О.Б. Факторы, влияющие на развитие русского языка в XXI в. // Проблемы речевой коммуникации. Саратов, 2007. Вып. 7.

Сиротинина О.Б. Положительные и негативные следствия двадцатилетней «свободы» русской речи // Проблемы речевой коммуникации. Саратов, 2008. Вып. 8.

Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / Отв. ред. Н.Ю. Шведова. М., 2007.

СТРУКТУРА АРГУМЕНТАТИВНОГО ДИСКУРСА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

И.Ю. Качесова

Ключевые слова: аргументация, аргументативный дискурс, структуры аргументативного дискурса.

Keywords: argumentation, argumentative discourse, argumentative discourse structures.

В последнее десятилетие в теории аргументации наметился окончательный переход от статико-логического к коммуникативно-деятельностному описанию феномена аргументации. Исследователи сходятся во мнении о необходимости междисциплинарного исследования аргументационного процесса, в котором были бы учтены особенности аргументации как социальной деятельности, рассмотрено соотношение аргументации и социально-психологических ценностей, описаны прагматические характеристики аргументации, логико-гносеологические и внелогические аспекты аргументации. Аргументация рассматривается в различных аспектах: логическом, психологическом, прагматическом, когнитивном, при этом очевидно стремление описать аргументацию с системной точки зрения. Также перестройке подверглась и категориальная парадигма [Качесова, 1999, с. 78–84; Качесова, 2008, с. 64–76].

Традиционно в теории аргументации выделяются следующие компоненты: спорное положение, тезисы, аргументы, поле аргументации. Спорное положение, определяемое как предмет аргументации (причина спора, полемики, дискуссии), в настоящий момент рассматривается в ином, деятельностном контексте. Спорное положение – это прежде всего сама проблемная ситуация (часто кризисного характера), возникающая непосредственно в коммуникативном акте. Тезис в логической аргументации определяется как объект спора (дискуссии и т.д.), мысль или положение, истинность которого следует доказать. В настоящее время под термином «тезис» понимается разноаспектность представления спорного положения. Иными словами, выдвижение тезисов по поводу спорного положения определяет возможные пути его реализации (решения кризисной ситуации). В свою очередь, сущностью аргумента является не только основание доказательства тезиса. Аргумент – это конкретные способы достижения эффективности в аргументации.

В настоящее время исследователи в категориальную парадигму включают субъектов аргументирования (пропонент, оппонент и аудитория), аргументативную ситуацию (ситуативность), аргументативный дискурс [Котельникова, Рузавин, 2001, с. 7–28].

Из всей категориальной парадигмы менее всего разработано понятие аргументативного дискурса. До настоящего времени при изучении аргументативного дискурса исследователи остаются в рамках рационального описания: выделяются проблемы истинности и правдоподобности, истинности и приемлемости, сам аргументативный дискурс анализируется только с точки зрения его формальной структуры. Например, подробно изучены простая и сложная, элементарная и комплексная аргументация; множественная аргументация с взаимозаменяемыми аргументами; даны классификации простой аргументации (простая элементарная единичная аргументация, простая элементарная множественная аргументация, простая комплексная множественная аргументация, простая комплексная единичная аргументация, простая комплексная единично-множественная аргументация); описаны структурные схемы аргументации [Герасимова, 2007, с. 30–61; Зайцев, 2007, с. 24–40; Ивин, 2007, с. 149–174].

Таким образом, за рамки формального изучения структуры при описании аргументативного дискурса выйти не удалось, хотя исследователи-логики отмечают, что «аргументация составляет рациональную часть процесса убеждения, которая связана главным образом с логическими и эвристическими способами рассуждений. Но не меньшую роль в убеждении играют психологические, эмоциональные, интенционально-волевые и иные действия, которые принято относить к психологическим и прагматическим факторам. Кроме них заметное влияние на убеждение оказывают нравственные установки личности, ее социальные ориентации, индивидуальные склонности, привычки и т.п.» [Котельникова, Рузавин, 2001, с. 7–28].

Более продуктивным, на наш взгляд, является описание не только формальных, но и содержательно-функциональных структур аргументативного дискурса.

Дискурс, вслед за Фуко [Фуко, 1996, с. 47–96], мы будем понимать как социальную формацию, социально обусловленную организацию системы речи и действия. Если принять во внимание, что аргументация является формой убеждения, то под аргументативным дискурсом нужно понимать именно способ построения базы убеждающей коммуникации в условиях проблемной (кризисной) коммуникации. В традиционной аргументации выделяются разные способы внутрисдис-

курсивной организации. Во-первых, собственно логическое построение, при котором обычно рассматривается разрозненная совокупность различных логических приемов обоснования одних утверждений другими. Во-вторых, демонстративная аргументация, основанная на доказательных рассуждениях. В-третьих, эвристическая (или недемонстративная) аргументация, которая не обладает такими точными правилами, так как основывается на вероятностных, или правдоподобных рассуждениях. Данные способы не отражают ни деятельностную природу аргументативного дискурса, ни убеждающего потенциала аргументации. В существующей литературе психологический анализ процесса убеждения обычно ограничивается обсуждением тех ошибок, которые возникают в ходе спора в результате подмены логических приемов аргументации разнообразными психологическими уловками. Подобные уловки наряду с сознательным нарушением правил логических построений (так называемые логические и психологические уловки – см., например [Панкратов, 2000, с. 13–30]), начали использовать еще античные софисты, которые стремились не к поиску истины, а к победе в споре любой ценой. На наш взгляд, обращение к содержательно-деятельностным характеристикам позволяет включить аргументативный дискурс в широкий риторический контекст изучения.

Структура дискурса неоднородна. Исследователи выделяют разные типы структур: актуальную и виртуальную структуры; макроструктуру или глобальную структуру и микроструктуру или локальную структуру и др. Основанием для описания структуры дискурса являются выделение внутри его информационных фрагментов. Макроструктура дискурса – это его членение на крупные составляющие. Внутри крупных фрагментов дискурса наблюдается определенное единство – тематическое, референциальное, временное и т.д. В противоположность макроструктуре, микроструктура дискурса – это членение дискурса на минимальные составляющие, которые относят к дискурсивному уровню. Описание структуры дискурса базируется на такой категории, как связность. Аналогично глобальной и локальной структуре дискурса различают глобальную и локальную связность. Глобальная семантическая связность дискурса обеспечивается единством темы или топика, а локальная связность дискурса – отношением между минимальными дискурсивными единицами и их частями.

По ван Дейку, макроструктуры соответствуют структурам долговременной памяти – они суммируют информацию, которая удерживается в течение достаточно длительного времени в памяти людей, услышавших или прочитавших некоторый дискурс. Построение макро-

структур слушающими или читающими – это одна из разновидностей так называемых стратегий понимания дискурса. Понятие стратегии пришло на смену идее жестких правил и алгоритмов и является базовым в концепции ван Дейка. Стратегия – способ достижения цели, который является достаточно гибким, чтобы можно было одновременно комбинировать несколько стратегий [Ван Дейк, 1989, с. 161–304; Тюрина, URL; Чепкина, 2000, с. 4–9 и др.].

В описании аргументативного дискурса с точки зрения риторической парадигмы можно выделить следующие структуры: формальную (связанную с определением и выделением компонентов аргументативного процесса), содержательную (формирующую переход от аргументативной интенции к аргументативному намерению) и функциональную (связанную с формированием полевой структуры аргументативной деятельности). Выделение данных структур напрямую соотносится со свойствами конгруэнтности, сингулярности, синергетизма и динамизма аргументативного дискурса.

Конгруэнтность – это состояние структурной и содержательной целостности, при которой все компоненты целого работают вместе, преследуя единую цель. В данном контексте понятие конгруэнтности сопоставимо с понятием «аутентичности», но под конгруэнтными характеристиками понимается прежде всего целостность коммуникативно-информационного образования, а аутентичность предполагает целостность проявления личностных, субъектных характеристик.

Сингулярность нами понимается как непредсказуемость выбора вектора развития аргументации при переходе через некоторые коммуникативные пороги, особенно в ситуации коммуникативного кризиса. Сингулярная характеристика аргументативного дискурса позволяет при помощи сигналов сингулярности (слов, жестов и т.д.) прогнозировать появление коммуникативного кризиса и, возможно, предотвратить его.

Синергетическая характеристика предполагает не просто сложение, а умножение всех (структурных, семантических, функциональных) свойств компонентов дискурса в ходе развертывания убеждающей коммуникации.

Свойство динамизма напрямую связано с динамической природой аргументации. Аргументация представляет собой процесс, реализующийся как коммуникативное действие, развернутое во времени.

Данные свойства аргументативного дискурса, по нашему мнению, находят свою реализацию, с одной стороны, в его структурно-содержательной организации и, с другой стороны, в особенностях реа-

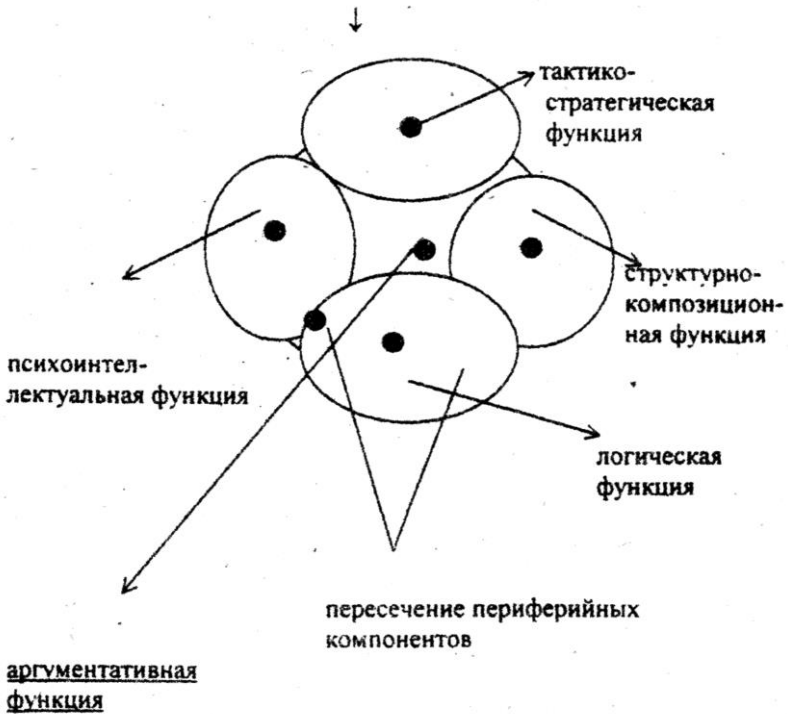
лизации способов его функционирования применительно конкретному акту аргументирования [Качесова, 2008, с. 68].

Логическая структура аргументативного дискурса, по нашему мнению, включает следующие компоненты: субъекты аргументирования, спорное положение, тезисы, аргументы. В исследованиях, описывающих логическую аргументацию, выделенная нами логическая структура аргументативного дискурса обычно связывается с понятием поля аргументации [Курбатов, 1996, с. 119–208]. В рамках риторического подхода к проблеме аргументации реализация свойства конгруэнтности связана со структурной организацией дискурса. Его структура нами определяется в виде трехмерного пространства, которое характеризуется мерой формы, мерой содержания и мерой сопряженного функционирования. Мерой формы поля аргументации является собственно выделение субъектов аргументирования, спорного положения как предмета аргументирования, тезисов, многоаспектно раскрывающих спорное положение, системы аргументов. Мера содержания поля аргументации определяется взаимодействием субъекта аргументирования с его коммуникативным и предметным окружением. Коммуникативное взаимодействие определяют информационные потоки, которыми оперируют субъекты аргументирования, способы моделирования и структурирования информационного пространства, степень креативности каждого из субъектов. Предметное взаимодействие определяет материальное окружение субъектов аргументирования. При сопряжении компонентов формы и содержания поле аргументации начинает функционировать как феномен времени и пространства, которые приобретают аргументативные характеристики. Время существования поля аргументации является временем универсальным, соединяющим прошлое, настоящее и будущее. Компонент настоящего обусловлен тем, что аргументация происходит сейчас (now). Компонент прошлого обусловлен наличием определенного опыта и объема информации у субъектов аргументирования до начала аргументации. Компонент будущего представляет собой возможность моделирования аргументативного процесса субъектами аргументации и прогнозирование результата. Аргументативное пространство включает в себя, кроме собственно физического пространства, еще и информационное, интеллектуальное, культурологическое и другие виды пространства (подробнее см.: [Качесова, 2000, с. 105–116]).

Функциональная структура аргументативного дискурса нами определяется в виде полевого образования сложной природы и является отражением проявления свойства синергетизма. Свойство синерге-

тизма в контексте риторического подхода связано с прагматическим усилением и умножением всех характеристик компонентов поля аргументации при сингулярном развертывании поля аргументации. Аргументация как риторическое явление связана с разными аспектами коммуникативной деятельности: логическим, психоинтеллектуальным, композиционно-структурным, тактико-стратегическим. Соответственно и аргументативный дискурс в своей функциональной структуре отражает данные аспекты. Каждый из указанных видов деятельности внутри аргументативного дискурса формирует особое поле по характеру выполняемой им функции. Так, например, доминирующей функцией в логическом аспекте является функция соблюдения в тексте логических законов, основная функция в тактико-стратегическом аспекте – это функция выбора эффективной стратегии и тактики и т.д.

Поля функций, сформировавшись автономно, исходя из необходимости представления одного из аспектов аргументации, представляют собой динамическую структуру, ядренным, образующим компонентом которой является доминирующая функция, периферийным компонентом – условия реализации этой функции. Периферийные компоненты сложно взаимодействуют между собой, образуя текучую, видоизменяющуюся структуру общего, деятельностного гиперполя аргументативной функции. Так, например, условием функционирования доминирующей психоинтеллектуальной функции служит формирование аргументативной потребности, которая в логическом поле реализуется посредством соблюдения некоторых логических законов; функция структурно-композиционная условием реализации имеет требования композиционного соответствия аргументативному намерению, что соотносится с полями психоинтеллектуальным (в качестве формирования мотива аргументативной деятельности) и тактико-стратегическим (выбор адекватной аргументативной тактики и стратегии). Следовательно, основными характеристиками гиперполя аргументативной функции являются множественность подполей функций, динамичность структуры, пересечение периферийных компонентов. Выделенное гиперполе аргументативной функции и есть функциональная структура аргументативного дискурса. Схематично функциональная структура аргументативного дискурса выглядит следующим образом:



Содержательная структура аргументативного дискурса реализуется при помощи свойства сингулярности. Данное свойство связано с осознанным выбором вектора развития аргументативной ситуации при общей непредсказуемости направления развития процесса аргументирования. Данный осознанный выбор возможен при наличии коммуникативных сигналов, позволяющих выбрать либо позитивную, либо негативную модель развития аргументативной ситуации и связан с механизмом преобразования аргументативного намерения (А-намерение) в аргументативную уверенность (А-уверенность). Неоднозначностью трансформации аргументативной интенции в аргументативное намерение и определяет полевую организацию функциональной структуры. Включенность разных полей и их пересечение в рамках аргументативного дискурса, во-первых, определяет многоуровневый характер порождения аргументативного текста, его принципиальную нелинейность, при которой вектор движения направлен от поверхностного к глубинному уровню, с одной стороны, и от гиперядра аргументативной

функции к периферийным компонентам подполей. Во-вторых, сам механизм порождения текста в рамках аргументативного дискурса позволяет рассматривать аргументативный дискурс в качестве сложного, объемно-голографического образования, в котором любой компонент любой его структуры вступает в свободное взаимодействие с любым другим компонентом.

Следовательно, выделение и описание содержательной структуры аргументативного дискурса снимает принципиальную автономность аспектов аргументации и создает возможность рассмотрения процесса аргументации в качестве механизма, имеющего сложную текучую структуру риторической природы.

Таким образом, аргументативный дискурс представляет собой явление не логического, а риторического порядка. Его структура неоднородна и определяется сложностью самого коммуникативного явления аргументации. В аргументативном дискурсе выделяются логическая, содержательная и функциональная структуры, которые могут служить базой построения убеждающей коммуникации.

Литература

- Герасимова А.И. Введение в теорию и практику аргументации. М., 2007.
- Герасимова И.А., Котельникова Л.А., Рузавин Г.И. Системный подход к процессу убеждения и аргументации // Теория и практика аргументации. М., 2001.
- Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
- Зайцев Д.В. Теория и практика аргументации. М., 2007.
- Ивин А.А. Логика и теория аргументации. М., 2007.
- Курбатов В.И. Логика. Ростов-на-Дону, 1996.
- Качесова И.Ю. Аргументативно-деятельностный аспект аргументации // Человек – коммуникация – текст. Барнаул, 1999. Вып. 3.
- Качесова И.Ю. Текст в аспекте его аргументативных характеристик // Человек – коммуникация – текст. Барнаул, 2000. Вып. 4.
- Качесова И.Ю. Текстовые реализации характеристик поля аргументации // Филология и человек 2008. № 2.
- Панкратов В.Н. Манипуляции в общении и их нейтрализация. М., 2000.
- Тюрина С.Ю. Дискурс как объект лингвистического исследования // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vfnglu.wladimir.ru/files/netmag/v3/ar11.doc>
- Чепкина Э.В. Русский журналистский дискурс: текстопорождающие практики и коды (1995–2000). Екатеринбург, 2000.
- Фуко М. Порядок дискурса // Воля к истине: по ту сторону знания, власти, и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996.

**МАТРИЦЫ В ПРЕДМЕТНОМ И МЕНТАЛЬНОМ МИРЕ:
К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ
ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ И НЕТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ
ЗНАЧЕНИЙ МНОГОЗНАЧНОГО СЛОВА¹**

С.Х. Захраи, М.Ю. Сидорова

Ключевые слова: матрица, терминология гуманитарных наук, многозначное слово.

Keywords: matrix, terminology of humanities, polysemantic word.

Динамичность современного мира напрямую отражается на словарном составе языка: происходит не только рождение новых лексем и отмирание старых – давно существующие в русском языке слова обретают новые значения, как общенародные, так и функционально ограниченные. Словари, даже электронные, не вполне успевают за темпами этого процесса, обусловленного активным развитием науки и техники, с одной стороны, и гуманитарной культуры и социальных отношений – с другой. Предметом нашего рассмотрения в данной статье является слово, активизация использования которого по отношению к духовным и общественным феноменам в последние годы оказалась связана с серией культовых американских кинофильмов, названием которых это слово послужило: «Матрица» и «Матрица: перезагрузка»². В этих фильмах «идея индоктринации теорий извне доведена до предела и реализована в виде гигантской компьютерной “матрицы”, подсоединенной к мозгу каждого человека и создающей совместную с другими людьми, т.е. коммуникативную, виртуальную реальность, эквивалентную реальной реальности» [Ослон, 2003].

¹ Эта статья выполнена в рамках исследовательского проекта № 4605003/1/7 «Изучение актуальных явлений в русской грамматике и лексике», осуществляемого при финансовой поддержке Исследовательского Бюро Тегеранского университета.

² Фильм «Матрица» (1999) имел триумфальный успех на Западе и в России и положил начало многочисленным вторичным текстам разных медиа. В фильме показан фантастический мир, в котором интерактивная компьютерная программа, называемая Матрицей, симулирует действительность для миллионов людей, насильно и бессознательно подключенных к ней восставшими машинами. Будучи основан на разного рода религиозных и философских идеях, фильм породил не только собственно кинематографические, но и мировоззренческие дискуссии [Кураев, 2005; Коротков, 2005; URL: <http://anthropology.ru/>].

Сама лексема *матрица* существует в русском языке уже давно. Согласно этимологическому словарю, это слово заимствовано в XVIII веке из немецкого языка, где «*Matrize* < франц. *matrice*, восходящего к лат. *matrix*, род. п. *matricis* “основа” < “мать”, суф. производного от *mater* “мать”» [Шанский, 2004]. Это слово имеется и в словаре В.И. Даля (*Матрица* ж. изложница, льяло, льяк, гнездо, форма для отливки печатальных букв. *Матрицовый* или *матричный*, относящийся к матрице), и у Брокгауза и Ефрона (*Матрица*, в литейном деле, стереотипии, гальванопластике, форма, доска с углубленным изображением рисунка; с М. делается отливка рельефных изображений (клише и др. предметов)). В словаре Д.Н. Ушакова читаем: *Матрица*, ы, ж. [нем. *Matrize*] (тех.). 1. Пластинка с выдавленными, вырезанными обратными знаками или изображениями чего-н., служащая формой для отливки или штамповки. С матриц отливают типографские литеры. Матрицы употребляются при чеканке монеты. 2. Бумажная форма, являющаяся обратной копией набора и служащая для отливки стереотипа (тип.). *Печатать что-н. с матриц.*

Таким образом, в толковых словарях русского языка традиционно фиксируется значение слова *матрица*, связанное с полиграфией, с издательским и литейным делом. В современном «Издательском словаре-справочнике» под матрицей понимаются: «1. Оттиснутая на пластичном картоне или другом материале углубленная копия печ. формы высокой печати, служащая отливной формой для изготовления стереотипа. 2. Металлический брусок с углубленным изображением буквы или знака на торце, служащий отливной формой для изготовления литер ручного набора, или металлический брусок с таким же изображением на одной из узких боковых сторон, который вместе с другими такими же М. служит отливной формой для отливки строки в строкоотливных наборных машинах (линотипах – см. *Строкоотливной набор*). 3. Контрштамп с выпуклым изображением для конгревного тиснения. См. также *Переплетный штамп*» [Мильчин, 2006]. Согласно Большой советской энциклопедии, матрицы включены в разнообразные технологические процессы, связанные с изготовлением копий, стереотипов, литьем, прессованием с использованием форм (матриц): «Стереотипия, стереотипирование, процесс изготовления копий форм высокой печати – стереотипов. Состоит из матрицирования, изготовления с матрицы стереотипа и его отделки. Применяется для печатания изданий больших тиражей, одновременного печатания газет в различных пунктах (децентрализация печати), повторных изданий без изменения содержания и для печатания на ротационных печатных машинах. Стереотипы

изготавливают литьем, электролитическим способом и прессованием»; «Технология изготовления новых шрифтов состоит из след. основных процессов: разработки и утверждения рисунков шрифта, изготовления шрифтовых матриц, отливки литер и их комплектовки. Шрифтовая матрица необходима для образования отливной формы и представляет собой металлический (чаще медный) брусочек с углубленным прямым изображением буквы или знака»; «Тиснение, техника художественной обработки кожи, листового металла, бархата и некоторых других материалов (картона и т.д.) для получения на их поверхности рельефных изображений путем выдавливания. Т. металла производилось обычно посредством наколачивания через мягкую прокладку (кожа, свинец) листиков металла на металлическую или каменную матрицу с рельефным рисунком» (БСЭ).

Обобщая, можно сказать, что главный компонент исходного для русского языка значения слова *матрица* – стереотип, образец, по которому что-то печатается, отливается, изготавливается. Матрица способна передавать, придавать материалу свою форму и при этом копировать данную форму без изменения многократно. По сравнению с близким по значению словом *образец*, в значении слова *матрица* сохраняется генетический компонент, идея *материнской* формы, как бы передающей свои свойства «по наследству».

В других сферах науки и технологии у слова *матрица* развились терминологические значения, связанные либо с семантическим компонентом «образец», либо с семой «основа» и более или менее сохраняющие «порождающую» семантику. По *образцу* мы что-то *делаем*, матрица способна сама порождать аналогичные себе объекты и свойства, редуплицировать (множить) себя. Ср. в генетике: «Полимеразная цепная реакция (ПЦР), метод получения неограниченного числа копий генов <...> Образование полинуклеотидной цепи – синтез ДНК – катализируется ферментом ДНК-полимеразой. При этом для начала работы ферменту нужна затравка (праймер) – небольшой кусок цепи ДНК, комплементарный участку более длинной цепи, подлежащей копированию (то есть **матрицы**). В качестве затравки обычно используют синтетические фрагменты ДНК длиной в 15–20 нуклеотидов. После того, как затравка связалась (в силу своей комплементарности) с **матрицей**, ДНК-полимераза последовательно присоединяет к ней нуклеотиды, комплементарные соответствующим нуклеотидам в **матричной** цепи. Начиная, например, с двух затравок, связанных с двумя **матрицами** (двумя разделенными цепями выделенной из клеток ДНК), ДНК-полимераза последовательно добавляет нуклеотиды к одному концу

каждого из затравочных фрагментов, удлиняя его и образуя в конце концов копию, комплементарную **матрице**. В следующем цикле имеются уже четыре **матричные** цепи и в результате присоединения четырех новых затравок (их с самого начала добавляют в избытке) образуется восемь цепей-**матриц** для следующего цикла. Один цикл ПЦР осуществляется за 1–2 мин, так что в течение нескольких часов можно получить 100 млрд. копий («Кругосвет»). В материаловедении и химии в термине матрица оказывается более востребован семантический компонент «основа»: *Композиционные материалы представляют собой металлические и неметаллические **матрицы (основы)** с заданным распределением в них упрочнителей (волокон, дисперсных частиц и др.); при этом эффективно используются индивидуальные свойства составляющих композиции. По характеру структуры К. м. подразделяются на волокнистые, упрочненные непрерывными волокнами и нитевидными кристаллами, дисперсноупрочненные материалы, полученные путем введения в металлическую **матрицу** дисперсных частиц упрочнителей, слоистые материалы, созданные путем прессования или прокатки разнородных материалов (БСЭ); В процессе окончательной термообработки NbSn-сверхпроводников материал жил ниобий взаимодействует с оловом из бронзовой **матрицы** с образованием слоя сверхпроводящего соединения Nb₃Sn, при этом содержание олова в **матрице** снижается* («Металлы Евразии», 2004). Матрица-основа, в отличие от матрицы-образца / формы, не порождает аналогичных себе объектов, она создает определенные свойства объекта, основой которого является.

Для человека, незнакомого с предметом, невозможно предсказать, реализует ли в данном конкретном терминологическом употреблении в данной специальной области слово *матрица* значение «основа» или значение «образец»: *Молекулы РНК служат **матрицами** для синтеза белков – служат образцом или основой? Белок никогда не может быть **матрицей** для нуклеиновых кислот – не может быть образцом или основой (примеры с URL: <http://evolution.powernet.ru>)? Он предсказал существование фермента, который, используя в качестве **матрицы** молекулу РНК, создает молекулу ДНК (URL: macroevolution.narod.ru) – в качестве образа или основы?*

В математике, экономике, социологии и других отраслях, где применяется математическая обработка данных, под матрицей понимается двумерный массив однотипных элементов, положение каждого элемента в котором определяется номером строки и номером столбца: **МАТРИЦА** [matrix] – система элементов (чисел, функций и других

величин), расположенных в виде прямоугольной таблицы. Таблица имеет следующий вид:

$$A = \begin{bmatrix} a_{11} & a_{12} & \dots & a_{1n} \\ a_{21} & a_{22} & \dots & a_{2n} \\ \dots & \dots & \dots & \dots \\ a_{m1} & a_{m2} & \dots & a_{mn} \end{bmatrix} \gg$$

[Лопатников, 2003]. Существует особый отдел абстрактной алгебры – матричная алгебра – математическая дисциплина, посвященная правилам действий над матрицами. На основе матриц в социологии и экономике строятся модели, отражающие взаимосвязи экономических или социологических субъектов, объектов, свойств, вычисляемые по установленным в теории матриц правилам. Примеры употребления: *Для этого были сформированы две матрицы исходных данных (отдельно для юношей и девушек) размерностью 10x9, где в строках фиксировались мотивы, а столбцы фиксировали ответы учащихся; Ячейка матрицы (пересечение столбца и строки) фиксирует процент выбора соответствующей мотивации среди учащихся определенного пола и возраста, склонных к проявлению той или иной формы девиантного поведения* («Вопросы психологии», 2004).

Нас в настоящей статье больше всего интересует распространение термина *матрица* на анализ духовных явлений – науки, культуры, психологии человека, сознания человека в разных формах его проявления – и приобретение этим словом оценочных коннотаций, обусловленных упомянутым американским фильмом. Разумеется, когда термин *матрица* приспособляется для обслуживания нужд гуманитарного знания, то осуществляется перенос наименования из материальной сферы в ментальную с сохранением и переосмыслением его основных семантических компонентов, добавлением некоторых новых и перестановкой смысловых акцентов. Примеры: *Это значит, что у него (у человека. – Х.З., М.С.) есть матрицы порождения событий – это смысловые матрицы: архетипы, мифы и другие «произведения», в лоне которых мы, стоя на плечах человечества, узнаем в себе человека* (Л.И. Воробьева); *Но учитывая периферийный статус современной культуры (по сравнению, например, с политикой или экономикой), ослабление ее возможностей воздействовать на сознание и поведение людей, обеспечение определяющего, доминирующего статуса культур-*

ной **матрицы** в современном мире оказывается пока проблематичным (С.П. Курдюмов, URL: <http://spkurdyumov.narod.ru>); При этом нужно понять, что школа – одна из самых устойчивых, консервативных общественных институтов, по выражению одного современного писателя «генетическая **матрица** культуры». В соответствии с этой **матрицей** воспроизводятся последующие поколения (Г. Рязанцев, URL: <http://www.voskres.ru>); Впоследствии, в эпоху Ренессанса, происходит восстановление многих достижений античной традиции, но при этом ассимилируется и идея богоподобности человека и человеческого разума. И вот с этого момента закладывается культурная **матрица** техногенной цивилизации, которая начинает свое собственное развитие в XVII веке (В.С. Степин). В этих примерах матрица понимается как образец и основа, порождающая «себе подобных». В то же время видно, что во втором случае у лексемы **матрица** возникает еще одно значение – «парадигма».

Слово **матрица** используется рядом со словом *парадигма* или вместо него как в собственно терминологическом значении: «Томас Кун (1922–1996) в своей знаменитой книге (1962) такие группировки и объединяющие их теории назвал парадигмами, а в 1969 году ввел еще и очень точный синоним – дисциплинарная матрица, имея в виду то обстоятельство, что парадигмы существуют внутри научных дисциплин, и подчеркивая, что они заключают в себя не только правила и шаблоны научного мышления, но и предписания и образцы для участников парадигмы, ее внутренний кодекс» [Ослон, 2003]; так и в более расплывчатом, неопределенном: «...Они обусловлены **матрицами** цивилизаций. Под **матрицей** мы, в свою очередь, понимаем всю совокупность мистических и естественнонаучных представлений о мире, которая для данной цивилизации является абсолютной. **Матрица** обычно имеет религиозный характер: христианство, иудаизм, буддизм, конфуцианство, ислам – это универсальные матрицы, определяющие параметры различных цивилизаций. Однако **матрица** может иметь и светскую форму: социализм, фашизм, либерализм – это именно светские, прежде всего социальные, **матрицы**, хотя в каждой из них присутствует и обязательная мистическая составляющая» (А. Столярков, URL: <http://phenomen.ru/>).

Однако **матрица**, в отличие от *парадигмы* и тем более от *системы*, ведет себя активно, она стремится не только направлять, но и управлять сознанием человека: «Поэтому все теории стремятся вырасти до социального института, сформировать отряд приверженцев и сторонников, создать управляющую и направляющую “матрицу тео-

рии”, состоящую из особого языка, мифов, ритуалов, писаных и неписаных законов, норм, правил, кодексов, регламентов, а также декларирующую определенные социальные ценности в качестве высших приоритетов. Таковы, например, “прогресс” для институтов науки, “порядок” для властных, “правда” для политических, “справедливость” для правовых, “здоровье” для медицинских, “образование” для педагогических, “успех” для экономических, “влияние” для медийных, “истина” для религиозных институтов и т.д.» [Ослон, 2003]. Такое представление об активности, иногда даже агрессивности матрицы создает предпосылки для возникновения у этого слова оценочного значения, о котором мы будем говорить ниже.

Другие оттенки, возникающие у слова *матрица*, когда его пытаются приложить к исследованию человека, манифестированы рядами однородных членов в следующих примерах: *Моей задачей было найти к ней ключ, ее категориальное ядро, смысловую матрицу* (Л.И. Воробьева)¹; *Конституция – это правовой код, матрица, алгоритм, программа* (С. Сухова). С одной стороны, *матрица* понимается как смысловой каркас, ядро, зерно, из которого произрастает пучок взаимосвязанных свойств, с другой – как алгоритм и программа поведения. Все эти значения являются не оценочными, они лишены положительных или отрицательных коннотаций.

Однако следует четко ограничивать использование слова *матрица* в неоценочном значении от использования его в научных и публицистических текстах в качестве аллюзии на кинематографическую «Матрицу» – с отрицательной коннотацией. Ср. примеры неоценочного употребления: *Систему отношений, которая формирует некий каркас во внутреннем мире человека, можно назвать культурно-информационной матрицей его личности* (В. Лебедько, URL: <http://www.ladoshki.com>); *Социализация индивида, формирование личности предполагают их усвоение, а значит, и усвоение того целостного образа человеческого мира, который формирует своеобразную матрицу для развертывания разнообразных конкретных образцов деятельности, знаний, предписаний, норм, идеалов, регулирующих социальную жизнь в рамках данного типа культуры. В этом отношении система универсалий культуры предстанет в качестве своеобразного генома социальной жизни* (В.С. Степин, URL: <http://www.philosophy.ru>) и примеры употребления оценочного: *«Полит.ру» публикует исследо-*

¹ Здесь и далее в статье частично использованы примеры из Национального корпуса русского языка.

вание Галины Зверевой «Построить **Матрицу**: дискурс российской власти в условиях сетевой культуры», в котором автор последовательно **разоблачает** реализуемые сегодня стадии и механизмы создания и внедрения в массовое сознание искусственно сконструированного и выгодного государству комплекса представлений (URL: <http://www.polit.ru/research>); На смену многобожью и монотеизму приходит новая сила, **грозная, могучая, хитрая и вездесущая**. Имя ей **Матрица**. Стереотипный набор страхов, мотивов, желаний, наслаждений выдается каждому рядовому гражданину общества потребления в индивидуальной упаковке (К. Пульсон).

Оценочное употребление слова *матрица* весьма характерно для современной российской публицистики. К нему прибегает, например, в статье «Оранжевая матрица украинской культуры» (URL: <http://www.odnagodyna.ru>) публицист И. Друзь, имея в виду под матрицей систему промывания мозгов, формирования ложной реальности, незаметную обывателю: *Нет шансов сохранить в целости свои маленькие мозги несчастному обывателю. Смирения у него нет, а уж разума и информированности – тем более. Гордыня съедает его. То он считает себя без пяти минут олигархом, думая разбогатеть на своем бесценном ваучере или вкладывая деньги в траст. То он бежит на майдан, скандируя политические речевки, придуманные хитрыми кукловодами, и чувствует себя при этом могущественным властелином, который «выборюет» себе «народного президента». Методично играет на его убогих страстишках политтехнолог. Умело руководит процессом вороватый олигарх, меняющий иллюзии толпы на вполне реальные власть и деньги. Зрелища на хлеб. **Оранжевую матрицу** на металлургические комбинаты... Чья телевизика, того и вера. Телезрители верят в оранжевую нирвану. Глотатели телевизионных пустот, зрители бредовых свободословных шоу, восторженные слушатели гениальных «гринджол» мнят себя свободными людьми, интеллигентными умницами, аполитичными борцами за правду. **А являются рабами оранжевой матрицы**, самоуверенными недоучками, политическими фанатиками. **Они не верят в наличие дирижеров бардака**. Уверены в своем личном могуществе, поэтому во всем видят свои демократические поступки и игру случайных сил.*

Итак, активное применение термина *матрица* и метафоры матрицы в современных гуманитарных исследованиях общества и человека еще не нашло отражения в словарях ни общелитературного языка, ни специальных. Нам представляется, что для соблюдения должной степени точности языка науки и верной интерпретации текстов следует

признать, что в настоящее время в психологии, филологии, философии, политологии и смежных отраслях слово *матрица* употребляется по крайней мере в трех значениях.

Первое – аналогично математическому (прямоугольная таблица): *Кросс-культурные переговоры моделируются в форме прямоугольной матрицы с диагональю. В верхней половине матрицы расположена зона интересов переговорщиков группы А (эти страны являются активными и планируют переговоры с другими странами, стараясь предугадать их ответное поведение. Нижняя половина матрицы В активна другая группа стран показано влияние* (URL: <http://conf.bstu.ru>).

Второе значение (возможно, группа значений) – неочечное: *матрица* = система, парадигма, каркас, образец генерирующая (-ий), «наводящая» (-ий), определяющий свойства объектов (примеры см. выше). Первое и второе значение могут комбинироваться, как, например, в описании программного комплекса психометрии сознательной и бессознательной сфер личности «Матрица»: *Название программы – «Матрица», выбрано неслучайно, ведь репертуарная решетка представляет собой матрицу, которая в процессе диагностики или беседы заполняется самим испытуемым либо психологом* (первое значение. – Х.З., М.С.). *В результате же теста мы получаем набор «конструктов» – матрицу конкретного человека, через которые он смотрит на мир, с помощью которой он выделяет, оценивает и прогнозирует события, организует свое поведение, «понимает» других людей, реконструирует систему взаимоотношений и строит образ своего «Я»* (второе значение – Х.З., М.С.) (URL: <http://matrix.gamo.ru>).

Третье значение – оценочное, давшее название одноименному фильму: агрессивная матрица, искажающая реальность, навязываемая человеку извне. Если не разграничивать второе и третье значения, то мы рискуем неправильно проинтерпретировать оценочный план текста. Так, когда известный российский журналист Л. Парфенов представлял бумажную версию своего телецикла «Намедни. Наша эра», посвященного советской эпохе, то он сопоставил книгу и телесериал следующим образом: «Телесериал “Намедни. Наша эра” снимался, когда мы думали, что все советское уходит и вместо него будет российское. Оказалось не вместо, а вместе. Советское в 2000-е годы проявилось как **матрица**, наложившись на которую даже вроде бы новые явления нашей жизни несут в себе старый код. “Ренессанс советской античности” я считаю вполне точным определением. Занимаясь этим проектом в книжном формате, я хотел сам посмотреть и другим пока-

зять: вот они, корни нашей нынешней цивилизации» (URL: <http://www.ageytomesh.ru>). В данном случае перед нами не оценочное употребление: «советское» для Парфенова – парадигма. Когда же мы читаем на сайте учителя истории из Иркутской области Т.А. Селезневой конспект урока «Матрица и матрицирование (Официальная идеология и формирование стереотипов общественного сознания в 30–50 годы XX века в СССР)», то перед нами оценочное употребление лексемы: автор текста видит свою задачу в том, чтобы показать, как тоталитаризм «матрицирует сознание людей, вырабатывая в них стереотипное мышление» (URL: <http://birusa-memo.narod.ru>). И в том и в другом случае понятие матрицы является инструментом установления связей между сознанием и социальным поведением человека, способом системного представления взаимодействия между человеком и обществом. Такое функционирование лексемы должно найти свое отражение в словарях русского языка.

Литература

Селезнева Т.А. Конспект интегрированного урока по истории и обществоведению: матрица и матрицирование (Официальная идеология и формирование стереотипов общественного сознания в 30–50 годы XX века в СССР) // Школьные уроки по теме «История политических репрессий и сопротивления несвободе в СССР»: По итогам Третьего межрегионального конкурса учителей в 2005 году. М., 2005. [Электронные данные]. URL: <http://birusa-memo.narod.ru>

Коротков А. Послесловие к матрице: виртуальные миры и искусственная жизнь. М., 2005.

Кураев А. Кино: перезагрузка богословия. М., 2005.

Лопатников Л.И. Экономико-математический словарь: Словарь современной экономической науки. М., 2003.

Мильчин А.Э. Издательский словарь-справочник. М., 2006.

Ослон А. Мир теорий в эпоху «охвата» // «Отечественные записки». 2003. №4.

Шанский Н.М. Школьный этимологический словарь. М., 2004.

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА И ТИПОЛОГИЯ МАЛОЙ ПРОЗЫ «ДНЕВНИКА ПИСАТЕЛЯ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Л.Р. Бакирова

Ключевые слова: малая проза, жанровое своеобразие, типология, «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского.

Keywords: little prose, genre-painting specificity, typology, «The Diary of a Writer» by F.M. Dostoevsky.

На сегодняшний день в отечественном литературоведении нет сомнений в уникальности моножурнала «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского. С 1873 года «Дневник писателя» издавался как рубрика в рамках журнала «Гражданин» князя В.П. Мещерского, а с 1876 года начал выходить самостоятельным изданием по подписке.

Жанровая природа «Дневника» неоднозначна и сложна, что связано с его оригинальностью: это «единоличный журнал-дневник» [Дмитриева, 1969, с. 25], «синтез единоличного журнала XVIII века и жанра романа-исповеди» [Дмитриева, 1969, с. 35]; «моножурнал», состоящий из отдельных фельетонов «во весь месяц, постепенно “формирующихся” в единую книгу...» [Туниманов, 1972, с. 166]; «организованная по собственным законам полифункциональная структура» [Волгин, 1978, с. 158], «По периодичности “Дневник” приближался к ежемесячному журналу, по объему – к большой ежедневной газете, а по признаку авторства – к отдельной книге» [Волгин, 1974, с. 156]; «новый публицистический жанр, названный “Дневником писателя” [Розенблом, 1981, с. 54]; «дневник романиста» [Захаров, 1985, с. 204]; «итоговая книга Достоевского» [Акелькина, 1998, с. 13]; «произведение, синтетическое по своему характеру, художественно-публицистическое по своей природе» [Денисова, 2003, с. 39].

Объяснить парадокс явления «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского – значит понять и оценить его как новое жанровое образование. По нашему мнению, необходимо придерживаться определения В.Н. Захарова: «Следует различать “Дневник писателя” как жанр и как тип издания: жанр возник в 1873 году на страницах “газеты-журнала” “Гражданин”, тип издания сложился в 1876 году в связи с намерением Достоевского объявить издание “Дневника писателя” по подписке» [Захаров, 1985, с. 191].

В связи с тем, что «Дневник писателя» создавался в равной степени и Достоевским-публицистом и Достоевским-художником, по своей природе он представляет собой органическое единство художественного и публицистического начал, новое уникальное как для журналистики, так и для литературы образование, жанр которого определил сам Достоевский, назвав свое творение «Дневником писателя». Его синтетическая природа проявилась в сплаве разножанровых элементов: это публицистика, которая, тем не менее, несет на себе отпечаток художественного типа мышления писателя, литературная критика и собственно произведения малой прозы. Особенно актуальным представляется исследование жанровой специфики так называемой малой прозы «Дневника писателя».

Она обладает большой смысловой емкостью, лаконичностью и концентрированностью содержания. Однако такое определение представляется недостаточным, так как, пользуясь им, любой фрагмент из «Дневника» можно отнести к малой прозе. Отсюда вытекает необходимость конкретной родо-жанровой характеристики этих произведений. Используя метод исключения и полагая, что ни к эпосу, ни к драме, ни к лирике в чистом виде произведения малой прозы из «Дневника писателя» Достоевского не относятся, можно говорить об их внеродовой природе. Более того, по нашему мнению, малая проза Достоевского – это оригинальный авторский жанр, органично соединивший в себе два начала – художественное и публицистическое, что позволяет говорить о его амбивалентной природе. Под этим мы понимаем наличие в рассматриваемых произведениях, в отличие от других материалов, художественного вымысла, что делает их художественными и позволяет дифференцировать от остального публицистического пласта «Дневника».

Все тексты малой прозы «Дневника писателя» можно разделить на две группы. К первой относится фантастическая трилогия: рассказ «Бобок» (Записки одного лица), вошедший в «Дневник писателя» за 1873 год; «Кроткая» (фантастический рассказ), составивший ноябрь-

ский номер за 1876 год и «Сон смешного человека» (фантастический рассказ), включенный во вторую главу апрельского номера за 1877 год. Это достаточно изученные, хорошо известные и «оторвавшиеся» от контекста «Дневника» произведения.

Ко второй группе принадлежат такие художественно-публицистические произведения малой прозы, как «Маленькие картинки», «Мальчик с ручкой», «Мальчик у Христа на елке», «Фельдъегерь», «Мужик Марей», «Столетняя», «Приговор», «Фома Данилов, замученный русский герой», «Похороны “Общечеловека”», многочисленные анекдоты и т.д.

Можно выделить восемь отличительных особенностей малой прозы «Дневника писателя». Во-первых, тема каждого произведения поднимается Достоевским еще за его пределами, в предыдущих главах и нередко продолжает обсуждаться в последующих. Так, например, рассказу «Мужик Марей» (первая глава февральского номера «Дневника писателя» за 1876 год) предшествует глава «О любви к народу. Необходимый контракт с народом», в которой поднимается один из сквозных и важнейших вопросов «Дневника писателя» – вопрос о народе. Первая фраза в «Мужике Марее» строится как продолжение авторского рассказа, начало которого находится за пределами текста: «Но все эти professions de foi, я думаю, очень скучно читать, а потому расскажу один анекдот...» [Достоевский, 2006, с. 185]. Благодаря данному приему устанавливается внутренняя связь между всеми главами.

Таким образом, одной из особенностей малой прозы можно назвать нерасторжимую, тесную связь произведений с содержанием и формой «Дневника». Об этом писали И.Л. Волгин и В.Н. Захаров: «...публицистические моменты “Дневника” как бы “вдвинуты” в его художественную структуру и сами являются частью последней. Даже будучи лишены в ряде случаев самостоятельного художественного значения, они находят свое место в общем художественном контексте, обнимаются общей художественной идеей и в конечном счете “работают на нее”» [Волгин, 1978, с. 158]; «Из всех рассказов в составе “Дневника писателя” лишь три могут быть изданы отдельно (“Бобок”, “Кроткая”, “Сон смешного человека”), остальные рассказы настолько тесно связаны с содержанием и формой “Дневника”, что существуют в его составе только как своеобразные художественные эпизоды, но не самостоятельные произведения» [Захаров, 1985, с. 204].

Во-вторых, сюжетообразующим фактором во всех произведениях малой прозы является текущий факт, воспоминание, письмо или впечатление от того или иного события, непосредственно пережитого ав-

тором. Таким образом, можно говорить о большой степени автобиографизма в текстах малой прозы «Дневника». Так, неоднократные встречи писателя с нищим мальчиком и посещение елки в клубе художников подтолкнули его к созданию рассказов «Мальчик с ручкой» и «Мальчик у Христа на елке»; детское воспоминание о крепостном мужике Марее легло в основу рассказа «Мужик Марей»; газетное известие стало главным в очерке «Фома Данилов, замученный русский герой»; цепляясь за факт, рассказанный «одной дамой», Достоевский домысливает «Столетнюю».

В-третьих, автор соотносит тексты малой прозы со «злостью дня», событиями общественной и духовной жизни России. Так, факты турецкого насилия над славянами в Болгарии летом 1876 года, когда русские добровольцы отправлялись защищать своих братьев, проявляя бескорыстие и самоотверженность, подтолкнули Достоевского к созданию очерка «Фома Данилов, замученный русский герой»: «...люди покидали свои дома и детей и шли умирать за веру, за угнетенных, бог знает куда и бог знает с какими средствами, точь-в-точь как первые крестоносцы девять столетий тому назад в Европе...» [Достоевский, 2006, с. 16]. Эпидемия самоубийств среди молодежи в России в 70-х годах отразилась в триптихе о самоубийцах: «Два самоубийства», «Приговор», «Кроткая».

Можно также говорить о тематической и проблематической преемственности в рамках малой прозы, то есть о ее циклической природе. Так, народная тема, поднимаемая в «Маленьких картинках», «Фельдгегере», «Мужике Марее», «Столетней», становится центральной в очерке «Фома Данилов, замученный русский герой». Детская тема раскрывается в «Мальчике с ручкой», рождественском рассказе «Мальчик у Христа на елке», «Маленьких картинках». Тема самоубийства прослеживается в очерках «Два самоубийства», «Приговор», фантастическом рассказе «Кроткая». Тема истинности веры и безверия поднимается в пасхальном рассказе «Мужик Марей», очерках «Фома Данилов, замученный русский герой» и «Похоронах “Общечеловека”». Поэтому в рамках малой прозы «Дневника писателя» Достоевского можно выделить фантастическую трилогию – «Бобок», «Кроткая», «Сон смешного человека»; христианскую дилогию – рождественский рассказ «Мальчик у Христа на елке» и пасхальный рассказ «Мужик Марей»; триптих о самоубийцах – «Два самоубийства», «Приговор», «Кроткая», триптих «Маленькие картинки». Таким образом, сквозные идеи и темы определяют циклическую природу малой прозы «Дневника писателя» Достоевского.

Следующей особенностью малой прозы «Дневника» является ее жанровая оригинальность. С этой точки зрения все тексты можно разделить на две группы. В первую входят не атрибутированные автором в жанровом отношении произведения. Среди них: «Приговор», «Фома Данилов, замученный русский герой», «Парадоксалист», «Похороны “Общечеловека”». Ко второй группе относятся по-разному определенные автором и требующие жанрового уточнения: «Фельдьегерь», «Мальчик у Христа на елке», «Маленькие картинки», «Мужик Марей», «Столетняя». И хотя почти каждому своему произведению писатель давал жанровое определение, сложность состоит в том, что одно и то же произведение он обозначал по-разному. Так, «Мужик Марей» назван им и анекдотом, и одним далеким воспоминанием, а «Фельдьегерь» – и анекдотом, и одним действительным происшествием, и отвратительной картинкой, и эмблемой. Отсюда встает задача более точной жанровой номинации.

Характерной чертой малой прозы является эмблематичность. По верному замечанию В.В. Борисовой, «эмблематика занимает важное место в художественном арсенале Ф.М. Достоевского. Ряд своих образов писатель безошибочно называл эмблемами, но следование риторической традиции не обернулось у него восприятием только готовых эмблем, а вылилось в творческое применение эмблематических принципов изображения мира и человека» [Борисова, 2003, с. 20]. Характерными примерами эмблематики Достоевского в «Дневнике писателя» являются, по ее мнению, «Фельдьегерь», «Столетняя», «Фома Данилов, замученный русский герой», «Мужик Марей».

И последней, главной, по нашему мнению, отличительной особенностью малой прозы «Дневника» является наличие в ней художественного вымысла или домысла, что и делает рассматриваемые тексты художественными. Вот как сам Достоевский описывает процесс превращения действительного факта в факт художественный: «Выслушал я в то же утро этот рассказ, – да, правда, и не рассказ, а так, какое-то впечатление при встрече со столетней... и позабыл об нем совсем, и уже поздно ночью, прочтя одну статью в журнале и отложив журнал, вдруг вспомнил про эту старушку и почему-то мигом дорисовал себе продолжение о том, как она дошла к своим пообедать: вышла другая, может быть, очень правдоподобная маленькая картинка» [Достоевский, 2006, с. 218]; «Я люблю, бродя по улицам, присматриваться к иным совсем незнакомым прохожим, изучать их лица и угадывать: кто они, как живут, чем занимаются и что особенно их в эту минуту интересует. Про мастерового с мальчиком мне пришло тогда в голову,

что у него, всего только с месяц тому, умерла жена и почему-то непременно от чахотки» [Достоевский, 2006, с. 116]; «Но я романист, и, кажется, одну “историю” сам сочинил. Почему я пишу: “кажется”, ведь я сам знаю наверно, что сочинил, но мне все мерещится, что это где-то и когда-то случилось...» [Достоевский, 2006, с. 154].

Таким образом, произведения малой прозы «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского можно определить следующим образом: это художественные тексты в прозе, характеризующиеся небольшим объемом, отличающиеся от других статей «Дневника» наличием художественного вымысла, обладающие рядом типичных для них признаков, таких как жанровое своеобразие и оригинальность, тесная и нерасторжимая связь с содержанием и формой «Дневника», соотнесенность с действительными событиями общественной и духовной жизни России, внутренняя циклизация и эмблематичность.

Литература

- Акелькина Е.А. Пути развития русской философской прозы конца XIX века : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Омск, 1998.
- Борисова В.В. Эмблематика в творчестве Ф.М. Достоевского // Словесность. 2003. № 2.
- Волгин И.Л. «Дневник писателя»: текст и контекст // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3.
- Волгин И.Л. Редакционный архив «Дневника писателя» (1876–1877) // Русская литература. 1974. № 1.
- Денисова А.В. «Малые жанры» и жанровые лейтмотивы в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского за 1873 год // Достоевский и современность. Материалы XVII Международных Старорусских чтений 2002 года. Великий Новгород, 2003.
- Дмитриева Л.С. О жанровом своеобразии «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского (К проблеме типологии журнала) // Вестник Московского университета. Серия XI. Журналистика. 1969. № 6.
- Достоевский Ф.М. Дневник писателя : в 2 т. М., 2006.
- Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. Типология и поэтика. Л., 1985.
- Розенблюм Л.М. «Правда личная и общая». Истоки жанра «Дневника писателя» // Творческие дневники Достоевского. М., 1981.
- Туниманов В.А. Публицистика Достоевского. «Дневник писателя» // Ф.М. Достоевский – художник и мыслитель. М., 1972.

**РАННИЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ К. БАЛЬМОНТА:
ОТ СБОРНИКА К ЛИРИЧЕСКОЙ КНИГЕ («ПОД СЕВЕРНЫМ
НЕБОМ», «В БЕЗБРЕЖНОСТИ», «ТИШИНА»)**

Т.Н. Скок

Ключевые слова: лирическая книга, жанровый код, сонет.

Keywords: Lyrical Book, the genre code, sonnet.

Интерес исследователей к творческому наследию Константина Дмитриевича Бальмонта, одного из самых ярких поэтов Серебряного века, заметно возрос на исходе XX столетия. Однако эволюция творческого метода Бальмонта до сих пор не рассматривалась поэтапно и детально. Требуют более пристального изучения ранний и поздний периоды его поэтической деятельности. Большинство исследователей обращается к срединному этапу, самому, на их взгляд, яркому и продуктивному периоду, и изучает наследие Бальмонта конца девяностых годов XIX – первого десятилетия XX века. Внимания чаще всего удостоиваются так называемые «вершинные книги»: «Горящие здания» и «Будем как солнце».

Раннее творчество, представленное книгами «Под северным небом», «В безбрежности» и «Тишина», обычно оценивается как подражательное, несамостоятельное. Однако, на наш взгляд, истоки основных тем, образов и мотивов зрелого творчества находятся именно в ранних лирических книгах К. Бальмонта. Кроме того, именно в них в большей или меньшей степени реализуется и стремление автора к созданию продуманных, архитектурно выстроенных книг и книжных ансамблей, что и было реализовано впоследствии. На сегодняшний день недостаточно исследована структура лирических книг поэта, взаимосвязи между ними, то есть весь ансамбль лирических книг, который представляет собой наследие поэта. В данной статье мы попытаемся проследить формирование метажанра лирической книги в творчестве Бальмонта на примере его первых опытов объединения поэтических текстов в контекстовое единство.

В текстах ранних стихотворных сборников и книг Бальмонта уже довольно отчетливо проявляются те элементы авторской картины мира, которые в будущем закрепятся в лирике поэта и станут структурообразующими в архитектонике его лирических книг. Так, в сборнике «Под северным небом» (1894), который снабжен подзаголовком «Элегии, стансы, сонеты», в некоторых текстах уже обозначились мотивы и об-

разы, которые станут впоследствии константными элементами в поэтической системе Бальмонта. Это мотивы прядения, свивания нити судьбы, образ северной сдержанно-холодной природы, образ печальной луны, мотив пения и медитативного созерцания. П.В. Куприяновский и Н.А. Молчанова, авторы первой монографии о жизни и творчестве Бальмонта, отмечают, что в сборнике «Под северным небом» обнаруживается наличие «общесимволистских мотивов, которые получают более оригинальное развитие в последующих книгах». В нем уже виден и поиск собственного авторского стиля, который проявляется в преодолении влияния романтизма и зарождении в лучших стихах о природе «черт импрессионистической поэтики (моментализма, ассоциативности цвето-музыкальных образов)» [Куприяновский, Молчанова, 2001, с. 45]. Если в интерпретации семантического целого книги мы будем отталкиваться от смысла заглавия, то окажется что мотив «северного» соотносится у Бальмонта прежде всего с миром северной природы, ее ландшафтом, скалами, фьордами, приглушенными красками, сумрачным колоритом. Этой атмосфере соответствуют «декадентские» состояния души лирического героя: одиночество, печаль, отверженность. Но эти настроения не становятся прочными, глубокими, постоянными.

С точки зрения архитектоники перед нами переходная форма от сборника к книге. От книги сборник «Под северным небом» отличается отсутствием доминирующего настроения, идейно-эмоциональной тональности, а также сложной динамики и внутреннего развития основного мотивного комплекса. Иначе говоря, сборник более статичен и фрагментарен. Отметим, что одним из факторов, обеспечивающих единство книги на образно-стилистическом уровне, является наличие жанрового «следа»; у Бальмонта – элегического, идиллического. Не случайно сам автор в подзаголовке отсылает читателя к жанровому составу книги: «элегии», «стансы», «сонеты». Можно сказать, что уже в дебютном произведении поэта присутствует своеобразная итоговость: продемонстрирован широкий репертуар лирических образов, тем, мотивов, соотнесенных с определенными жанрами. В этом проявляется, на наш взгляд, не эклектизм и ученичество, а некая образно-стилевая константа поэтической манеры Бальмонта – тяготение к репрезентации культурно-художественной традиции, преломленной в оригинальном авторском (декадентском, характерном для символистов первого поколения) мироощущении. Для характеристики архитектоники книги переходного типа важно отметить, что в ней совмещаются две тенденции книгостроительства: сквозной поток варьирующихся

мотивов формирует единое пространство целого, его внутренний ассоциативный контекст и эмоционально-выразительный фон. По сложившейся в теории лирических контекстовых форм классификации, перед нами книга-цикл. Деление на циклы, разделы, части отсутствует. В то же время отсылка к различным жанрам внутри книги придает ей внутреннюю структурность, архитектурность, однако первая тенденция остается доминирующей.

В поэтическом сборнике «В безбрежности» (1895) можно отметить большую цельность внутреннего контекста, благодаря тому что в нем определяется и становится константным мотив «безграничного», отрицания всяческих рамок и ограничений, сковывающих творческую личность и человеческое «Я», стремящееся слиться с космосом. Этот общий мотив реализуется через обширный ряд более конкретных лексических мотивов – слов с приставкой «без»: безбрежность, безграничность, безглагольность, безмолвие (молчание в данном случае – знак растворения в космическом целом). И это ощущение отсутствия границ делает возможным обращение автора к отдаленным во времени и пространстве образам, в том числе и через сонетную форму, которая отмечена знаками традиционности высокой поэтической ценности. Вторая книга поэта интересна и тем, что в ней появляется жанровый цикл (сонетный), хотя внешне и не выделенный автором. Его мотивный комплекс и образный строй не выделяются из общего мотивно-образного ряда книги, но выражают ее субстратные смыслы в сжатой, сконцентрированной форме сонета. Таким образом, с этим жанровым циклом, хотя он и остается несобраным, связана структурная доминанта книги, придающая ей определенную архитектурность.

Обращение к сонетной форме характерно для творчества многих поэтов-символистов конца XIX – начала XX веков. Образцовый канонический жанр мировой поэзии, сонет, привлекал символистов своим изяществом, стройностью, особой гармонией формы и смысла, помогающей выразить совершенство объекта. Кроме того, «сонет – строгая поэтическая форма, обращение к ней для русского поэта – всегда что-то вроде присяги на верность мировой культуре» [Гаспаров, 1997, с. 317]. Анализ поэтического наследия К.Д. Бальмонта позволяет говорить о наличии у автора собственной мифопоэтической картины мира, которая складывается из устойчивых, переходящих из книги в книгу мотивно-образных и тематических рядов. Эти ряды обнаруживаются во множестве стихотворных текстов, в том числе и в сонетах Бальмонта. Уже в первых сонетах Бальмонта заметен некий алгоритм лирической образности: избегая конкретного описания, автор создает изображение,

в котором будут перетекать, взаимопроникать впечатления, воспоминания, явь и сон, единицы времени, звуки, запахи, цвета и даже формы предметов окружающего мира. В сонетах выражены субстратные смыслы, определяющие концептосферу поэтического мира Бальмонта. Их важная архитектурная функция сохраняется и в других книгах поэта.

Книга «Тишина», вышедшая в 1898 году, имеет подзаголовок «Лирические поэмы» и открывается словами Ф.И. Тютчева «Есть некий час в ночи всемирного молчанья». Ее композиция включает 12 разделов. Согласно исследованию О.В. Мирошниковой, «книга стихов – циклическая метаструктура в лирике – является системным художественным образованием, материально-образным воспроизведением <...> доминирующих в определенный период лейтмотивов и тематических комплексов поэта, в которых отражены его концепция мира, специфика миропереживания» [Мирошникова, 2002, с. 25]. Каждый раздел книги «Тишина» характеризуется единством и определенностью мотивно-образного комплекса, вернее, определенными вариациями сквозных мотивных рядов. Именно в этой книге напечатаны концептуальные, важные для понимания творчества Бальмонта стихотворения: «Я вольный ветер, я вечно вею...», «Зов», «Паутинки», «Тишина», «Музыка», «Вещий сон», «На вершине». В ней еще ярче проявляются импрессионистические мотивы вглядывания и вслушивания в мир, любовного созерцания и любования мгновением и Вечностью, малым и великим. Развиваются мотивы сна, «всемирного молчанья», замирания времени – «Мне открылось, что времени нет», цикличности бытия: «...Бессмертие к Смерти ведет», «...за Смертью Бессмертие ждет» («Снежные цветы»). По мнению В. Крейда, в «Тишине» присутствуют «романтическая созерцательность, мягкость тонов, подчеркнутая музыкальность» [Крейд, 1992, с. 12].

Если говорить о месте сонетов в архитектонике книги, то им здесь принадлежит не функция итогового текста, а, скорее, функция текста-кода. В них, во-первых, проявлено особое авторское настроение, а во-вторых, сконцентрированы константные для поэтического мира Бальмонта мифологемы: лес, драгоценные камни, созвездья, Луна, мечта, сад, безмолвие, горы, вулканы, Солнце, Красота, сон, небо, тишина и т.д. Присутствие данного текста-кода подчеркивается тщательной разработкой, развитием его основного лейтмотива, что делает сонетный цикл более ощутимым в семантическом пространстве книги. Это лейтмотив сокрытия и проявления (возрождения) Тайны, Красоты, Весны мира.

Так, в сонете «Возрождение» уже заложен тот геммологический код, который станет одним из доминирующих в лирике Бальмонта. Чудесное возрождение подается автором как превращение «окаменелого леса» в драгоценные камни: «горит агат, сапфиры, халцедоны». Перед нами один из сонетов, представляющих процесс преобразования.

Сонет «Вещий сон» из книги «Тишина» рисует ирреальную картину мира и вмещает в себя такие мифологемы, как душа, дрема, мечта; «лазурный свод», звезды, солнце – «чудовищный цветок», «полный ядом»; «оплоты Мира, глыбы мертвых гор»; немой простор – холодеющая «Пустыня Мира», в которой дремлет Красота. Он представляет состояние мира, противоположное тому, что было воссоздано в сонете «Возрождение», – миг сокрытия Красоты, Души, подлинной сущности бытия.

Сонет «Лунная ночь» – это тоже своеобразное медитативное погружение в мир «ночной тишины», лелеющей «воздушной прохлады» «заброшенного сада», старые деревья которого погружены в мечтанья, спят и во сне видят «свою весну». Земное и небесное пространства в этом сонете объединены сиянием «печальной Луны» и погружены в «таинство безмолвное». Лирическому герою «вдруг» открывается истина, «что жизнь <...> темна, / Что юность быстрая, как легкий сон, умчалась...». Это новый момент в развитии мотива сокрытия и возрождения Красоты и Тайны – момент, когда мир и человек сливаются в печальном осознании оставленности, покинутости.

Как можно заметить из данных текстов, настроение сонетов вполне отвечает семиотике заглавия: тишина, как и в предыдущей книге, – знак идеального состояния мира и человека, их гармонического слияния. Эта гармония рождается из резких диссонансов, контрастных состояний души лирического героя. Отметим, что в сборнике «В безбрежности» и лирической книге «Тишина» отсутствует ассоциативная связь с эпическим контекстом, но сохраняется мифопоэтическая основа коллизий и образов, а также появляется апелляция к поэтическим контекстам, индивидуальным художественным мирам – тютчевскому, фетовскому. Созерцательность, «безглагольность» как бездейственность, восприятие космоса как воплощения вечной нетленной красоты (вспомним, романтическое определение Шеллинга: «Универсум покоится в Боге как вечная красота и совершенное произведение искусства») – вот лирические состояния, которые Бальмонт воспринимает и наследует у поэтов-романтиков, которых он считает своими предшественниками (на это указывают многочисленные эпиграфы из их текстов).

В этой связи необходимо отметить, что книга «Тишина» включает в себя отрывки из ненаписанной поэмы «Дон Жуан». Четыре фрагмента, по форме представляющие собой сонеты, связанные сюжетной линией, рисуют демоническую фигуру Дон Жуана, чей «мрачен взор упорный», чьим мыслям «нет обмана». Эпиграфом к поэме служат слова Тернера: «Но теперь я властитель над целым миром, над этим малым миром человека. Мои страсти – мои подданные». Бальмонт изображает Дон Жуана в романтической традиции – одиноким, гордым («Любовь людей – она ему смешна»), полным бесстрашия и цинизма. Герой поэмы «хочет мрачной славы», его шпага всегда наготове и жаждет крови, под ним – горячий конь, несущий его на очередное ночное свидание. Движимый жаждой новых ощущений, герой поэмы стремится уйти от обыденности.

Исследователи творчества Бальмонта отмечали, что творческий метод поэта формировался под воздействием романтической поэзии, как русской, так и европейской [Будникова, 2007, с. 15]. Обращение к романтическому образу Дон Жуана в книге «Тишина» не только дань литературной традиции, не только своеобразная проба пера в деле создания нового варианта одного из устойчивых образов в мировой литературе, но и попытка отразить состояние современника, человека («Fin de siècle»). В этом контексте заглавие книги «Тишина» может восприниматься и как своеобразное тревожное загише перед наступлением нового века, молчаливое вглядывание в грядущее. Интересно отметить, что начало неоконченной поэмы о Дон-Жуане, по сути, представляет собой небольшой сонетный цикл, в котором коллизия утраты истины и красоты развивается в контексте демонических мотивов романтизма.

В пользу определения жанровой специфики первых изданий Бальмонта как стихотворных сборников говорит тот факт, что составляющие их стихотворения весьма пестры по настроению и тональности. Часть из них, по мнению всех исследователей творчества Бальмонта, носит подражательный характер, часть является попыткой творческого самовыражения, поиском собственного «Я». Так, К.М. Азадовский считает, что стихотворные сборники Бальмонта «Под северным небом» и «В безбрежности» содержат характерные для «усталого поколения» 80-х годов мотивы: «жалобы на серую бесприютную жизнь», «неприятие мира», «меланхолию и скорбь», «томление по смерти» [Азадовский, 1990, с. 57–58].

Исходя из изложенного выше можно сделать вывод о том, что в изданиях 1890-х годов формируется определенный тип бальмонтовской лирической книги-цикла (по классификации, предложенной

О.В. Мирошниковой). Она несколько статична, монотонна, ее внутреннее движение определяется развитием и варьированием основного мотивного комплекса. Вместе с тем постепенно проявляются и черты книги-композиции: прирастает текстовый объем, возникают различные циклы внутри книги, появляется деление на части-разделы, более разнообразным и упорядоченным в контексте целого становится жанровый состав. Основными же скрепами, звеньями, «переброшенными от книги к книге» (Бальмонт) становятся константные мотивно-образные ряды, которые лягут в основу стройной и гармоничной, как сонет, мифопоэтической картины мира поэта, явленной в более поздних книгах.

Литература

- Азадовский К.М. Бальмонт // Русские писатели. Биобиблиографический словарь. М., 1990. Т. 1.
- Бальмонт К.Д. Собрание стихов. Т. 1 : Под северным небом. В безбрежности. Тишина. М., 1905.
- Будникова Л.И. Творчество К. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX – начала XX веков. М., 2007.
- Гаспаров М.Л. О стихах. М., 1997. Т. 2.
- Крейд В. Поэт Серебряного века // Бальмонт К.Д. Светлый час. М., 1992.
- Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001.
- Мирошникова О.В. Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX века). Омск, 2002.

ЭКФРАСИС В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1920-Х ГОДОВ: И.А. БУНИН, Б.А. ЛАВРЕНЕВ, В.А. КАВЕРИН

А.Ю. Криворучко

Ключевые слова: интердисциплинарные исследования, экфрасис, русская литература 1920-х годов.

Keywords: Interdiscipline researches, ekphrasis, Russian Literature of the 1920-s.

Войдя в мировую литературу описанием щита Ахилла в гомеровской «Илиаде», экфрасис стал ее неотъемлемой частью и не утратил своего значения за более чем двадцать пять веков существования. Имена Гомера, Филострата, Вергилия, Дж. Китса, Э.Т.-А. Гофмана,

Э. По, О. де Бальзака, Э. Золя, Г. Джеймса, Т. Манна принадлежат западной экфрасической традиции и формируют ее. Разумеется, за свою долгую историю экфрасис претерпел значительные изменения: от риторического упражнения и, позднее, отдельного литературного жанра в античности до сложно определимого конгломерата значений в современной науке о культуре, включающего в себя как особый род описания в вербальном тексте, так и определенный тип взаимодействия разных видов искусства. В данном исследовании термин используется в узком смысле «описание произведения изобразительного искусства (существующего или вымышленного) в литературном произведении»¹. Это определение подчеркивает как интердисциплинарность понятия, так и его связь с темой искусства и художника, одной из главных в мировом искусстве, и особенно в авторефлексирующем XX веке.

Появление экфрасических описаний в русской письменной культуре принято связывать с рассказами о паломничестве по святым местам, с описанием сакральных изображений, предметов, построек, прежде всего в жанре хождения [Геллер, 1996, с. 156]. В дальнейшем экфрасис играл важную роль в произведениях классиков: Г.Р. Державина, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова, Л.Н. Толстого и др. В первой трети XX века, в ситуации плюрализма течений и направлений в искусстве, экфрасис был востребован как символистами (А. Белый, В.Я. Брюсов, А.А. Блок), так и акмеистами, уделявшими ему особенное внимание как более «материальному», «весомому» на фоне других слов (поэзия Н.С. Гумилева и О.Э. Мандельштама), реалистами (А.М. Горький, А.Н. Толстой, И.А. Бунин) и другими (например, И.Э. Бабелем, А. Платоновым, Е.И. Замятиным, В.В. Набоковым). Разумеется, каждое литературное направление и даже каждый отдельный автор выдвигали различные особенности и функции экфрасиса, но при этом всегда в отношении (следование или полемика) к уже существующим текстам. Наконец, и в позднейшую советскую эпоху, и в настоящее время писатели продолжали и продолжают использовать экфрасис (Д.А. Гранин, Д.Л. Быков). Таким образом, можно говорить о существовании в России литературной традиции экфрасиса, во многом опирающейся на западноевропейскую. Тем не менее, несмотря на обширный материал и рост интереса к экфрасису в последние два десятилетия, термин еще не вполне освоен отечественным литературоведением (за исключением антиковедения) и

¹ Вслед за Л. Геллером, М. Рубинс и большинством иностранных справочников и энциклопедий.

даже не включен в большинство российских литературных словарей и энциклопедий.

Что же привлекает писателей в экфрасисе? Еще в «Лаокооне» Г.Э. Лессинг писал о том, что писателю, для того чтобы выразить абстрактное понятие, необходимо просто назвать его (а после романтической идеи «невыразимости» вопрос о девальвации слова особенно остро встал на рубеже XIX–XX веков), в то время как художник создает эмблему – зримую, наглядную, воздействующую на воображение и эмоции, так сказать, оче-видную. Такова одна из причин «замены» слова изображением, о чем пишет Ж. Хетени, анализируя визуальность в рассказах Бабеля: «Он строит из визуальных элементов абстрактную идею» [Хетени, 1999, с. 79]. Речь, разумеется, идет не о большей выразительности живописи по сравнению с литературой, но о большей выразительности и смысловой насыщенности любого знака на фоне знаков другого типа. Иными словами, слово в экфрасисе обретает большую «плотность», «материальность», подкрепленную «материальностью» описываемой картины.

Потребность совмещения в пределах одного текста различных кодов, или «языков», с точки зрения семиотики и теории информации, объясняется тем, что «создание иерархии языков является более компактным способом сохранения информации, чем увеличение до бесконечности сообщений на одном» [Лотман, 1998, с. 17]. В качестве «текста в тексте» словесное описание картины служит способом создания такой иерархии, давая при этом писателю возможность пользоваться языком изобразительного искусства. Так, например, указывая формат картины своего героя Архимедова 80x120, Каверин 1) говорит о ее гуманистическом пафосе, выраженном в горизонтальной ориентации холста; 2) подчеркивает, что полотно является подлинным манифестом художника, поскольку соотношение сторон 2:3 характерно для государственных флагов; наконец, 3) актуализирует традиционный мотив перетекания жизни из художника (или его модели) в творение, ибо 120x80 – это нормальное давление крови в человеческом организме, стало быть, 80x120 – «давление крови» внутри картины.

В то же время экфрасис – это и вид описания, а, по словам Р. Барта, создание мысленного образа («картинки») с необходимостью предшествует любому литературному описанию, будь то пейзаж, портрет или интерьер, иными словами, для того чтобы описать предмет, писатель должен его прежде «увидеть». Тезис о таком с необходимостью опосредованном описании находит множественные подтверждения в проанализированных экфрасисах. Так, Безумный художник запе-

чатлеват на бумаге то, что «с потрясающей, с небывалой доселе ясно-стью» стояло «перед его умственным взором» [Бунин, 1987, с. 204]; у Каверина зачастую описывается не сам фрагмент действительности, который в дальнейшем попадет на полотно, но его отражение на плоскости: в витрине, в луже, в стеклах очков; Лавренев также как будто бы иллюстрирует данное утверждение, помещая в начале своего романа городской пейзаж, увиденный Кудриным из окна (напомним, что в эпоху Возрождения картина воспринималась как «окно» в мир), и этот пейзаж, в котором нет ничего, что не может быть увидено, кажется своеобразной программой написания картины.

В качестве опосредованного описания действительности экфрасис обладает гораздо большей условностью, чем просто описание: в терминологии Б.А. Успенского, является «знаком знака знака» (в каждом конкретном случае степень условности может быть различной). Таким образом, воспроизводя существующую действительность, экфрасис моделирует другую – альтернативную, а ведь именно в этом и заключена суть искусства вообще. Об том же пишет и Хетени: «Визуальность, или, точнее, визуализация в литературе – это прием, при помощи которого слово теряет свое поле однозначности, выступает за пределы непосредственного понимания, прием сотворения виртуальной, второй действительности, которая создается автором из элементов, заимствованных из первой действительности» [Хетени, 1999, с. 76]. Ярчайшей иллюстрацией данного утверждения может служить роман «Художник неизвестен», где именно этот прием является конституирующим и предельно обнажен автором. Экфрасис картины Архимедова в эпилоге романа «Художник неизвестен» полностью составлен из фрагментов действительности (уличных сценок, пейзажных зарисовок, портретных деталей), уже описанных в основном повествовании. Нечто подобное, хоть и не эксплицированное писателем, происходит в «Безумном художнике», где за универсальными культурными символами героя видна авторская концепция истории России, данная в конкретно-исторических деталях революционных лет. Так, «к кровавое пламя» пожаров воспринимается героем-художником как мифологическое адское пламя, в то время как сопоставление с публицистикой и дневниками Бунина позволяет говорить о нем как о конкретной примете времени и знаке русской истории вообще¹.

¹ «Читаю Соловьева т. VI <...>. Бесперывная крамола, притязание на власть бояр и еще неконченных удельных князей, обманное “целование креста” <...> походы друг на друга, бесперывное сожжение городов, разорение их, опустошение дотла – вечные слова русской истории! – и пожары, пожары...» (цит. по: [Рошин, 2000, с. 141]).

Биографические обстоятельства также способствовали обращению писателей к экфрасису: и Бунин, и Лавренев, и Каверин интересовались живописью, писали о ней как в художественной, так и в критико-биографической прозе, а Лавренев даже сотрудничал с несколькими печатными изданиями, выполнив около тысячи рисунков, плакатов, карикатур, обложек, эскизов и пр.

Помимо перечисленных достоинств экфрасиса в литературном тексте, описание картины в художественном произведении позволяет вовлекать в круг ассоциаций зрительные впечатления от шедевров мировой живописи, графики, скульптуры, архитектуры, расширяя таким образом корпус «цитируемых» текстов. В случае с экфрасисом вымышленного произведения в нем, как правило, можно обнаружить отсылки сразу к целой, более или менее обширной и определенной, группе изобразительных текстов: например, у Бунина это Рафаэль и богатейшая традиция его восприятия в русской культуре, а в романе Каверина – искусство русского авангарда, главным (и узнаваемым) образом – Павел Филонов. В силу этого, экфрасис картины в литературном тексте становится своеобразным аккумулятором культурных смыслов, притом что проанализированные тексты в целом обнаруживают насыщенность знаками культуры: многочисленными цитатами, аллюзиями, реминисценциями на произведения мировой литературы и искусства, упоминаниями имен знаменитых художников, архитекторов, писателей и их произведений, рассуждениями о существующих направлениях в искусстве и о путях формирования нового искусства, способного выразить свое время (а новое искусство естественным образом рождается из следования предшествующей традиции и отталкивания от нее).

Кроме того, столкновение литературы как временного искусства с пространственностью живописи в экфрасисе дает писателю новые возможности для управления временем. Так, Каверин, последовательно используя глаголы прошедшего времени совершенного вида в основном повествовании и настоящего времени несовершенного вида в описании картины, противопоставляет вечное, истинное искусство – суетности, эфемерности, монотонности обыденной жизни.

Несмотря на очевидное несходство стиля и идеологической позиции писателей, отраженное в том числе в экфрасисе, все тексты, несомненно, принадлежат традиции, с которой по-разному соотносятся и которую по-разному используют. Более того, если бунинский рассказ оказывается вариацией на тему «Неведомого шедевра» Бальзака, одного из несомненных прототекстов в разработке темы искусства, в то же

время его главный герой сам становится одним из источников для образа Шамурина в «Гравюре на дереве».

Рассмотрим, как «работает» экфрасис в литературном тексте, на примере бунинского «Безумного художника». Одиноким герой-художник возвращается в Россию из долгого путешествия по Европе, предпринятого ради знакомства с сокровищами мирового искусства. Он приезжает в некий древний русский город, чтобы написать свою главную картину «Рождение Нового Человека» (Бунин верен интернациональной традиции, диктующей, что у художника должен быть единственный шедевр, как одна вершина у горы¹) и принести миру благою весть о рождении Спасителя – возвышенная и торжественная речь героя, иронически утрированная автором, близка лексике символистов. Заканчивается 1916 год. То, что I Мировая война не увенчается скорой и славной победой, уже очевидно для всех, а впереди – ужас революции. Однако погруженный в состояние вдохновенного безумия, подобно бальзаковскому Френхоферу, герой Бунина не замечает реальной действительности. Так один из самых наблюдательных, визуальных русских писателей подчеркивает дистанцию между собою и героем: близорукий (как в прямом, так и в переносном смысле) художник с ликованием приветствует прекрасное грядущее там, где автор видит конец России.

В канун Рождества художник торопится перенести на холст (вернее, из-за трудностей военного времени на картон) исполненный торжества и света образ Мадонны, высоко поднимающей на руках младенца Христа. Прообразом задуманной картины является «Сикстинская Мадонна» Рафаэля², заставляя вспомнить о культе этого произведения у русских романтиков и Достоевского. Заметим, что выбор именно женского образа в качестве этического и эстетического идеала героя-художника является экфрастическим топосом в текстах об искусстве («Неведомый шедевр» Бальзака, «Творчество» Золя, «Мадонна будущего» Джеймса, а также в текстах Лавренева и Каверина), актуализируя такие традиционные проблемы, как «художник и модель», «художник и Муза»: у Бунина герой пишет женскую фигуру с фотографии своей мертвой жены, надеясь воскресить ее на полотне. Однако, как и у бальзаковского художника, лист оказывается безнадежно

¹ К примеру, рассуждением на эту тему открывается рассказ Г. Джеймса «Мадонна будущего».

² Снова «русская литература предпочитает говорить о нерусском искусстве» [Геллер, 1997, с. 156–157].

испорчен: исчерчен рисунками, противоречащими друг другу, лишеными смысла.

Безумный художник пробует снова – и к утру заканчивает картину, но изображено на ней совсем не то, что грезились герою, а ужасное зрелище казни Христовой и оскотинивания рода людского у подножия креста, сходное с брейгелевским «Триумфом смерти». Экфрасис этой осуществленной картины построен как оппозиция (символическая, эмоциональная, лексическая, фонетическая) первой, идеальной: духовная вертикаль подменена телесной горизонталью, синь и сияние небес – тьмою и пламенем адских пожаров, начало новой жизни – смертью без воскресения. Так, помимо собственной воли, художник-медиатор выражает на полотне правду, которой не осознает.

Таким образом, в рассказе «Безумный художник» Бунин, используя бальзаковский дискурс на тему поисков абсолюта в искусстве, соотношения искусства и реальности, наполняет этот универсальный образец остро современным содержанием. Писатель с беспощадной иронией выводит в образе главного героя своих современников, предшественников творческой интеллигенции, приветствовавших революцию как начало новой жизни, в частности Максима Горького [Marullo, 1995, с. 18], и в то же время, предельно четко и полемически заостренно выражает свое, противоположное понимание значения революции в русской истории, свою этическую и эстетическую позицию.

Литература

- Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. М., 1994.
- Бунин И.А. Безумный художник // Бунин И.А. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1987. Т. 4.
- Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса: Русский фон для нерусских картин (и наоборот) // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. №44.
- Каверин В.А. Художник неизвестен // Каверин В.А. Избранные произведения : в 2 т. М., 1977. Т. 1.
- Лавренев Б.А. Гравюра на дереве // Лавренев Б.А. Повести и рассказы. Л., 1987.
- Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
- Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
- Рошдин М.М. Иван Бунин. М., 2000.
- Хетени Ж. Идея в образах, абстрактное в визуальном: Фигуры-образы Исаака Бабея // Russian Literature. 1999. Vol. XLV. №1.
- Экфрасис в русской литературе : Труды лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М., 2002.
- Ivan Bunin. From the Other Shore. 1920–1933 : A Portrait from Letters, Diaries, and Fiction / Introduction and Notes by Marullo, Thomas Gaiton. Chicago, 1995.

ХАРАКТЕР ИГРОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РЕБЕНКА В ТВОРЧЕСТВЕ ОБЭРИУТОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Т.В. Фоминых

Ключевые слова: ОБЭРИУ, литература, психология, детская игра.

Keywords: OBERIU, literature, psychology, child's game.

Обращение современной гуманитарной мысли к вопросам изучения игры является крайне актуальным, так как, по мнению С.А. Кравченко, в современном социально-культурном пространстве России происходят качественные перемены в обществе, и одной из коллективных реакций (но весьма существенной) на эти жизненные новации становится *играизация* [Кравченко, 2002, с. 143]. На этой волне вырос и интерес к значению игры в жизни ребенка, но основные исследования в этом направлении пока проводятся в педагогической и социальной психологии и педагогике, что, на наш взгляд, недостаточно. Мы считаем, что изучение детской игры необходимо проводить, опираясь в первую очередь на гуманистические ценности антропологической парадигмы развития ребенка.

С этой точки зрения оказывается очень интересным исследование уже имеющегося и зафиксированного в культуре гуманистического видения *Infant ludens* (Ребенка играющего). Речь идет о творчестве обэриутов для детей. Обладающие огромным талантом детских писателей, молодые авторы литературной группы «ОБЭРИУ» – А. Введенский, Д. Хармс, Ю. Владимиров, Н. Заболоцкий – создали в 30-е годы XX века русскую детскую игровую литературу, в центр которой поместили мир *Infant ludens*.

В рамках предлагаемого материала мы сделали попытку показать, какие эмоциональные доминанты характера игровой деятельности присутствуют в произведениях обэриутов. Мы делаем акцент на эмоциональной составляющей детских игр, так как, с одной стороны, эта составляющая оказывается одной из трудно изучаемых практической психологией, с другой – она имеет крайне важное значение для всей жизни человека, с третьей – именно эмоциональная сторона жизни *Infant ludens* оказалась в поле зрения детских писателей.

В годы деятельности писателей-обэриутов педагогика и психология изучали эмоции ребенка, но на том этапе развития науки ошибочно считалось, что эмоции определяют направленность поведения индиви-

да [Фрэнкин, 2003, с. 407–409]. Так или иначе, вся страна была нацелена на строительство новой жизни, а от детской литературы государство требовало выпуска книг, имеющих положительный эмоциональный настрой.

Обэриуты, работая над произведениями для детей, исходили из своего видения природы ребенка. Их художественное чутье подсказывало им, что наибольшее счастье приносит ребенку сам процесс игры, которой он увлечен (заметим, что открытие этого факта психологической наукой произошло позже [Фрэнкин, 2003, с. 508]). Писатели в своих произведениях создали развернутую картину детской увлеченности.

В процессе знакомства с их текстами у читателя возникает яркое представление о воодушевленности героев в процессе любимых ролевых игр, например: в «паровозики», и в «машинистов»: *Только я и паровоз, / Мы не спим, / Мы не спим. / И летит до самых звезд / К небу дым, / К небу дым.* Эти строчки мы находим у А. Введенского [Введенский, 2005, с. 17]; у него же есть стихотворение «Если бы...», юный герой которого в мечтах играет роль военного: *Все бы говорили: / «Вот лихой боец! / Этот храбрый мальчик / Просто молодец!»* [Введенский, 1940, с. 1]. Произведение Н. Заболоцкого «Песня ударников» изображает увлеченность детей, играющих в «производителей» паровоза, самолета и трактора: *Стук-бряк /по железу! <...> Стук-бряк /веселей!* [Заболоцкий, 1930, с. 6].

Герои обэриутских произведений могут быть поглощены радостью движения. Так, например, Б. Бегак пишет о стихотворении Д. Хармса «Га – ра – рар!», что это были *стихи, с бурной непосредственностью воспроизводившие игру трех мальчишек* (выделено мной. – Т.Ф.) [Бегак, 1971, с. 74]. С помощью веселого сравнения изображает игру «Чехарда» в своем одноименном стихотворении Н. Заболоцкий: *Через головы ребят / Все как мячики летят, / Все как мячики летят – / Десять мальчиков подряд* [Заболоцкий, 1933, с. 28]. Силу эмоционального проживания от захватывающей радости движения А. Введенский изображает с помощью ритмического нарушения в последней строчке, необходимого, чтобы подчеркнуть состояние сбивки дыхания от восторга: *Разбежалась Маша – / Прыгнула легко, / Разбежался Саша – / Прыгнул высоко. / Поднимай веревку выше – / Посмотри, как прыгнет Миша! / Здорово прыгают!* [Введенский, 1930, с. 5].

Иногда радость движения передается в сочетании с эмоциональным восторгом, возникающим при общении с природой, подобно тому,

как это происходит в произведениях Н. Заболоцкого: «У моря», «На площадку!»; А. Введенского: «На дачу», «Теплоход», «Птички» и др.

Известно было детским писателям и то, какое сильное эмоциональное воздействие оказывает на детей музыка, поэтому заряд фонтанирующего веселья передают юным читателям тексты, посвященные теме увлеченности музыкой: «Оркестр» Ю. Владимирова, «Жил-был музыкант Амадей Фарадон...» Д. Хармса, «О рыбаке и судаке» А. Введенского. Есть в творческом наследии обэриутов и стихотворения, оказывающие на слушающих эффект эмоционального воздействия своим ритмом и необычной мелодикой. Например, тексты, в которых используется ритм популярных в те годы пионерских речевок: *Раз, два, / три, четыре / и четырежды четыре, / и четыре на четыре, / и еще потом четыре* (Д. Хармс «Миллион») [Хармс, 1997, с. 31] или *Раз-два! Раз-два! / Всюду солнце и трава. / Раз-два – три-четыре! / Разверните флаги шире!* (Н. Заболоцкий «Первомай: Октябрьский марш») [Заболоцкий, 1931, с. 1] и стихи, использующие звукопись, к самым ярким из которых принадлежит «гремящее» стихотворение Ю. Владимирова «Барабан»: *Барабил в барабан барабаничик наш, / Барабил в барабан тарабарский марш. / Барабил в барабан барабаничик Адриан. / Барабил, барабил, бросил барабан* [Владимиров, 2005, с. 49].

Еще одна важная эмоциональная доминанта обэриутских произведений – оптимистическое мироощущение *Infant ludens*. Детская природа не терпит трагического конца, поэтому среди текстов, написанных писателями для детей, мы не обнаруживаем ни одного с описанием чувства детского безысходного страдания или горя. Для усиления оптимистического настроения произведений обэриуты часто прибегали к эмоционально подчеркнутому счастливому концу, например: *И люди станут мне кричать: / «Счастливый путь, моряк!» / И ночь мне будет освещать / Сверкающий маяк* (А. Введенский «Когда я вырасту большой») [Введенский, 2005, с. 35], *Пробежал самолет / По песочку, по траве, / Открывает летчик дверь: / – Вылезайте – / Вы – / В Москве!* (Ю. Владимиров «Самолет») [Владимиров, 2005, с. 53], *А за ним на берег рыбы / Так и лезут без конца! / Сын доволен. Рад отец. / Вот и повести конец* (Д. Хармс «Неожиданный улов») [Хармс, 1997, с. 84].

Психологически точные тексты, созданные писателями-обэриутами, своим всепроникающим оптимизмом «помогают» растущему человеку укреплять в себе жизнестойкие силы. Известный литературовед Б. Бегак в своей книге «Дети смеются» писал о близости писателей-обэриутов восприятию ребенка, «для которого в то время

создавались новый стих и новая проза, насыщенные шуткой, преисполненные юмора, построенные на игре и при посредстве игры и шутки ведущие малышей к воспитанию чувства и мысли, к постижению окружающего, делающие их талантливее, умнее, добрее» [Бегак, 1971, с. 76].

Веселая игра и шутка пришли в детскую литературу из устного народного творчества. Обэриуты умело использовали в своих произведениях и загадки, и разного рода перевертыши, и чудачества, и народные игры, которые с восторгом воспринимаются детьми. Например, «Иван Топорышкин» Д. Хармса, «Ниночкины покупки» Ю. Владимирова до сих пор остаются у юных читателей одними из самых любимых произведений. Периоду детства близок народный юмор, который всегда в России был одним из важных источников оптимистического мироощущения потому, что «юмор восстанавливал душевное равновесие человека, укрепляя его эмоционально-положительное самочувствие и помогая осознавать, что в любой, даже затруднительной ситуации может быть найден выход» [Абоносилова, 2004, с. 72].

Таким образом, игровая деятельность ребенка в творчестве обэриутов для детей имеет активный, увлеченный, преимущественно радостный характер, пронизанный оптимистическим мироощущением. К сожалению, отношение к обэриутским произведениям, рассчитанным на юного читателя, порой носит поверхностный характер. Так, например, Т. Бобина использует понятие «игровая литература» в значении «развлекательная» и пишет о творчестве обэриутов как о стремлении «к консервации ребенка в волшебном-беспечном мире детства» [Бобина, 2003, с. 13]. Мы полагаем это мнение ошибочным, так как считаем, что тексты обэриутов дарят ребенку радость и веселье не потому, что написаны для развлечения, а потому, что наполнены жизнеутверждающим пафосом. Тот душевный труд, который проделывает ребенок, воспринимающий творчество обэриутов, очень важен для воспитания активного человека, наделенного интеллектом, креативными способностями и душой, чувствительной к красоте и лиризму мира.

В заключение необходимо добавить, что изучение творческого наследия обэриутов, в чьих произведениях создана психологически точная картина мира *Infant ludens*, является актуальным и для литературоведения, и для педагогики, и для психологии, и для других, смежных с ними, гуманитарных наук.

Литература

- Абоносимова Е.В. Оптимизм как явление культуры : дисс. ... канд. филос. наук. Тамбов, 2004.
- Бегак Б.А. Дети смеются : Очерки о юморе в детской литературе. М., 1971.
- Бобина Т.О. Основные тенденции развития современной детской литературы // Детская и юношеская литература и проблема чтения. Екатеринбург, 2003.
- Введенский А.И. Если бы... // Чиж. 1940. №2.
- Введенский А.И. ...Бегать, прыгать. М., 1930.
- Введенский А.И. Кто? // Часы в коробочке : Стихи, рассказы, сказки. СПб., 2005.
- Владимиров Ю. Чудаки // Часы в коробочке : Стихи, рассказы, сказки. СПб., 2005.
- Заболоцкий Н. Первомай: Октябрятский марш // Чиж. 1931. № 5.
- Заболоцкий Н. Песня ударников // Чиж. 1930. № 9–10.
- Заболоцкий Н. Чехарда // Чиж. 1933. № 10.
- Кравченко С.А. Играизация российского общества (К обоснованию новой социологической парадигмы) // Общественные науки и современность. 2002. №11.
- Мотивация поведения: биологические, когнитивные и социальные аспекты. СПб., 2003.
- Хармс Д.И. Полное собрание сочинений : в 4 т. СПб., 1997. Т. 3.

«АНТИЧНЫЙ ТЕКСТ» И.А. БРОДСКОГО: ФУНКЦИИ АНТИЧНЫХ ОБРАЗОВ В ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ БРОДСКОГО (на примере образа Улисса)

Е.В. Мищенко

Ключевые слова: античный текст, И.А. Бродский, классицизм, поэтическая система.

Keywords: Antique text, I.A. Brodsky, classicism, poetic system.

«Я заражен нормальным классицизмом», – констатирует поэт в одном из своих стихотворений, утверждая себя тем самым как поэта-традиционалиста. Одним из проявлений «классицизма» у И. Бродского является стойкий интерес к Античности, и не только к ее сюжетам и образам, но и к тому особенному взгляду на мир, который Бродский приписывал древним авторам: «Античности присущ прямой – без посредников – взгляд на мир: взгляд, никакой оптикой не вооруженный, когда единственная призма, в которой мир преломляется, – ваш собственный хрусталик, когда даже слеза сознательным усилием из ока вашего удалена, чтоб избежать расплывчатости» [Бродский, 2000,

с. 241]. В этом смысле И. Бродского можно считать своеобразным продолжателем традиции русской антологической лирики, отличительной чертой которой было стремление не просто привнести античный колорит в описываемое явление, а воссоздать само мироощущение людей той эпохи. Но если для поэтов, наследовавших антологическую традицию Батюшкова и Пушкина, «правда о человеке и о мире» заключалась в «восприятии реальности в свете меры и гармонии, в свете преодоленных противоречий между чувственным и духовным, мгновенным и вечным, покоящимся и неподвижным», [Грехнев, 1985, с. 90], то у И. Бродского совершенно иная – трагическая – концепция античного мироощущения: для поэта оказывается важным «трезвость», «незамутненность» взгляда на вещи древних авторов.

Сходно и использование мифологических образов и мотивов у Бродского и его предшественников: это не просто античный антураж, призванный «украсить» изображаемое явление, но элементы, несущие в себе особый заряд духовности. Культура Античности – ее история, философия и прежде всего литература – становится для Бродского не просто идеалом, но одним из первоначал, которые лежат в основании его поэтического мира. По мнению поэта, современное искусство в лучшем случае тавтологично по отношению к древности, потому диалог с древними для Бродского – это еще одна возможность выйти из-под власти Времени, вернуться к истоку – Слову-Логосу: «Так что когда сочиняешь сегодня стихотворение, сочиняешь его на самом деле вчера – в том вчера, которое всегда постоянно. В определенном смысле, сами того не сознавая, мы пишем не по-русски или там по-английски, как мы думаем, но по-гречески и на латыни, ибо, за исключением скорости, новое время не дало человеку ни единой качественно новой концепции. Двадцатый век настал только с точки зрения календаря; с точки зрения сознания чем человек современнее, тем он древнее» [Бродский, 2000, с. 241]. Именно культура Античности как историческая и духовная реалья является тем образно и тематически обозначенным центром, вокруг которого фокусируется «античный текст»¹ Бродского.

«Античная тема» в творчестве Бродского занимает значительное место (мы насчитали более 70 античных имен, встречающихся в стихотворениях поэта) и во многом связана с его пониманием мира, искус-

¹ При описании «античного текста» у Бродского мы опирались на определение «сверхтекста» Н.Е. Меднис: «Сверхтекст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [Меднис, 2003, с. 6].

ства, истории человечества: «Авторы, которых мы именуем древними, были людьми чрезвычайно трезвыми, остроумными и весьма в своих восторгах и горестях сдержанными. Кроме того, они были – все без исключения – вполне самостоятельными мыслителями, для которых основным способом познания мира было подробное перечисление деталей, из которых он – мир – состоял. Отсюда, в частности, жанр, который мы называем эпическим. Оттуда же – все вообще существующие в изящной словесности жанры» [Бродский, 2000, с. 241].

Античный взгляд на мир – своеобразный код, которым отмечены все явления, относимые нами к данному «тексту» – проявился в творчестве поэта на разных уровнях. «Эпичность», выделенная им у античных авторов, нашла свое выражение и в монументальности тем, образов, форм (в наследии Бродского есть немало стихотворений, превышающих привычный нам объем в 20–30 строк, характерный для лирических произведений), и в «объективном», как бы отстраненном взгляде на вещи, и в «подробном перечислении деталей». На концептуальном уровне это выразилось в передаче «фрагментарности, раздробленности сознания, неуверенности в иерархиях земных и небесных, сознании некой общей обреченности и порождаемой оным сознанием той или иной формы стоицизма» [Бродский, 2000, с. 239]. В данной статье мы остановимся лишь на образном уровне художественного языка «античного текста» Бродского, разнообразии и разнородности которого заслуживает отдельного описания.

Нужно отметить, что в своих стихотворениях поэт использует как античные культурологемы, называющие культурные и исторические реалии античного мира (имена реальных исторических деятелей, философов, поэтов, архитектурные сооружения, детали повседневного быта Античности), так и античные мифологемы – отсылки к образам и сюжетам античных мифов, которые количественно преобладают в «античном тексте» И. Бродского.

К ядру «античного текста» Бродского мы относим стихотворения, построенные на использовании мифологем, соединяющих в себе собственно мифологический (отсылка к мифу), общекультурный и личностно-биографический смыслы. Имя мифологического героя здесь выступает как символ (Одиссей / Улисс, Орфей, Тезей) и осмысливается метафизически – как место человека в мире. К этой группе образов примыкают такие периферийные «античные двойники» лирического героя, как Архимед, Гефест, Нарцисс, братья Диоскуры, Ганимед, Ахиллес, кентавр, аргонавт, которые, по мнению И. Ковалевой, отражают «поиск мифологического прототипа лирического субъекта» и

дополняют «личную мифологию» поэта [Ковалева, 2001, с. 78]. В этом ряду мы предлагаем рассматривать произведения, где лирический герой является выразителем «античного» взгляда на мир, однако сам не маркирован именем античного персонажа (например, «Письма римскому другу»). Это довольно немногочисленная группа, однако тексты, составляющие ее, важны для понимания того, как поэт соотносит себя с этой культурой, как осмысляет себя в ее границах и как культура Античности может соотноситься с современностью через фигуру лирического героя.

Основной корпус стихотворений, входящих в «античный текст», составляют произведения, в которых присутствуют образы, отсылающие к конкретным мифам (сюжетам, мотивам, образам) или историческим реалиям. В них Бродский, подобно Батюшкову, «вводит античный миф как элемент античного мирозерцания <...>. Миф этот живет в его стихах как зримая, действительная картина» [Семенко, 1977, с. 450]. Мифологический (или исторический) персонаж «освящает» окружающую лирического героя реальность, привносит в нее архаическое мировосприятие древних («*Слышишь, опять Персефоны голос? / Тонкий в руках ее вьется волос / жизни твоей, рассеченный Паркой*»), вводит дополнительное историческое измерение. По степени соотносительности с мифом здесь можно выделить стихотворения, где упомянут только небольшой фрагмент мифа (имя, характерная деталь, качество), либо стихотворения, в которых присутствуют отдельные элементы сюжета. Но есть случаи, когда все стихотворение строится как разработка мифологического сюжета (например, «Дидона и Эней», «Дедал в Сицилии») либо как его развитие, домысливание (поэма «Вертумн»), что объясняется стремлением Бродского «войти в миф», дать «античный взгляд» на мир как бы изнутри.

На периферии «античного текста» Бродского находятся стихотворения, в которых мифологическое имя используется как аллегория. Это такие мифологемы, как Муза, Аполлон, нимфа, Нарцисс, Лета и др. Высокая частота их употребления связана с тем, что они хорошо освоены предшествующей литературой и часто используются в культуре в своем немифологическом значении: Аполлон (Феб) – искусство, гармония, совершенство; Муза – вдохновение, творчество; Лета – смерть, забвение; Нарцисс – символ холодной красоты, самовлюбленности, тщеславия и эгоизма; нимфы – олицетворение юности, красоты, веселья.

Одиссей / Улисс – один из центральных образов в «античном тексте» Бродского, на примере которого, на наш взгляд, можно наиболее полно продемонстрировать систему отношений поэта с античной куль-

турой. К этому образу поэт обращается неоднократно: с 1961 по 1993 годы он встречается в восьми стихотворениях, причем в большинстве из них осмыслиется автобиографически (только в двух стихотворениях лирический герой никак не соотносится с этим образом). Более того, два поздних произведения полностью построены на разыгрывании этой мифологической ситуации: лирический герой в них как бы примеряет на себя маску Одиссея, описывая события собственной биографии в категориях мифа («Одиссей Телемаку», «Итака»).

Первое обращение Бродского к данному образу – стихотворение «Я как Улисс» (1961), где имя античного героя (в римском варианте) вынесено в заглавие, что говорит о его особой значимости для понимания данного текста. Улисс в данном стихотворении лишен героического ореола своего прототипа, он, скорее, отсылает к догомеровским сюжетам: «Биография Одиссея первоначально не была связана с событиями Троянской войны, с ее развитой героико-мифологической основой и явилась достоянием авантюрно-сказочных сюжетов в духе распространенных фольклорных мотивов: дальнейшее морское путешествие, ежеминутно грозящее гибелью; пребывание героя в «ино» мире, возвращение мужа в тот момент, когда жене грозит заключение нового брака» [Мифы народов мира, 1982, с. 243]. Для поэта здесь важен лишь общий мифологический контекст античного героя, его свойства, качества, но в тексте совершенно отсутствуют отсылки к каким-либо конкретным деталям, сюжету данного мифа.

«Письмо в бутылке», написанное в 1964 году, развивает мотив страдания героя, испытавшего гнев богов. Подзаголовок «Entertainment for Mary» (Развлечение для Мэри) снова настраивает на авантюрно-сказочный лад. Однако это стихотворение значительно отличается от предыдущего как по объему, так и в подходе к самому мифу. Отсылка к мифу об Улиссе в данном тексте, помимо сюжетообразующей функции («опасное морское путешествие» и «путешествие героя в иной мир»), задает космический (во всех смыслах) масштаб описываемых событий и подключает стихотворение к интертекстуальному полю (Овидий, Мандельштам и традиция «Памятников»), что углубляет образ лирического героя, позволяет прочесть его и как неутомимого путешественника, первооткрывателя новых миров (запредельных, зачастую альтернативных – ср.: «Искусство – это не лучшее, а альтернативное существование; не попытка избежать реальности, но, наоборот, попытка оживить ее» [Бродский, 1999, с. 123]), и в большей степени как поэта-изгнанника, гонимого властями, а поэзию как «письмо в бу-

тылке», обращенное, подобно двуликую Янусу, в прошлое и будущее одновременно.

В стихотворении «Пришла зима, и все, кто мог лететь» (1964–1965), описывающем наступление зимы, имя Улисса («*Улисс огня плывет в ночной простор*») упоминается наряду с именами других персонажей античных мифов («*Дуй, дуй, Борей, неси их дальше, прочь*», «*Глядит из туч Латоны вместе с дочью*», «*Иным пловцам руно морских валов / тройне длинней, чем шерсть овец Колхиды*», «*Поет рожок, чтоб дать мишень кентавру*»), мифологизируя реальность и встраивая тем самым события обыденной жизни в космический порядок.

Еще одна функция античного образа в тексте – «*греческий принцип маски*» – сформулирована Бродским в стихотворении «Прощайте, мадемуазель Вероника» (1967). Здесь поэт уже не мифологизирует реальность, а иронизирует над ней («*Ты, несомненно, простишь мне этот / гаерский тон. Это – лучший метод / сильные чувства спасти от массы / слабых*»). И античные маски – это один из способов возвыситься над ситуацией, словно встать на котурны («*Прорицатели в маске увечны. Словом, / я не более зряч, чем назонов Калхас*»), скрыть свои чувства («*Так что мне не взирать, как в подобных лица, / на похожие краски с тоской Улисса*»), отстраниться от трагедии жизни («греческий принцип» здесь можно рассматривать и как отсылку к греческой трагедии – тема безуспешной борьбы человека со своей судьбой – роком) и взглянуть на свою жизнь как бы со стороны («*и в сем лабиринте без Ариадны / ибо у смерти есть варианты, / предвидеть которые – тоже доблесть*») / *я останусь один и, увы, сподоблюсь / холеры, доноса, отправки в лагерь*»).

А в «Новой жизни» (1988) лирический герой отказывается даже от имени-маски («*И если кто-нибудь спросит: “кто ты?” ответ: “кто я, / я – никто”, как Улисс некогда Полифему*»). Эта «новая жизнь» предельно демифологизирована – имена богов из собственных превратились в нарицательные («*Поэтому ты не страдаешь слишком от равнодушия / местных помон, вертумнов, венер, церер*»). «Греческий принцип маски» сменяется римской «классической перспективой», где люди «*не нужны, никому, только самим себе, / плитняку мостовой и правилам умноженья. / Это – влияние статуй. Вернее, их полых ниш*». Можно предположить, что античные детали в данном стихотворении даются автором в качестве идеального фона, на котором более явственно ощущается дисгармоничность «новой жизни».

Освоение античного мифа изнутри, «вживание» в него можно наблюдать в стихотворениях «Одиссей Телемаку» (1972) и «Итака»

(1993). В основу обоих положен сюжет о возвращении Одиссея с Троянской войны, и в том, и в другом произведении встречаются основные компоненты одиссеевского мифа, однако качество отсылок к данному сюжету и тональность этих стихотворений разная.

Образный ряд первого стихотворения построен на реминисценциях из мифа об Одиссее: *«Телемак», «Троянская война», «ведущая домой дорога», «Посейдон», «грязный остров, / кусты, постройки, хрюканье свиней, / заросший сад, какая-то царица, / трава да камни», «младенец, / перед которым я сдержал быков», «Паламед»*. Их выбор продиктован автобиографическим подтекстом и авторским видением мира. В центре стихотворения – не чувства лирического героя (переживания переданы скупой, сдержанной, через явления внешнего мира – *«мозг / уже сбивается, считая волны, / глаз, засоренный горизонтом, плачет, / и водяное мясо застит слух»*), а его размышления о своей судьбе, о превратностях человеческой жизни, которые здесь подкрепляются авторитетностью источника – античного мифа, переводя частное событие жизни современного человека в ранг общечеловеческих. Однако реинкарнация мифа удастся не вполне: в стихотворении нет ни верной Пенелопы, ни родной Итаки (как нет их и в биографии автора), а значит, и возвращение бессмысленно, а то и невозможно, поэтому миф в финале низводится до иллюстрации к теории психоанализа (упоминание «Эдипова комплекса» в купе с «безгрешными снами» сына). Эта самоирония (пока очень завуалированная), которую лирический герой сохраняет, даже «входя в миф»; создает тот зазор между мифом и жизнью, который помогает Бродскому уйти от трагедии (хаоса) жизни, «окультутив» ее, вписав в античный сюжет, тем самым делая факт своей биографии литературным фактом.

Пародийное обыгрывание мифа в «Итаке», ставшее возможным в связи с биографическим подтекстом стихотворения и более ранними интерпретациями этого сюжета самим поэтом и его предшественниками, создает эффект отстраненности от конкретной ситуации, от себя, от собственной судьбы, позволяющим по-новому осмыслить события собственной жизни.

Анализ «одиссеевского мотива» показывает, что отношения Бродского с литературной традицией оказываются шире интертекстуальных отношений. Отсылки к культуре античности в его стихотворениях придают дополнительное измерение обыденной реальности, благодаря чему зрение поэта становится стереоскопическим, открывая новый смысл привычных явлений и способствуя формированию особого взгляда на мир, присущего, по мнению поэта, древним. На наш

взгляд, можно выделить следующие функции античных мотивов, сюжетов, образов в текстах Бродского:

1) обращение к авторитетному опыту прошлого как способ осознать себя, свою судьбу, свое место в мире, понять общие законы этого мира (формулирование универсальных обобщений);

2) мифологизация реальности через описание событий современной (в том числе и своей) жизни в категориях античного мифа, что позволяет связать разрозненные осколки этого мира в единый космос, сделать его более осмысленным;

3) «античность» присутствует в качестве идеальной модели (за кадром), на фоне которой несовершенства и дисгармоничность современного мира ощущаются острее, болезненнее;

«4) греческий принцип маски» (эмоциональная сдержанность, объективность) как возможность отстраниться от трагедии жизни, взглянуть на реальность сквозь призму искусства, сделав факт своей биографии литературным фактом;

5) античные (мифологические) образы, традиционно используемые в искусстве на протяжении более чем двух тысячелетий, подключают произведения автора к широкому интертекстуальному полю.

Античная тема является одной из основных культурных доминант в творчестве Бродского, определяющих его поэтическую картину мира. Обращение Бродского к античности вполне осознано и связано как с определенными поэтическими задачами, которые решались в каждом конкретном стихотворении, так и с общей установкой поэта-традиционалиста восстановить связь истории и человека в едином пространстве культуры. Анализ «античного текста» Бродского позволяет увидеть, как поэт переосмысляет настоящее через культуру прошлого, создавая свой неповторимый художественный мир: «Литература современная в лучшем случае оказывается комментарием к литературе древней, заметками на полях Лукреция или Овидия. У читателя более или менее внимательного в конце концов возникает чувство, что мы — это они, с той лишь разницей, что они — интереснее нас, и чем старше человек становится, тем неизбежней это отождествление себя с древними» [Бродский, 2000, с. 239].

Литература

Бродский И. Сын цивилизации // Бродский И. Меньше единицы : Избранные эссе. М., 1999.

Бродский И. Сегодня – это вчера // Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000.

Грехнев В.А. В мире антологической пьесы // Грехнев В.А. Лирика Пушкина : О поэтике жанров. Горький, 1985.

Ковалева И. Одиссей и Никто: Об одном античном мотиве в поэзии И. Бродского // Старое литературное обозрение. 2001. №2.

Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003.

Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. М., 1982. Т. 2.

Семенко И.М. Батюшков и его «Опыты» // Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977.

АЛТАЙСКИЕ СКАЗКИ В СИСТЕМЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ

Т.М. Садалова

Ключевые слова: алтайская сказка, система фольклора, жанр, синкретизм, героический эпос.

Keywords: Altaic tale, The system of folklore, Genre, Syncretism, Heroic epos.

Алтайская народная сказка (чөрчөк) является одним из самобытных жанров фольклорного наследия алтайского народа, но ее место в системе других жанров алтайского фольклора еще не было предметом самостоятельного исследования. Однако изучение данной проблемы необходимо для полного представления о сказке как органичной части алтайского фольклора, в связи с чем в данной статье рассматривается соотношение алтайских сказок с другими жанрами.

Взаимодействие сказок с другими фольклорными жанрами относится к числу известных тем, к которым в свое время обращались А.Н. Веселовский [Веселовский, 1940], В.Я. Пропп [Пропп, 1986], Е.М. Мелетинский [Мелетинский, 1958] и др.

Алтайские сказки начали издаваться с середины XIX века тюркологами В.В. Радловым [Радлов, 1866], Г.Н. Потаниным [Потанин, 1883], В.И. Вербицким [Вербицкий, 1893] при активном сотрудничестве с ними алтайского писателя-просветителя М.В. Чевалкова, но до сего дня количество исследований, посвященных алтайским сказкам, невелико. Так, в алтайской фольклористике отдельные аспекты анализа сказок были обозначены в работах С.С. Суразакова [Суразаков, 1982], которого особенно интересовали вопросы взаимодействия эпических сказаний и сказок. Он исследовал эту проблему в связи с полемикой о происхождении героических сказаний и поставил под сомнение точку

зрения ряда исследователей, в числе которых Г.Н. Потанин [Потанин, 1883], В.М. Жирмунский [Жирмунский, 1960], о том, что алтайский эпос возник из трансформации жанра сказок. Исследователь возражал против такой однозначной трактовки происхождения эпического жанра и отмечал, что присутствие сказочных элементов является результатом взаимодействия и взаимопроникновения данных жанров. М.А. Демчинова на примере разновременных записей от известного алтайского сказителя Т.А. Чачиякова рассматривала изобразительные средства сказания и сказки, раскрывая стабильность блока поэтических средств и пределы их варьирования [Демчинова, 2003].

Нами были продолжены целевые записи и изучение алтайских сказок, что создало основу для проведения научной систематики всего имеющегося фонда алтайских сказок, начиная с первых их записей в середине XIX века, и подготовку академического издания текстов алтайских народных сказок [Алтайские народные сказки, 2002]. Ранее алтайская сказка изучалась нами в аспектах ее исполнения в обрядовой культуре алтайцев, взаимосвязи с мифами, сказаниями, песнями в контексте их бытования и развития [Садалова, 2003].

Целью исследования в данной статье является анализ жанрового взаимодействия алтайских сказок с другими фольклорными жанрами: мифами, героическими сказаниями, песнями, благопожеланиями, заклинаниями, проклятиями, загадками, бытующими в единой фольклорной системе.

Рассмотрение обозначенной проблемы мы начинаем с характеристики взаимодействий сказок с героическими сказаниями в сюжетике. С.С. Суразаков полагает, что сюжеты о борьбе с чудовищами в героических сказаниях в древности составляли самостоятельные произведения, небольшие по объему; отдельные из них со временем получили устойчивость, стали вводиться в состав крупных произведений. В связи с тем, что ранний эпос еще не вполне обособился как повествовательный жанр, сюжеты мифа, сказки и эпоса взаимопроникают, это наблюдается на последующих этапах развития эпоса. К тому же в некоторых случаях один и тот же сюжет мог развиваться и в жанре сказки, и в жанре героического сказания, приобретая в их рамках специфические черты [Суразаков, 1982, с. 41–42]. Так, первоисточниками отдельных сюжетов сказок стали «разрушенные» произведения из жанра сказаний [Алтайские народные сказки, 2002, с. 306–312], которые мы отнесли к числу богатырских сказок. Или же, наоборот, их первоисточниками были сказки, которые затем усложнились до более развернутых произведений и обрели жанровые черты богатырских сказок. В одном

из вариантов сказки «Брат Боодой-Кекшин и сестра Боодой-Коо» [Алтайские народные сказки, 2002, с. 300–306] наблюдаем «облачение» сказочного сюжета в поэтическую ткань эпического сказания. В данном варианте текст сказки имеет стихотворную форму, в нем основной акцент сделан на статусе антипода, который связан с властелином подземного мира – Эрликом, и борьба героя с ним приобретает глобальные масштабы.

В некоторых сказках, например в вариантах сказки «Тангзаган» [Алтайские народные сказки, 2002, с. 232–238], к сказочному сюжету о женитьбе героя на женщине-гусыне без мотивированной связи присоединяется сюжет героического сказания. Связкой для контаминации двух сюжетов является мотив об уgone в плен сестры героя. В сказку «Ездящий на семи рыжих конях Ескюс-Уул» [Алтайские народные сказки, 2002, с. 270–300] включен фрагмент сюжета из эпического героического сказания о поездке героя в подземный мир Эрлика, что мотивируется как одно из поручений антипода.

Так отдельные сказки, в большинстве случаев с усложненными дополнительными сюжетными линиями, могут контаминироваться с эпизодами из эпических произведений.

Взаимосвязь сказки и героических сказаний проявляется в стиле и поэтике. Так, например, под воздействием сказаний происходит ритмизация текстов сказок, которая обусловлена несколькими причинами. Во-первых, исполнение сказок практикуется сказителями, которые по аналогии со сказаниями сказочные повествования облачают в стихотворную форму. Таким образом они привносят в сказки стилевые особенности другого жанра. Это характерно для сказок, исполняемых сказителями А.Г. Калкиным, Т.А. Чачияковым, сказочником Д.К. Сунюшевым. Во-вторых, отдельные сказки с усложненными сюжетами «тяготеют» по ритмизованному изложению к эпическим сказаниям, что наблюдается в сказках Д.К. Сунюшева [Алтайские народные сказки, 2002, с. 270–300]. В-третьих, как мы уже отмечали, репертуар сказок пополняется «разрушенными» текстами эпических сказаний, которые частично сохраняют свои жанровые стилевые особенности. Ярким примером тому является краткий фрагмент текста о старой богатырше Санаа-Мерген, которая одолела врагов в своей последней битве: *Сыргалыннан' ок жазады, кулузуннан' жаа этти. Саржу-куруттан' амзап жиди, сары суузынан' ичип ийди, сары чөлгө бастырып, буурыл чачын сыймай тартты, сайак Сары эчкизине минип, кара тайганы костоп барды. 'Из сыргалдына сделала стрелу, из камыша сделала лук. Попробовала свое масло-курут, испила из своей желтой*

реки, вышла в желтую степь, погладила свои седые волосы, сев на свою резвую рыжую козу, направилась к черной горе’ [Алтайские народные сказки, 2002, с. 308–309].

Отдельные сказки изложены прозой с ритмизованными вставками, что представляет собой своеобразное сочетание ритмизованной прозы с типизированными поэтическими формулами. Ритмизация прозаической речи достигается перечислениями, повторами, а также с помощью вспомогательного глагола *эмтир* ‘оказывается’ или глагольного аффикса – *тыр / тир*; например, *бартыр* ‘пошел, оказывается’; *келиптир*, ‘пришел, оказывается’; *айдыптыр* ‘сказал, оказывается’. Приведем пример поэтической формулы иносказательного выражения традиционного гостеприимства из текста «Ездящий на семи рыжих конях Ескюс-Уул», сочетающейся с глагольными вспомогательными формами: *Онон ‘Бөрү-Каан айдыптыр: – Баспаан айылчы келиптир, базалбастан’ сойоор – дептир. – Келбеен айылчы келиптир, кепиенбестен’ сойоор – дептир. ‘Потом Берю-Каансказал, оказывается: – Пришел, оказывается, гость, который ни разу не приходил, заколите то, что не может ходить. Зашел, оказывается, гость, который ни разу не заходил, заколите то, что не может жеваться, – сказал он’.*

О воздействии сказаний на сказки мы можем судить по распространенным традиционным эпическим формулам, которые встречаются в текстах сказок в усеченных кратких формах. Так, в тексте сказания сначала обычно предстает описание с развернутыми перечислениями охранников стойбища (орлов, беркутов, соколов, псов), затем с теми же полными формульными характеристиками эти персонажи вводятся в действие. В сказке же характеристики персонажей и само сюжетное действие соединяются в двух предложениях, например: *Тен’ери тўбинен’ келетен оштўлерин кетеп отурган эки тўн’ей боро карчааларына айтты... ‘Двум своим одинаковым серым ястребам, выжидающим врагов, которые из глубины неба могли напасть, он велел...’, Јердин’ ўстўле келетен оштўлердин’ јылдык јерден’ јыдын алатан, айлык јерден’ кўслў кўрўтўн эки тун’ей кара тайгылдарына јууктап келеле, айтты ‘ Двум своим одинаковым черным псам, чующим запах врагов на расстоянии с год пути, приходящим по земле, видящим все на расстоянии с месяц пути, Ай-Каан, подъехав, велел’* [Алтайские народные сказки, 2002, с. 83–84].

Сложные начальные формулы сказок схожи с формулами эпоса, например: *Мынан’ озо-озо јебрен чакта эмискен энези јок, азыраган адазы јок јети ўскўс уул јер-јен’естин’ ўстине тенип баскылап јўрет ‘Давнее-давнего, в давние времена по мишстой земле бродили семеро*

парней-сирот, у них не было ни матери, которая бы их своей грудью выкормила, не было ни отца, который бы их вырастил' [Алтайские народные сказки, 2002, с. 215]. Традиционные формулы-метафоры, используемые в героических сказаниях, в сказках обычно переходят в сравнения. Например, в поэтической формуле из сказки «Воробей» реальное время сжимается до предела, выражаясь через сравнение: *Ийиктий айланьт, айлар ѳтти, ээчий-деечий айудый уур жылдар жылът ѳтти 'Как веретено, кружась, друг за другом прошли месяцы, и, как медведи, тяжело проползли годы'* [Алтайские народные сказки, 2002, с. 114].

Рассматривая соотношения сказки с другими жанрами в системе алтайского фольклора, следует сказать и о межжанровых взаимодействиях, которые наблюдаются в таком явлении, как песенные вставки в сказках. Присутствие песен в сказках восходит к древним синкретическим формам бытования сказки и песни. В современном состоянии в алтайской сказочной традиции наблюдаются две формы исполнения песенных вставок: 1) песенные тексты исполнителем проговариваются речитативом, то есть прозаическая речь в сказке чередуется со стихотворным текстом песни; 2) песни распеваются сказочником, то есть прозаическая речь перемежается с исполнением песни, что может соответствовать жанроопределяющему термину «сказка-песня» (*чѳрчѳк-сарын*), бытующему у телеутов. Первое явление характерно в основном для сказочной традиции южных алтайцев (исключение составляет этническая группа телеутов, у которых песни в сказках распеваются). Исполнение сказок с распеванием песенных вставок наблюдается у этнодиалектных групп северных алтайцев: кумандинцев, тубаларов, челканцев. На наш взгляд, речитативное проговаривание сказочниками песенных текстов не является свидетельством иной манеры их исполнения, а фиксирует вторичность подобной традиции как результат «забывания» песенной формы. В этом нас убеждают не только сохранность распевания песенных вставок у телеутов, но и выделение в сказках южных алтайцев начала песенного текста соответствующей ситуации фразой: *Мындый кожон'ды ол кожон'дой берди 'Такую песню он запел'*. В прозаическом исполнении самих сказок, стихотворная организация текстов песен остается устойчивой.

Песенные вставки в сказках исполняются особым напевом, отличающимся от мелодий традиционных песен северных и южных алтайцев: *кожон', жан'ар, табыр, такпах, тандыр, сарын* и т.д. В то же время в традициях исполнения песенных вставок у разных этнодиалектных групп есть свои особенности мелодики, то есть «каждая

традиция своеобразна и обладает особенностями, свойственными только ей» [Кондратьева, 2002, с. 43]. Но внутри одной локальной диалектной группы напевы песен в сказках совпадают с напевами песенных вставок в текстах героических сказаний, преданий. Так, например, песни-вставки в сказке «Паклан Тас и Талмыс» [Алтайские народные сказки, 2002, с. 338–346] и песни в сказаниях у челканцев имеют один напев, такое же явление мы наблюдаем в исполнении песен сказания и исторических преданий у телеутов. Видимо, песни-вставки во всех этих жанрах имели единую песенно-поэтическую традицию исполнения в рамках одной этно-диалектной группы. Поэтому музыковед Н.В. Кондратьева, анализируя напевы песенных вставок алтайских сказок, отметила, что теленгитские «по музыкально-стилистическим признакам <...> существенно отличаются от напевов кожон. Однако закономерности их поэтической, ритмической и ладовой организации находят соответствия в колыбельных укачиваниях и скотоводческих заговорах» [Кондратьева, 2002, с. 64]. Присутствие песенных вставок в основном ограничивается волшебными и новеллистическими сказками; в сказках о животных и бытовых зафиксированы единичные варианты.

Песенные вставки в текстах сказок строго обусловлены развитием сюжетов. Исполнение песни в сказке героем или другим персонажем является совершением действия или побуждением к действию, получением или передачей информации в той или иной ситуации с конкретной целью, которая достигается или не достигается. Так, например, при анализе алтайских волшебных сказок нами выделено более десяти форм действий героев и персонажей с использованием песен, в число которых входят следующие: просьба героя о помощи; условие антипода герою; дезинформация антиподом близкого герою персонажа; магическая формула или просьба героя определенному персонажу совершить определенные действия; информация близкого героя о том, чтобы другой близкий узнал о родстве с героем; требование антипода улучшить его состояние или, наоборот, просьба герою; условие героя антиподу с имитацией, что оно выгодно антиподу; передача героем информации о приближении антипода и т. д. [Садалова, 2003, с. 103–116]. При этом действия героя и антипода бывают актуальными только в рамках фрагмента с песенными вставками или же влияют на исход всего сюжета. Так, в сказке «Танайак» девушку преследует сын подземного владыки Эрлика, она добегают до большой березы и исполняет песню магического содержания. Береза раскалывается надвое, девушка входит в нее и поет еще раз, береза закрывается, девушка оказывается

внутри березы, а когда опасность миновала, она снова исполняет песенную просьбу, чтобы береза ее выпустила. Береза раскалывается, девушка выходит на свободу [Кандаракова, Толбина, 1992, с. 56–57]. Здесь песенная партия героя является магической формулой – просьбой определенному объекту совершить определенные действия, чтобы спастись от опасного антипода.

Наибольшее разнообразие песенных вставок наблюдается в волшебных сказках, например в сказке «Алтын-Каньпюк» [Алтайские народные сказки, 2002, с. 200–214]. В этом тексте песню поет мать, обиженная несправедливым отношением мужа к их новорожденному ребенку, который родился в его отсутствие. Отец выбрасывает мальчика на улицу, его забирает хан из подземного мира; песню поет повзрослевший мальчик, который вырос в чужом ханстве, жалуясь на свою безродность. В этих случаях функциональное назначение песен – обратить внимание антипода на свое тяжелое состояние. Затем герой женится без спроса на дочери своего спасителя – хана, молодые сбегают из ханства, мать девушки догоняет их и пытается вернуть дочь, в сказке присутствует несколько песенных диалогов между матерью и дочерью, функционально предназначенных улучшить состояние близкого персонажа.

В новеллистических сказках также зафиксировано большое количество песенных включений, в частности в сказках «Сан-Ару» [Алтайские народные сказки, 2002, с. 322–338], «Паклан Тас и Талмыс» [Алтайские народные сказки, 2002, с. 338–346] присутствует около десяти песенных вставок. Но в новеллистических сказках их функции более однородны: чаще всего они служат примерами песенных брачных испытаний героев.

Иногда в песнях сказок выражается эмоциональное состояние персонажа, что является наслоением более позднего времени на пути развития песен в сказках от сюжетно-информативного содержания к передаче лирико-психологических состояний действующего персонажа.

Следует отметить, что на песенные вставки в сказках оказали свое влияние обрядовые песни: магические заклинания [Алтайские народные сказки, 2002, с. 300–306], плачи и свадебные [Алтайские народные сказки, 2002, с. 338–346]. Видимо, их сближает то, что песни в сказках, как и обрядовые песни, имеют свой контекст и исполняются с определенной целью.

Активные взаимовлияния сказок и мифов наблюдаются в их сюжетике. Так, отдельные тексты алтайских сказок во многих случаях характеризуются своей жанровой синкретикой. Данное явление свиде-

тельствует не только об их древних жанровых чертах, что отмечалось в свое время А.Н. Веселовским [Веселовский, 1940], но и, как мы считаем, о незаконченном процессе жанрообразования алтайской сказки. Общие моменты жанров мифа и сказки о животных наблюдаются в этиологических объяснениях повадок животных, особенностей их внешнего вида и т. д. Так, мы узнаем, почему сорока оглядывается, когда находит себе пищу, почему именно так кричит та или иная птица, как появились отметины под глазами марала и т. д. Все локальные сюжеты мифов-сказок в международных сюжетах европейских сказок не встречаются.

Взаимоотношения с мифами и преданиями отражены и в поэтической стилистике алтайских сказок. Так, например, сказалось влияние мифов или преданий на лаконичность начальных традиционных формул, в частности в сказках о животных, иногда в волшебных. Заметна схожесть начала преданий и бытовых, новеллистических сказок. Например, большинство начальных формул ограничивается краткой фразой: *Озодо Алтайда ' Раньше на Алтае'*. При этом информация о топониме Алтай не только свидетельствует о конкретности или поэтичности образа древней территории, но и настраивает слушателей на достоверность происходящего в сказке. Возможно, именно установкой на достоверность продиктованы совпадения формул мифов, сказок и преданий.

Нами вычленены два типа финальных формул – этиологизмов: 1) в некоторых сюжетах они тесно связаны с самим содержанием сказки; 2) или они завершают самостоятельные сюжеты мифологического содержания, которые в стяженной форме присоединяются к основному сюжету при помощи определенной мотивировки. Например, раненая собака, обиженная невниманием хозяина, становится волком: *Бөрү бол калан ол ' Так он стал волком'* [Алтайские народные сказки, 2002, с. 152]; братья за развязывание бесконечных войн на земле и на небе были превращены Юч-Курбустаном в созвездие: *Энди Јети Каан деп јылдыс Алтын-Казыкты айланып јүрер, ары-бери барбас 'Теперь созвездие Семи Каанов кружится вокруг Золотого Кола; в сторону не уходит'* [Алтайские народные сказки, 2002, с. 222].

Взаимодействие сказок с малыми жанрами происходит в основном на уровне включения их в сказку в качестве медиальных формул в монологах и диалогах сказочных персонажей. Например, герой произносит поговорку: *Өлөргө турган бойымды сен тиргистин! Көксимнин өчкөн одын сен камыстын... 'Ты оживил меня умирающего! Зажег потухший огонь в моей груди...'* [Алтайские народные сказки, 2002,

с. 118]; или благопожелание: *Јаактуларга айттырба, јарындуга туттурба...* 'Языкастым не дай себя оскорбить, плечистым не дай до себя дотронуться...' [Алтайские народные сказки, 2002, с. 288–289]. В текстах сказок часто употребляется поговорка, используемая при проведении свадебного обряда: *Јаан состо јажыт јок, улу состо уйат јок* 'В большом слове тайны нет, в великом слове стыда нет' [Алтайские народные сказки, 2002, с. 250], с которой родственники жениха начинают ритуал сватовства невесты.

Своеобразие медиальным формулам придают магические заклинания, заговоры, отразившие архаичные связи сказочного жанра с обрядами магического значения. Например, герой произносит заклинание, чтобы больше не встречаться со своим антиподом: *Алдын ары болуп, аркан бери болуп јүр...* 'Будь лицом от меня, спиной ко мне' [Алтайские народные сказки, 2002, с. 92], характеристика персонажу дается в форме загадки: *Бойы сүбече сынду да болзо, сум талайдый үндү, јер-тенери торгултып јүретен үндү кижинен айрылган куш ол* 'Сама она хотя ростом с ребрышко, но она ведь произошла от человека с голосом, подобным грохочущему морю' [Алтайские народные сказки, 2002, с. 72]. Выражение употреблено в значении «мала ростом, но голосиста».

При использовании образцов малых жанров в монологах и диалогах сказочных персонажей их содержание становится более эмоционально насыщенным и поэтичным.

Так, в результате взаимодействия сказки с другими жанрами национального фольклора происходят определенные изменения в сюжетном составе и поэтико-стилистической ткани данного жанра, что свидетельствует не только о сохранных по сей день реликтовых чертах в сказке, но и о продолжающемся процессе ее жанрообразования.

Литература

- Алтайские народные сказки / Составление, подготовка текстов, перевод Г.М. Садаловой при участии К.М. Макошевой. Новосибирск, 2002. Сер. Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Т. 21.
- Вербцкий В.И. Алтайские инородцы. М., 1893.
- Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
- Демчинова М.А. Сюжеты и стиль алтайской волшебной сказки. Горно-Алтайск, 2003.
- Жирмунский В.М. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960.
- Кандаракова А.М., Толбина М.А. Алтайские народные сказки. Горно-Алтайск, 1992.

- Кондратьева Н.В. Музыка алтайских сказок // Алтайские народные сказки. Новосибирск, 2002.
- Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки: Происхождение образа. М., 1958.
- Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. СПб., 1883. Вып. 4.
- Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
- Радлов В.В. Образцы народной литературы тюркских племен Дзунгарии и Южной Сибири. СПб., 1866. Ч. 1.
- Садалова Т.М. Алтайская народная сказка: этнофольклорный контекст и связи с другими жанрами. Горно-Алтайск, 2003.
- Суразаков С.С. Из глубины веков. Горно-Алтайск, 1982.

ЧАТ-КОММУНИКАЦИЯ И РАЗГОВОРНАЯ РЕЧЬ (НА ПРИМЕРЕ РУССКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ)

Н.А. Кубракова

Ключевые слова: чат-коммуникация, разговорная речь, непосредственное / опосредованное общение.

Keywords: chat-communication, colloquial speech, face-to-face interaction, computer-mediated communication.

Любое новое явление или открытие, пусть даже самое незначительное, привлекает к себе внимание, требует изучения, порождает разнообразные догадки и гипотезы. Стоит ли в этом случае удивляться, что такое масштабное событие, как создание Интернета, вызвало всплеск интереса, не иссякающего на протяжении уже более 20 лет. Осмысление Интернета как новой среды взаимодействия людей началось в 70-х годах прошлого века в США и продолжается по сей день совместными усилиями исследователей разных стран. В своих исследованиях ученые прошли путь от утопических предположений (утверждений об отсутствии социальных, национальных, возрастных и гендерных различий у пользователей Интернета) до анализа конкретных данных, уточнивших или опровергнувших гипотезы «первооткрывателей». Значительную роль в этом процессе сыграли именно лингвисты.

Единственной реальностью в Интернете является текст, следовательно, успешное взаимодействие в сети зависит от того, в какой степени человек владеет языком и насколько развита у него коммуникативная компетенция. Добавим к этому, что, несмотря на специфические условия, в которых проходит взаимодействие людей в Интернете,

оно протекает на естественном языке. Не вызывает сомнения тот факт, что язык в Интернете несет дополнительную нагрузку и аккумулирует все свои ресурсы для того, чтобы каждый человек мог достичь целей, которые он или она преследуют, заходя в Интернет. Однако вряд ли можно говорить об особом, новом языке Интернета. Подтверждением этому может служить употребление в текстовых сообщениях традиционных для письменного текста паралингвистических средств (шрифтов разных цветов и размеров, рисунков, фотографий) в разных функциях, использование языковой игры, подчеркивающей игровой и карнавалыный характер общения в отдельных видах сетевого общения. Особое место в ряду вопросов взаимодействия в Интернете, особенно в синхронных его разновидностях, занимает усиление разговорности.

Воздействию разговорности в Интернете подвергаются научные, деловые, официальные публикации. Сохраняя в целом свои ведущие особенности, они становятся более непринужденными, диалогичными и экспрессивными. В некоторых видах сетевых СМИ журналисты специально используют огромный арсенал средств для усиления эффекта разговорности [Трофимова, 2004]. Однако самое яркое проявление этой тенденции отмечается в чат-коммуникации [Трофимова, 2004; Галичкина, 2003; Макаров, 2005].

Прежде чем перейти к рассмотрению того, как проявляется разговорность в чат-коммуникации и как она соотносится с ее текстовой формой, охарактеризуем исследуемый нами материал. Мы сопоставляем сходные русскоязычные и англоязычные чаты, которые обладают рядом лингвокультурных различий. Несмотря на данные различия, рассматриваемые чаты проявляют схожие тенденции в соотношении с разговорной речью.

При этом чат-коммуникация, по нашему мнению, не представляет собой монолитное образование. В зависимости от целей пользователей мы выделяем в ее рамках три группы чатов: специализированные (в нашем случае педагогические чаты) и развлекательные (к этой группе можно отнести и чаты-«болталки», и тематические чаты (хотя данное название в некоторой степени условно, так как традиционно считается, что пользователи в чатах редко придерживаются единой темы), чаты знакомств. Общение в этих группах чатов имеет ряд отличий. Приведенная классификация не претендует на исчерпывающий характер и может быть уточнена, мы же используем ее для того, чтобы более полно и объективно описать явление в целом и избежать ошибочных обобщений.

Очевидно, что указание на усиление разговорности в чат-коммуникации отсылает нас к основным характеристикам разговорной речи. К ним принято относить непосредственность, неофициальность, непринужденность, ситуативность, диалогичность, спонтанность, устность [Сиротинина, 1974; Земская, Китайгородская, Ширяев, 1981; Miller, Weinert, 1998]. Эти признаки являются экстралингвистическими условиями существования разговорной речи.

Интернет – продукт современных компьютерных технологий со сложным переплетением различных систем и сетей и определенным набором технических особенностей, которые определяют характер взаимодействия пользователей. Специфика компьютерной среды оказывает влияние и на функционирование языка на разных его уровнях. Перечисленные характеристики естественной разговорной речи также подвергаются некоторым изменениям, хотя и в разной степени. Рассмотрим последовательно их трансформацию.

Под непосредственным общением понимается «общение двух или нескольких лиц, не разделенных ни временем, ни пространством, ни «трибуной»» [Сиротинина, 1974, с. 19]. Кроме того, обязательным условием непосредственного взаимодействия является использование других каналов передачи информации (зрительного, слухового) [Сиротинина, 1974; Якубинский, 1986]. Чат-коммуникация осуществляется посредством компьютера и уже поэтому должна считаться опосредованной, к этому можно добавить, что чат-коммуникация в текстовой форме лишена естественных паралингвистических средств (мимики, жестов, интонации), которые составляют значительную часть непосредственного общения. Отличия прослеживаются и в терминологии: в западной традиции чат-коммуникация вместе с прочими разновидностями общения в сети обозначается термином *computer-mediated communication* (общение, опосредованное компьютером) и противопоставляется *face-to-face communication* (непосредственное общение).

Неофициальность, под которой в разговорной речи подразумевается «наличие неофициальных отношений между говорящими» и «отсутствие установки на официальное общение», ярко проявляется в чат-коммуникации и даже усиливается вследствие действующей в ней анонимности [Земская, Ширяев, 1988, с. 124]. Мы, однако, уже отмечали, что исследуем разные по своей направленности чаты, и должны отметить, что в специализированных (например, педагогических) чатах общение скорее можно назвать официальным.

Особый интерес представляет фактор ситуативной обусловленности разговорной речи. В рамках чат-коммуникации, на наш взгляд, он

получает несколько иную интерпретацию. Мы согласны с Г.Н. Трофимовой, которая утверждает, что в пространстве Интернета отсутствует ситуативная обусловленность, «восполняющая смысл, не выраженный словесно, любые недосказанности и речевые неточности», остаются лишь такие ее параметры, как общая апперцепционная база участников общения и их личностные характеристики [Трофимова, 2004, с. 132]. Хотелось бы, тем не менее, добавить, что роль ситуации от этого не уменьшается.

О.А. Лаптева предлагает различать два значения термина «ситуация»: 1) реальная предметная обстановка речи; 2) общая обстановка речи [Лаптева, 1976, с. 56]. Именно на первое значение ссылается Г.Н. Трофимова: в сети стерты пространственные и временные координаты, а пользователи лишены своих физических тел и полагаться можно только на текстовые сообщения. Большее значение, на наш взгляд, приобретает второе толкование ситуации. Общая обстановка речи определяет «выбор той или иной конструкции из общего арсенала средств» и обуславливает появление в чат-коммуникации множества сокращений, акронимов, эллиптических конструкций, речевых шаблонов [Лаптева, 1976, с. 58].

Кроме того, ситуация как некое «положение дел» активно проникает в общение в чатах. Происходит это по-разному: 1) ситуация, которая окружает пользователя по ту сторону экрана, по каким-то причинам (необходимость посоветоваться, пожаловаться, похвалиться) становится темой обсуждения; 2) изменение ситуации влияет на протекание общения (контакт прерывается или возобновляется). Ситуация является неотъемлемой частью общения во всех выделенных нами группах чатов.

Чат-коммуникация – общение неограниченного числа пользователей в режиме реального времени, которое представляет собой обмен текстовыми сообщениями. Эти сообщения образуют огромный полилог, который может распадаться на множество диалогов. В целом, диалог в чат-коммуникации организуется по принципам организации диалога в непосредственном общении, но следование реплик определяется не естественным ходом диалога, а техническими особенностями системы. Так, зачастую трудно вычлнить в сплошной ткани текста диалоги между отдельными собеседниками, поскольку сообщения пользователей не организованы по правилам логики, а отображаются на экране в хронологическом порядке по мере их отправления. Иногда пользователь печатает новое сообщение, не получив ответа на преды-

душее, что создает впечатление сумбурности. По этой же причине не характерны для диалогов в чат-коммуникации перебивы.

С разговорным диалогом чатовский диалог сближает и сохраняющаяся в нем политематичность [Матвеева, 1994]. Говоря о политематичности в чате, мы не имеем в виду предельно краткие диалоги, которыми изобилует чат-коммуникация. Они имеют стандартное наполнение и строятся вокруг одной темы. Не обладают свойством политематичности и разговоры в педагогических чатах: общение в них строится вокруг одной стержневой темы. Политематичность – характеристика достаточно продолжительных диалогов в развлекательных чатах и чатах знакомств. Самыми популярными темами являются ники, местонахождение пользователей, их возраст, внешность, работа, хобби, компьютерные игры, фильмы; нередко чаты сами становятся темой обсуждения.

В связи с письменной формой существования чат-коммуникации возникает вопрос о возможности применения к ней таких характеристик, как спонтанность и устность. Г.Н. Трофимова утверждает, что речь неформального общения на неофициальных сайтах в целом соответствует своему аналогу в непосредственном общении, сохраняя особенности последнего: устность, спонтанность, однородность и индивидуальность [Трофимова, 2004, с. 131]. Действительно, разговоры в чатах, которые относятся к синхронным видам взаимодействия в сети, требуют от пользователя почти немедленного ответа на сообщение, что ведет к снижению контроля за речью. Такое сосуществование письменной и устных форм дает основание говорить о возникновении в Интернете нового письменно-устного типа речи [Трофимова, 2004].

Однако и Г.Н. Трофимова, и другие исследователи признают, что письменная форма и время на обдумывание и корректировку высказывания вносят изменения в чат-коммуникацию, при этом отмечается большая упорядоченность грамматических форм, синтаксических конструкций, свойственных устной речи [Трофимова, 2004; Смирнов, 2004]. Проведенный нами анализ показал, что меньше всего подобная упорядоченность проявляется в развлекательных чатах и чатах знакомств, в то время как в педагогических чатах возрастает внимание к форме выражения, резко снижается использование «устных» элементов, увеличивается длина высказывания.

Учитывая результаты сопоставления общения в чатах с основными экстралингвистическими параметрами разговорной речи, можно описать чат-коммуникацию как опосредованное общение, которое, несмотря на определенную отсроченность реакции на сообщение и

письменную форму, характеризуется спонтанностью, ведущей к появлению «устных» элементов. Чат-коммуникация сохраняет диалогичность и ситуативную обусловленность (с указанными уточнениями), присущие непосредственному общению. Проявление фактора неофициальности, а также тематическая организация диалогов и степень упорядоченности синтаксических конструкций и грамматических форм зависят от типа чата по его направленности и цели.

Литература

- Галичкина Е.Н. Прагмалингвистические характеристики жанра «Чат» в компьютерном общении // Аксиологическая лингвистика: проблемы коммуникативного поведения. Волгоград, 2003.
- Земская Е.А., Китайгородская М.В., Ширяев Е.Н. Русская разговорная речь : Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис. М., 1981.
- Земская Е.А., Ширяев Е.Н. Русская разговорная речь: итоги и перспективы исследования // Русистика сегодня. Язык: система и ее функционирование. М., 1988.
- Лаптева О.А. Русский разговорный синтаксис. М., 1976.
- Макаров М.Л. Жанры в электронной коммуникации: quo vadis? // Жанры речи. Саратов, 2005. Вып. 4: Жанр и концепт.
- Матвеева Т.В. Непринужденный диалог как текст // Человек – текст – культура. Екатеринбург, 1994.
- Смирнов Ф.О. Национально-культурные особенности электронной коммуникации на английском и русском языках : дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2004.
- Трофимова Г.Н. Языковой вкус интернет-эпохи в России (функционирование русского языка в Интернете: Концептуально-сущностные доминанты). М., 2004.
- Якубинский Л.П. О диалогической речи // Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. М., 1986.
- Miller J., Weinert R. Spontaneous Spoken Language Syntax and Discourse. Oxford, 1998.

ВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СЛОВЕСНЫХ ТРОПОВ В РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТАХ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ РЕКЛАМЫ)

Н.В. Цветкова

Ключевые слова: рекламное объявление, иконичность, троп, концептуальная метафора, креолизованный текст.

Keywords: advertisement, iconicity, trope, conceptual metaphor, creolized text.

В настоящее время существует большое количество работ, посвященных языковым особенностям рекламных текстов, реализации лингвокреативного потенциала языковых единиц в текстах рекламных объявлений, манипулятивной функции рекламных объявлений. Что касается проблемы визуального компонента в рекламных объявлениях, то его природа и связь с вербальным компонентом остается малоизученной. Этой проблеме посвящена настоящая статья. Объектом исследования в данной статье является рекламный текст как один из видов креолизованных текстов. В качестве предмета исследования выступает визуальная репрезентация словесных тропов в текстах рекламных объявлений. Основными задачами исследования являются: 1) проанализировать взаимодействие между вербальным и визуальным компонентами рекламных текстов с опорой на некоторые семиотические положения Р. Барта и У. Эко; 2) выявить словесные тропы, которые получают наиболее частую визуальную репрезентацию в текстах рекламных объявлений.

Рекламные тексты основаны на прочном взаимодействии визуального / иконического и вербального компонентов, то есть на взаимосвязи изображения и текста. В создании рекламных текстов, как правило, задействованы коды различных семиотических систем. На основании этого можно сделать вывод, что большинство рекламных текстов принадлежит к так называемым креолизованным текстам. Данный термин принадлежит Ю.А. Сорокину и Е.Ф. Тарасову, определяющих креолизованные тексты как «тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой / речевой) и невербальной (принадлежащей другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [Сорокин, Тарасов, 1990, с. 180]. Исследователи также отмечают, что для подобных текстов характерно визуальное, структурное, функциональное и смысловое единство, нацеленное на комплексное воздействие на адресата.

С точки зрения семиотики визуальное сообщение имеет сходную с вербальным сообщением структуру, включающую код, означаемое, означающее.

Р. Барт в работе «Риторика образа» различает в рекламных креолизованных текстах три вида сообщений: лингвистическое, визуально кодированное (символическое) и визуально некодированное (буквальное) [Барт, 1994, с. 299].

Иконический комплекс, по мнению Барта, содержит два типа означающих: означающие, означаемыми которых являются реальные предметы (денотативные изображения), и означающие, означаемыми

которых являются идеи, образы, ценности. По отношению к иконическому сообщению первого типа языковое сообщение выполняет функцию закрепления, то есть помогает идентифицировать предмет, изображенный на рисунке или фотографии.

Проиллюстрируем этот тип иконического сообщения.

На рисунке 1 языковое сообщение (Emmentaler – один из самых дорогих и качественных сортов сыра) выполняет функцию закрепления, так как позволяет нам идентифицировать рекламный образ как кусок качественного сыра.



Рис. 1

По отношению к иконическим сообщениям второго типа языковое сообщение выполняет функцию интерпретации, «такой текст подобен тискам, которые зажимают коннотативные смыслы, не позволяют им выскользнуть в зону сугубо индивидуальных значений...» [Барт, 1994, с. 305].

Приведем пример рекламного объявления, содержащего иконическое сообщение второго типа.



Рис. 2

На рисунке 2 фотография может вызвать большое количество ассоциаций, связанных с семьей, детством, восточной культурой. Количество возможных ассоциаций огромно и очень индивидуально. Теперь рассмотрим визуальную и вербальную часть данного объявления в совокупности. Языковой компонент рекламного текста включает в себя подпись *Sunday, 5 August 1945* (6 августа 1945 года на японский город Хиросима была сброшена атомная бомба) и рекламный слоган *The world can change in a day. Don't miss your daily edition of in-depth news. CapeTimes.* ('Мир может измениться за один день. Не пропустите ежедневный полный выпуск новостей'). Итак, ассоциации, вызываемые подписью и слоганом, абсолютно не соответствуют тем положительным ассоциациям, которые порождает визуальный компонент рекламного текста. Можно сделать вывод, что языковой компонент данного рекламного объявления заставляет потребителя верно интерпретировать рекламное сообщение, понять посыл рекламного объявления – 'наше издание поможет вам избежать беды'.

Рассматривая проблему визуального кода, Умберто Эко в работе «Отсутствующая структура» выделяет несколько кодификационных уровней в визуальной коммуникации:

- иконический уровень;
- иконографический уровень, на котором иконографический код предполагает некоторые условия узнавания (например, нимб символизирует святость);
- уровень тропов, который предполагает визуальную репрезентацию словесных тропов. По словам Эко, «троп может быть неожиданным, может обретать эстетическое значение, или же он может быть попыткой визуального воспроизведения словесной метафоры, настолько стертой в обращении, что ее уже не замечают» [Эко, 2004, с. 229].

Особый интерес для нас представляет третий кодификационный уровень, поэтому остановимся на нем подробнее.

Умберто Эко лишь указывает на возможность визуальной репрезентации словесных тропов в различных типах дискурса. Анализ примеров англоязычной рекламы указывает на распространенность визуальной передачи классических тропов в текстах рекламных объявлений. Объяснением этому может служить тот широко известный факт, что наличие визуального компонента облегчает понимание любого текста. В большинстве случаев рекламные объявления, основанные на

визуальной репрезентации тропов, не нуждаются в вербальном повторе этого же тропа, так как они основаны на стереотипных образах, а языковое сообщение выполняет функцию интерпретации, направляя процесс восприятия.

В ходе анализа примеров англоязычной рекламы были выявлены наиболее распространенные тропы, получающие визуальное выражение в рекламных сообщениях. Ими являются: метафора, гипербола, литота, метонимия, антономасия, аллюзия, двойная актуализация значения.

Метафора является распространенным приемом в средствах массовой информации в целом и в индустрии рекламы в частности. Так, С.Г. Кара-Мурза в своей работе «Манипуляция сознанием» говорит о том, что метафора всегда играла огромную роль при манипуляции сознанием, так как, задействуя ассоциативное мышление, она способствует «огромной экономии интеллектуальных усилий» [Кара-Мурза, URL]. Использование метафоры или скрытого сравнения приводит к тому, что потребитель воспринимает рекламируемый продукт словно сквозь призму «навязанных» метафорой ассоциаций, метафора является своеобразным фильтром, через который потребитель воспринимает действительность.

Существуют различные определения метафоры. Так, в классическом языкознании метафора – «троп или механизм речи, состоящий в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений и т.п., для характеристики или наименования объекта, входящего в другой класс, либо наименования др. класса объектов, аналогичного данному в каком-либо отношении» [БЭС, 1998, с. 296]. В данном определении метафора рассматривается лишь как один из стилистических приемов. В когнитивном направлении изучения метафоры этот прием рассматривается в качестве одного из наиболее важных элементов во взаимодействии языка, мышления и восприятия. В последнее время появилось большое количество исследований, посвященных метафоре как средству концептуализации. Наиболее известной из них является книга Дж. Лакоффа и М. Джонсона «Метафоры, которыми мы живем». Авторы данной работы утверждают, что обыденная понятийная система метафорична, а метафора не только существует в рамках языка и речи, но и является неотъемлемой частью человеческого мышления и деятельности [Лакофф, Джонсон, 2004, с. 25]. В качестве примера можно привести концептуальную метафору *человек, его жизнь и душа – это хрупкие объекты*. В обыденном языке эта метафора реализуется посредством ряда выражений: рус. 'разбить ч-л жизнь', 'ч-л

жизнь разлетелась на куски’, ‘собрать жизнь по кусочкам’, ‘это может сломать его’; англ. The experience shattered him (‘это событие сломало его’); one’s life has gone to pieces (‘его жизнь разлетелась на куски’), to break one’s heart (‘разбить ч-л сердце’). Данная концептуальная метафора нашла визуальное выражение в следующем рекламном объявлении.



Рис. 3

На рисунке 3 визуальное человеческая жизнь сравнивается с хрупким сосудом, который достаточно легко разбить.

На вербальном уровне жизнь приравнивается к мусору, чему-то ненужному, что можно не задумываясь выбросить (*Don't throw yourself away* (‘Не выбрасывайте себя как мусор’)). Визуальный и вербальный компоненты дополняют друг друга, вербальное сообщение помогает интерпретировать визуальное, и их взаимодействие позволяет «прочсть» основной посыл данной социальной рекламы: ‘будьте осторожны – употребляя алкоголь, вы ломаете свою жизнь’.

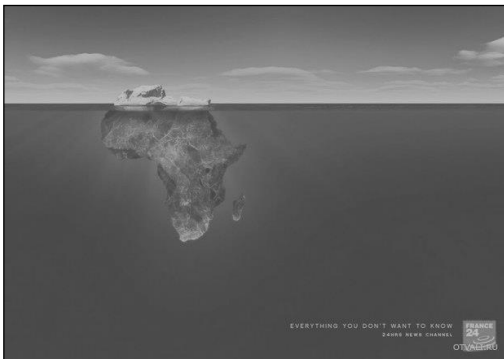


Рис. 4

Рассмотрим рисунок 4. В данном примере использована широко распространенная концептуальная метафора *информация – это айсберг*. В английском языке эта метафора представлена следующими выражениями: *the tip of the iceberg* (‘верхушка айсберга’), *the principle of an iceberg* (‘принцип айсберга’), *under water* (‘подводная часть айсберга’). В данном рекламном сообщении эта метафора подана визуально, что помогает потребителю наглядно представить объем информации, которая остается «подводной частью айсберга» на других новостных каналах.



Рис. 5

Рисунок 5 также основан на визуализации метафоры. Красная икра в нашем сознании ассоциируется с материальным достатком. В данном объявлении, рекламирующем компанию по сохранению и приумножению накопительной части пенсии, жизнь на базовую часть пенсии (*basic part of the pension STATE* – ‘базовая часть пенсии ГОСУДАРСТВО’) сравнивается с кусочком белого хлеба; жизнь на страховую часть пенсии (*insurance part of the pension EMPLOYER* – ‘страховая часть пенсии РАБОТОДАТЕЛЬ’) – с кусочком хлеба с маслом; а жизнь на часть пенсии, накопленную в компании Aton (*cumulative part of the pension ATON* – ‘накопительная часть пенсии ATON’) – с бутербродом с красной икрой. Подобные сравнения помогают наглядно представить эффективность работы компании и те преимущества, которые получают ее потенциальные клиенты.

Гипербола также является одним из наиболее распространенных и эффективных тропов, находящих выражение на визуальном уровне. Гиперболой называется заведомое преувеличение, повышающее экс-

прессивность высказывания и сообщающее ему эмфатичность (см. рисунки 6, 7).

Рис. 6

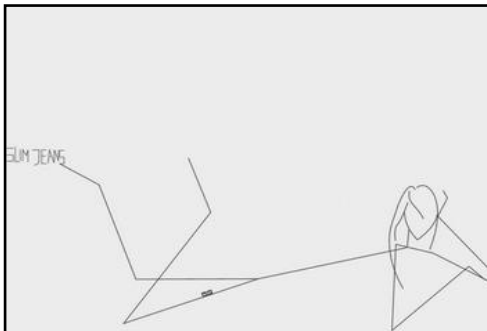


Рис. 7

В примере на рисунке 6 утрированно воспроизводится реальная ситуация, когда при резком увеличении скорости пассажир силой инерции «вдавливается» в кресло. Визуальный компонент рекламного текста в примере 6 акцентирует внимание потребителя на высокой мощности машины. В примере на рисунке 7 акцент делается на утягивающем эффекте джинс Levi's.

Рекламные объявления также основываются на приеме, который Умберто Эко называет **причастностью по смежности** [Эко, 2004, с. 230]. Рассмотрим следующие примеры.

Рис. 8

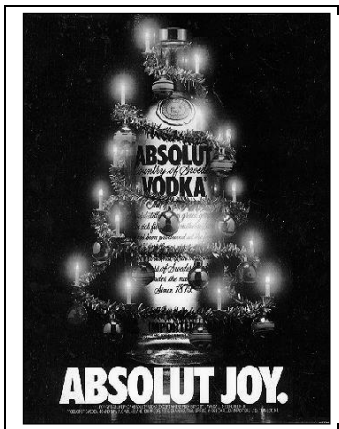
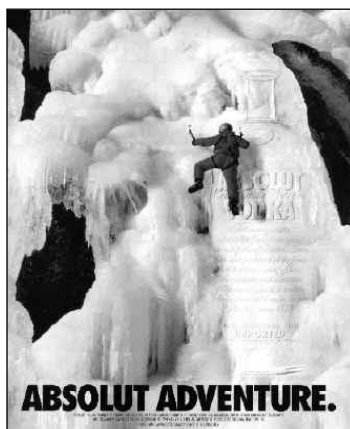


Рис. 9



Пример на рисунке 8 основан на том, что наряженная елка, гирлянды ассоциируются с ощущением праздника, радостью; в примере на рисунке 9 фотография альпиниста вызывает ассоциации с чем-то экстремальным, захватывающим, требующим храбрости и сил. Эти же ассоциации переносятся и на рекламируемый товар.

Такой троп, как **метонимия**, также получил широкое распространение в рекламных текстах. «Метонимия – троп или механизм речи, состоящий в регулярном или окказиональном переносе имени с одного класса объектов или единичного объекта на другой класс или отдельный предмет, ассоциируемый с данным по смежности, сопредельности, вовлеченности в одну ситуацию» [БЭС, 1998, с. 300]. В основе метонимии могут лежать различные типы связи между предметами: связь между местом и людьми, которые в нем находятся; между процессом и его результатом; между действием и инструментом и т.д.



Рис. 10

В примере на рисунке 10 рекламируемым продуктом являются курсы самообороны для женщин. В данном примере в основе метонимии лежат причинно-следственные отношения: реклама наглядно иллюстрирует, что женщины, прошедшие курс самообороны, могут постоять за себя.

Аллюзия — один из эффективных приемов рекламы, заключающийся в использовании известных аудитории прецедентных ситуаций, текстов, имен, высказываний, имеющих определенную коннотацию, ассоциирующихся с определенными эмоциями. Прецедентная ситуация — это некая «идеальная» ситуация, когда-либо происходившая в реальной действительности. Прецедентной может называться только та ситуация, которая хорошо известна носителям культуры и несет определенную коннотацию.

Удачным примером визуализации аллюзии является пример на рисунке 11.



Рис. 11

Визуальный компонент данного рекламного сообщения — это фотография Джорджа Буша, 43-го президента США. Вербальный компонент — рекламный слоган *Still looking for weapons of mass destruction. Not smart.* (‘Все еще ищешь оружие массового поражения? Не умно.’)

В 2002 год Джордж Буш начал войну в Ираке под предлогом того, что в данном государстве находится оружие массового поражения, чем вызвал в США волну протестов. Не располагая данной информацией, невозможно понять смысл рекламного объявления, и, напротив, данное

объявление вызовет целый ряд разнообразных эмоций и ассоциаций у человека, знающего об этих событиях.

Подводя итоги, хотелось бы отметить, что в данной статье была предпринята попытка переноса семиотических положений Р. Барта и У. Эко на рекламу как один из видов дискурса и рекламный текст как один из видов креолизованных текстов. Исходя из положения У. Эко о возможной визуальной репрезентации словесных тропов, мы попытались найти те тропы, которые получают наиболее частую визуальную репрезентацию в рекламных текстах. Для этого нами был осуществлен анализ англоязычных рекламных объявлений (материал для анализа составили около 100 рекламных объявлений) и в ходе этого анализа были получены следующие результаты: наиболее распространенными тропами, получающими визуальную репрезентацию, являются метафора, гипербола, литота, метонимия, антономасия, аллюзия, двойная актуализация значения. Кроме того, нами была сделана попытка проанализировать связи, существующие между языковым и иконическим сообщениями рекламных текстов, и в результате этого анализа мы пришли к выводу, что создатели рекламы достаточно часто прибегают к визуализации словесных тропов в рекламных объявлениях, так как это позволяет по-новому взглянуть на уже устоявшиеся образы, а также повышает эмфатичность и эмотивность рекламных текстов. В данной статье было приведено лишь небольшое количество примеров визуальной репрезентации словесных тропов в рекламных текстах, но и они позволяют сделать вывод о том, что этот прием способствует усилению экспрессивности рекламного текста и реализации его основной функции – побудить читателя приобрести рекламируемый товар.

Литература

- Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. М., 1994.
Большой энциклопедический словарь. Языковедение. М., 1998.
Ворошилова М.Б. Креолизованный текст: аспекты изучения // Политическая лингвистика. Екатеринбург, 2006. Вып. 20.
Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием [Электронные данные]. URL:www.karamurza.ru
Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004.
Пирогова Ю.К. Стратегии коммуникативного воздействия и их отражение в рекламном тексте // Текст. Интертекст. Культура. М., 2001.
Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990.
Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004.
Perloff R.M. The Dynamics of Persuasion. Hillsdale, NJ. Lawrence Erlbaum, 1993.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КУЛЬТУРНО ЗНАЧИМОГО ФРЕЙМА «ВЫПИВКА» В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

Т.С. Глушкова

Ключевые слова: языковая картина мира, стереотип, фрейм «выпивка», языковые репрезентации.

Keywords: language worldview, stereotype, frame «drinks», language representations.

В последние десятилетия языковая картина мира стала объектом пристального внимания исследователей. Наиболее активно понятие языковой картины мира используется в дисциплинах антропоцентрической парадигмы, таких как стилистика, социолингвистика, лингвокультурология и др.

В центре данного исследования – устойчивые представления носителей русского языка, связанные с употреблением спиртных напитков. Языковые репрезентации стереотипов винопития подтверждают актуальность данной темы для русского языкового сознания.

В качестве структуры представления стереотипов алкогольной тематики, выявленных на материале паремий, анекдотов, текстов печатных и электронных СМИ, может быть использован фрейм.

Цель исследования – выявить структуру фрейма «выпивка», активизирующего стереотипные представления об особой культуре питья русских, через составляющие его слоты. Описание структуры фрейма ведется от языковых единиц к когнитивным структурам.

Анализ культурной составляющей языковых репрезентаций фрейма «выпивка» позволяет считать данный фрейм культурно значимым.

Для обозначения фрейма, содержанием которого является процесс употребления спиртного, используются следующие языковые единицы: глаголы *пить*, *выпивать* / *выпить*, *пьянствовать*, а также отглагольные дериваты *распитие спиртных напитков*, *пьянство*, *пьянка* (прост.) *попойка* (разг.), *выпивка* (прост.) в значении «попойка». *Пить*, *пьянствовать*, *пьянка*, *попойка* предполагают обильное потребление спиртного. Среди значений в семантической структуре глаголов *пить*, *выпивать* – *выпить* находим: «употреблять спиртное», «пьянствовать», «любить пить», «употреблять спиртное» [Ожегов, 1984].

Семема глагола *выпить* представлена рядом фразеологических единиц: *залить за галстук (за ворот)*, *промочить горло (глотку)*,

убить муху, смазать глотку, заморить червячка, зашибить дрозда [Даль, 1984, с. 241].

Глаголы *пить* и *выпить* (в рассматриваемом значении) имеют большое количество просторечных синонимов, например *хлебнуть, тяпнуть, дербануть, дерябнуть* [Словарь синонимов, 2002], *дернуть, жажнуть, кирнуть, хлопнуть, хряпнуть, вздрогнуть, выжрать, поддать, принять (на грудь), пропустить, вмазать, врезать, квасить, гудеть* [Чирич, 2004, с. 14].

К этим глаголам можно добавить *бахнуть, накатить, бухать - побухать, синячить, кирять* [Словарь молодежного сленга, URL], что наряду с *квасить* и *гудеть* предполагает длительное чрезмерное потребление спиртного.

Фрейм «выпивка» имеет сложную, но достаточно четкую структуру: верхние уровни фрейма включают представление о выпивке как процессе употребления спиртных напитков, а также субъектов, объект и мотивацию действий. Слоты наполняются различным содержанием в зависимости от ситуации, активизирующей данный фрейм. К их числу относятся следующие: «отношение к выпивке как социокультурному феномену», «отношение к пьяному человеку, а также к человеку, злоупотребляющему спиртными напитками», «состояние после выпивки», «состояние алкогольного опьянения», «способы предложения выпить», «способы принятия спиртного», «количество выпитого», «достижение желаемого результата» и др.

Слот фрейма «выпивка», условно обозначенный как «достижение желаемого результата», объективируется в лексемах *напиться, опьянеть, стать пьяным*, а также в ряде синонимов: *набраться, упиться, нажраться, наклюкаться, нарезаться, нализаться, налимониться, нахлестаться* [Словарь синонимов, 2002], *настукаться, настегаться, наканифолиться, насвистаться, употребить, накуликатся, наутюжиться, начокаться, нахрюкаться, подгулять, насандалить нос, натянуться, насосаться, закатить ухарскую* [Даль, 1984, с. 241–242]. Глаголы с приставкой *на-* имеют значение полноты, большого количества в проявлении действия. Этот ряд можно продолжить лексемами из Словаря народно-разговорной речи: *набухаться, надраться, наорызгаться, назузиться, накачаться, накваситься, накиряться, накушаться, напиться в драбадан* [Осипов, 1994, с. 131]. *Паяло нагреть*. [Словарь молодежного сленга, URL]. Из анекдотов: *дойти до кондиции (дошедший до кондиции)*.

Дериваты *перепить, перебрать* (разг.): *Если ты перепил до головокружения ...* (Комок №32, 16.08.06). «Белочка» (белая горячка), «пе-

репел) (от слова «перепить») (Труд – 7, 28.12.05) свидетельствуют о существовании в сознании русского человека представления о некоей мере алкоголя, которая объективируется в слоте данного фрейма – «количество потребляемого спиртного»: *Накануне выпили лишнего* (Ваш Ореол №52, 28.12.05). *Одна рюмка на здоровье, другая на веселье, третья на вздор. Первую пить – здраву быть, вторую пить – ум повеселить, утроить – ум устроить, четверту пить – неискусну быть, пятую пить – пьяну быть, чаша шестая – мысль будет иная, седьмую пить – безумну быть ...*

Для обозначения средней степени опьянения используются следующие языковые единицы: *в нетрезвом состоянии, поддавший, выпивши* (прост.), *подвыпивший, подшофе, под градусом, (быть) под мухой*.

В чрезмерном употреблении спиртного проявляется национальное своеобразие культуры питья русских: *На фоне постперестроечного негатива россияне, всегда пившие много, стали пить, как перед концом света...* (Ел. Молчанова. Я пью... Значит, живу! URL: <http://odin.vl.ru>).

С одной стороны, пьянство, как показывает анализ паремий, считалось бесовством, чем-то постыдным и осуждалось богом и людьми. Слот «отношение к выпивке в русском языковом сознании» в его реализации «осуждение пьянства» объективируется в пословицах: *Вина напиться – бесу предаться. В пьяном бес волен. Пить до дна – не видать добра. Смелым бог владеет, а пьяным черт качает* и др., а также в языковых единицах, описывающих состояние алкогольного опьянения: *в зюю пьяный, в ж...у пьяный, нажрамышь, нажрался как свинья, пьяный вдрызг, еле языком ворочает, напиться до потери пульса, пьяный в хлам, пьяный в сиську, готовый* (из анекдотов). С другой стороны, к пьяному человеку испытывали жалость: *Не жаль молодца ни бита, ни ранена, жаль молодца похмельного. Пьяного да малого бог бережет*.

Образ «человека, злоупотребляющего спиртным»? объективируется следующими лексемами, имеющими отрицательные коннотации: *пьяница, пьющий, выпивоха, алкоголик, алкоголичка, пьянь, забудыга, запойный, спившийся, изрядно подвыпивший*. А также: *агал, алик, бухарь, синяк, сквальга, алкаш, сливарез, Кирюха, колдырь* [Словарь молодежного сленга, URL].

Стереотипное представление о том, что русские много пьют, подкрепляется анализом паремиологического фонда. Рассмотрим языковую репрезентацию слота «способ принятия спиртного». Издавна на Руси пили *чарами, чарочками, чашами, чанами, бочками, ведрами, бо-*

чонками, ковшиками, кубками, флягами, рогами, реже – стаканчиками, рюмочками, то есть преимущественно использовались большие емкости: *Наливай-то чару зелена вина. Ты не малую стопу – да полтора ведра...* Принял **чарочку** от князя он одной ручкой, Выпил **чарочку** ту Соловей одним духом [Былины, 1989, с. 49]. ... По целой **чаше** охлестывает, котора **чаша в полтретья ведра**. Выпила **чан** браги пресныя [Былины, 1989, с. 72, 73]. И бросал письмо на Волхов мост, И сам выкатил **бочку** зелена вина, Зелена вина **до сорока ведер**, **Сорока ведер** себе на широкий двор [Былины, 1989, с. 114]. Только крикнул, откуда ни возьмись, появляется стол накрытый, на нем **бочонок** пива да бык печеный, в боку нож точеный [Былины, 1989, с. 190].

Сейчас в качестве емкостей для принятия спиртного используются *стаканы, рюмки, стопки, бокалы, кружки*. *Стаканами, рюмками, стопками пьют водку, самогон, портвейн, спирт: А сможете вот так работать, когда выпьете **стакан водки**? А если выпьете **два стакана водки**?* (из анекдота). *В парижском кафе посетитель одну за другой опрокидывает **рюмки с водкой*** (из анекдота). *И тогда они все сделали сами: дали выпить успокаивающего, потом **стопку спирта**, а затем один меня держал, а другой вскрывал абсцесс* (Телесемь №34, 12–20 августа 2006). *Ну, давай, мохнатенький, ну, еще **полстопочки**...* (из анекдота). *Антон разлил **в стаканы** очередную порцию самогона* (Неделя, 28.12.05).

*Коньяк, как правило, пьют рюмками: И что, даже традиционной **рюмочки коньяку** перед концертом не бывает?* (АиФ №52, 2005).

*Бокалы используют для вина, шампанского: Конечно, можно дарить друг другу подарки, детям – посещать елки, а взрослым – отметить праздник **бокалом сухого вина** или **шампанского*** (настоятель храма Живоначальной Троицы в Серебряниках протоирей Геннадий Андриянов, АиФ №52, 2005). *При заказе блюд из специального меню «Дни Сицилии» на сумму от 250 руб. получаете в ПОДАРОК **БОКАЛ ВИНА*** (Четверг 17. 02. 2005).

*Кружками пьют пиво: Еще успехом пользовалась чешская **пивная** в парке Горького. **Кружка** стоила двадцать копеек, набирали сразу огромные подносы, сидели и наслаждались, нередко задерживались до закрытия* (Комок №32, 16.08.06).

Более культурным считается употребление алкогольных напитков из *рюмок, бокалов, фужеров* или *стопок* (разговорное) [Чирич, 2004, с. 13]. Есть еще примитивный способ принятия спиртного – *из горла* (то есть из горлышка бутылки): *Интеллигентный человек никогда не будет пить **из горла**, если есть консервная банка*.

Среди номинаций емкостей для спиртного чаще встречается *бутылка*. Однако профессионализм актера заключается не в том, чтобы выйти на сцену после **бутылки водки** и внятно произнести текст (АиФ №31, 2006). Что, нельзя даже **бутылку пива** выпить? (Четверг 17.02.05). Пластиковую бутылку для пива (1,5 л) называют *баллоном* [Словарь молодежного сленга, URL].

Бутылку емкостью 250 граммов называют *чекушкой* (чекушка (прост.) – четвертинка). Тогда на эти деньги можно было купить б бутылочек водки. А сейчас – только **чекушку!** (АиФ №33 16–22 авг. 2006).

Для наименования бутылки емкостью в 500 граммов используют лексемы *пол-литра* и *поллитровка* (прост.) *Встретились три алкаша, наскребли на пол – литра, ну а закуски нет* (из анекдота).

Количество выпитого можно также измерить *граммами, литрами*: ... в примерке их должны ждать *бутылка французского коньяка и литр хорошей водки* (Новое омское слово №41 12.10.05). *Люсь, налей грамм сто* (из анекдота). ... В любом возрасте можно быть счастливым. Для этого нужно немного – всего **сто грамм** для храбрости (тост). *Мне петь, поэтому я даже 50 грамм не позволяю* (АиФ №52, 2005).

Как отмечает И.В. Чирич, слово *бутылка* активно употребляется в устойчивых выражениях типа: *без бутылки не разберешься, дать на бутылку, поставить бутылку, за бутылку удавиться* [Чирич, 2004, с. 13]. Сюда можно добавить *прикладываться к бутылке* (в значении «выпивать») *Раньше к бутылке в этой семье прикладывались лишь родители...* (АиФ №3, 2006).

Весьма устойчивым является стереотипное представление о том, что русский человек не очень разборчив в выборе спиртного: *Пили «шило» – спирт, разбавленный водюю...* (Комок №32, 16.08.06) ... а выручку тратил на промывку организма **разнообразными спиртосодержащими растворами** (АиФ №51, 2005). *Водка бывает двух видов: хорошая и очень хорошая* (Новое обозрение, 23.11.05). Там имелись **местные версии всех известных напитков – виски, джина, вина**. Все чуть хуже оригинала, но не катастрофически плохо. **Пили и не померли** (Комок №32, 16.08.06).

Для достижения сильного алкогольного опьянения пьют так называемый *ериш* (разг.) – смесь водки с пивом или вином: *Пиво без водки – деньги на ветер. Регулярно захаживали в пивную по субботам... После матча самое оно хлебнуть холоденького! Иногда на столе появлялась водочка* (Комок №32, 16.08.06).

Водка, как показывает анализ материала, остается самым популярным и любимым напитком россиян. Уменьшительно-ласкательная форма *водочка* часто встречается в текстах алкогольной тематики: *У меня шампанское есть, водочка, закуску организуем...* (Неделя, 21.12.05). *Водочки подливают* (Неделя, 21.12.05). *Будем смотреть «Голубой огонек» и пить водочку под салат «оливье» и селедку «под шубой»* (Труд – 7, 28.12.05).

Фрейм «способ принятия спиртного», как показывает анализ паремий, связан с такой особенностью русской культуры питья, как «наливать доверху, пить до дна и залпом (сразу, без передышки)». Это своеобразное проявление уважения, смелости и удалства: *Не допиваешь, так недолюбливаешь (хозяев). Не пьет, а с посудой глотает. Из полуведра, да не чарочкой, а в припадочку. Из полуведра через край до дна. Выпить на лоб (до капли). Кубок на кубок, и ковши вверх дном. Не пьет совсем, а наливает всклень (по край).*

Я приложился от души, залпом выпил почти стакан. На душе сразу потеплело... (Комок №32 16.08.06).

Таким образом, описание фрагмента русской языковой картины мира, связанного с алкогольной темой, возможно посредством реконструкции культурно значимого фрейма, объективируемого лексемой «выпивка». Слоты данного фрейма будут заполняться национально детерминированными стереотипами, отражающими устойчивые представления о культуре питья русских.

Литература

- Былины. Русские народные сказки. Древнерусские повести. М., 1989.
Даль В.И. Пословицы русского народа : в 2 т. М., 1984. Т. 2.
Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю. Шведовой. М., 1984.
Осипов Б.И. Лексикографическое описание народно-разговорной речи современного города: теоретический аспект. Омск, 1994.
Словарь молодежного сленга. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.paco.net/~odessa-mag/slovar/about.htm>
Словарь синонимов русского языка / под ред. А.П. Евгеньевой. М., 2002.
Чирич И.В. Лексика застолья в русской языковой картине мира : автореф. дис канд. филол. наук. М, 2004.

**ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОЦЕНОЧНЫЙ КОМПОНЕНТ
КОНЦЕПТА «УЧИТЕЛЬ»
(НА МАТЕРИАЛЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
ОБЫДЕННОГО СОЗНАНИЯ УЧАЩИХСЯ)**

Е.Н. Заречнева

Ключевые слова: концепт, ассоциативный эксперимент, компоненты концепта, когнитивные признаки.

Keywords: concept, associative experiment, concept components, cognitive characteristics.

Стремительность и глубина изменений, происходящих во всех сферах жизни современной России, в полной мере проявились в системе образования. Общество приняло новую образовательную парадигму, которая предусматривает гуманизацию как формирование субъект-субъектных отношений между учителем и учеником, демократизацию образовательного процесса с предоставлением права выбора ученику образовательной траектории, учителю – содержания и методики преподавания предмета в соответствии с научными требованиями и его профессиональными убеждениями, поэтому в условиях реализации лично ориентированной концепции образования как инновационной учителя и учащегося связывает общая деятельность: для учителя она раскрывается преимущественно как профессиональная, для ученика – как учебно-познавательная.

Цель нашего исследования – раскрыть психологически реальное содержание эмоционально-оценочного компонента лингвокультурного концепта «*учитель*» через моделирование его структуры на основе экспериментального исследования обыденного сознания учащихся, «которые в ближайшие 30 лет будут определять языковую, духовную и материальную жизнь общества» [РАС¹, 1996].

В данной статье мы исследуем сущностные характеристики учителя, его функционально-ролевые и личностные качества, а в качестве материала для анализа используем результаты свободного ассоциативного эксперимента, который проводился в 2006–2008 годах в группе информантов – учащихся 7–11 классов школ города Барнаула и райо-

¹ Здесь и далее: РАС – Русский ассоциативный словарь. Книга 3. Прямой словарь: от стимула к реакции. Ассоциативный тезаурус современного русского языка. Часть 2. М., 1996.

нов Алтайского края в возрасте от 12 до 18 лет. В нашем эксперименте участвовало 982 человека, получено 1205 реакций на стимул «*учитель*». Современный ученик – формирующаяся языковая личность, субъект индивидуальной картины мира, «сложнейший феномен, в котором самым причудливым образом переплетены мысли, чувства, воля, характер, духовные и физические силы и многие другие качества» [Мозгарев, 2007, с. 71].

Сгруппировав ассоциаты информантов-учащихся по общности смысла, мы интерпретировали их как когнитивные признаки компонентов концепта (понятие, представление, предметное содержание, эмоции и оценка, индивидуальные ассоциации) [Пищальникова, Лукашевич, 2002, с. 63] и получили следующие результаты: наибольшее количество ассоциатов актуализируют **понятийный** (33,4%) и **эмоционально-оценочный** (32,2%) компоненты концепта «*учитель*». В этой статье мы предлагаем результаты анализа компонента «эмоции и оценка» как одного из интегративных компонентов концепта [Пищальникова, 1997, с. 77].

Учащиеся постоянно находятся в ситуации мировоззренческой оценки происходящего и в процессе эксперимента закономерно актуализируют эмоционально-оценочный компонент концепта «*учитель*» (32,2%). В компоненте мы выделили семь когнитивных признаков: «качества ума» (32,2%); «качества характера» (30,4%); «статус» (17,3%); «навыки поведения» (8,8%); «характеристика состояния» (5,4%); «оценка труда, квалификация» (4,4%); «внешний вид» (1,5%).

Личностные качества учителя (**качества ума** и характера) преобладают, обуславливая соответствующий эффект влияния его на учащихся, которые высоко ценят умственные способности (97,6%) учителя как носителя интеллекта. «Знания – важные социальные ценности, поэтому знаниево-ориентированное содержание образования имеет определяющее значение» для вхождения человека в общество, в мир людей [Панферова, 2006, с. 47]. Информанты признают, что учитель владеет *знаниями* (15%), осведомлен и информирован в своей предметной области. Он *умный, очень умный, ум* (12,4%); *знающий, все знающий* (1%); *мудрый* (0,8%), *грамотный* (0,5%), ассоциаты *свет науки* (0,3%) и *ученый чел* (0,3%) – высшая оценка ума, но в реакциях присутствует и отрицательная оценка (2,4%): *заумный* (0,3%) («Бессмысленный, непонятный»)[СО¹, 1989, с. 194], *идиотский* (0,3%) («Глупый,

¹ Здесь и далее: СО – Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1986.

бессмысленный, дурацкий (разг.) [СО, 1989, с. 205]), *придурковатый* (0,3 %) («Глуповатый, бестолковый» [СО, 1989, с. 510]).

Когнитивный признак **«качества характера»** представлен как со знаком «плюс» (72%): *хороший* (6,2%); *добрый, добро* (5,4%); *строгий* (4,6%); *требовательный* (1,8%); *справедливый* (1,3%); *ответственный* (0,5%); *простой* (0,3%); *толерантный* (0,5%); *замечательный* (0,3%), – так и со знаком «минус»: *злой, зло, злость* (5,7%); *несправедливый* (1,6%); *всегда прав* (0,3%); *Гитлер* (0,3%); *жестокый* (0,3%); *иногда человечный* (0,3%); *не очень добрый* (0,3%); *холодный* (0,3%) и др. Данные реакции говорят о том, что информанты оценивают качества учителя как соответствующие и несоответствующие требованиям нравственности. Такое качество *хорошего* учителя, как *справедливость* (1,3%), является своеобразным мерилom его объективности, уровня нравственной воспитанности, проявляющейся в оценках поступков учащихся, их отношения к учебе, с точки зрения добра и зла. «Справедливый учитель – это высшая похвала», в ней выражены уважение, признание ума, человечности и принципиальности [Педагогика, 1999, с. 97], но в реакциях информантов преобладает качество *несправедливый* (1,6 %), что говорит о недоверии учащихся к учителю. Характеристики *холодный* («5. Равнодушный, бесстрастный. 6. Строгий и недоброжелательный» [СО, 1989, с. 753]), *жестокый* («1. Крайне суровый, безжалостный, беспощадный» [СО, 1989, с. 166]) и ассоциат *Гитлер*, чьи черты характера и поведение оставили след в памяти русского народа, свидетельствуют о негативном отношении. В реакции *всегда прав* («Правый. 1. Справедливый, содержащий правду» [СО, 1989, с. 499]) видится иронический подтекст.

При оценке успехов учащихся и их поступков особенно важны такие профессионально-педагогические характеристики учителя-гражданина, как *ответственный; строгий; серьезный* («1. Вдумчивый и строгий, не легкомысленный» [СО, 1989, с. 620]); *требовательный; толерантный*.

Ассоциат *простой* мы отнесли к качествам характера со знаком «плюс» («5. Добродушный, простодушный, не церемонный. 6. Самый обыкновенный, не выделяющийся из других»), но он потенциально характеризует и качества ума со знаком «минус» («8. Глуповатый, недалекий») и когнитивный признак «Статус» («7. Принадлежавший к непривилегированным, эксплуатируемым классам (устар.)» [СО, 1989, с. 539]). Учитывая все противоречивые характеристики, можно сделать вывод о том, что учитель в сознании информантов *разный* (0,3 %).

Статус характеризует реальное место учителя в педагогическом процессе и **положение в обществе** (56,7%): учитель находится в школе (*школьный* – 1%), в классе (*классный* – 0,8%), он *первый* (1%) и занимает положение *друга* – 0,8%; *главного лица* – 0,3%; *хозяйки* – 0,3%; соответствует норме (*нормальный* – 0,3%). Названные позиции имеют положительную оценку, но результаты эксперимента показывают, что авторитет и социальный статус учителя невысоки: *уважение* (3,1%); *авторитет* (0,5%); *доверие* (0,5%); *мало зарабатывает* (0,3%); испытывает *нужду* (0,3%); имеет *проблемы* (0,3%). Труд учителя требует больших усилий и напряжения в преодолении препятствий (*трудно, трудности* – 0,5%).

Когнитивный признак «**деятель**» (2,6%) (*помощник* – 1,3%; *руководитель* – 0,5%; *предводитель* – 0,3%; *работник* – 0,3% и др.) показывает то, как учитель управляет деятельностью учащихся.

Несоответствие личностных качеств учителя общественным требованиям, предъявляемым к нему, оценивается информантами негативно (7,2%). Школьники отмечают личностно-тормозящие **навыки поведения** учителя, когда действие педагога противоречит этике и его индивидуально-типологические особенности связаны с авторитарным поведением, реализуемым с помощью тактики диктата: *мучитель* (3,6%), *мучить, мучает* (2,4%); *надоедливый* (0,5%); *достал* (0,3%); *наглый* (0,3%); *надзиратель* (0,3%); *напрягающий* (0,3%); *нозящий* (0,3%). Крайние проявления устрашающего поведения учителя ассоциируются у информантов со *злодеем* (0,8 %), его поступки являются «моральным злом по характеру деяния и мотива и социальным злом по своим последствиям» [СЭ¹, 1983, с. 97]; *со зверем* – 0,5% («2. О жестоком, свирепом человеке [СО, 1989, с. 197]); *монстром* – 0,5% и *чудовищем* – 0,3% («3. О жестоком, низком в нравственном отношении человеке [СО, 1989, с. 771]).

Авторитаризм – это очевидное препятствие в деле обучения и воспитания молодого поколения, и для информантов важно, чтобы учитель умел выстраивать доверительные отношения. Информанты слабо актуализируют личностно-развивающие стратегии поведения учителя (1,6%): проявляет *заботу* (0,5%); *вежливый* (0,3%); *отзывчивый* (0,3%); *правильный* (0,3%) («1. Не отступающий от правил, норм» [СО, 1989, с. 498]) и *настойчивый* (0,3%) («Упорный, твердый в достижении чего-н.» [СО, 1986, с. 336]) в порученном ему деле. Учитель для школьника может быть родным человеком как мать и отец, поэто-

¹ Здесь и далее: СЭ – Словарь по этике. М., 1983.

му проявление заботы наблюдается в признаке **«родственные связи»** (3,4%) (*мама, вторая мама* – 2,1%; *второй родитель, родитель, родители* – 0,8% и др.) и имеет положительную оценку.

Характеристика состояния в основном негативная (100%): *скука* (2,3%); *мучения* (1%); *плохо* (0,5%); *жалоба* (0,3%); *злосчастный* (0,3%); *кошмар* (0,3%); *нервный* (0,3%); *тоска* (0,3%). Названные ассоциации – тягостные и неприятные состояния, которые связаны со стимулом «учитель». Реакции *злосчастный* («Несчастный, злополучный», «выражающий горестное состояние» [СО, 1986, с. 200–201, 353]) и *нервный* говорят о том, что «учитель, сам с трудом выживающий в новых экономических условиях, – зачастую невротичная личность» [Савина, 2007, с. 34] и несчастный человек.

Оценка труда и квалификация учителя характеризуются положительно (100%): *интересный* (1,3%) («возбуждающий внимание, значительный» [СО, 1989, с. 216]); *опытный, опыт* (0,8%); *понятный* (0,3%); *профессионал своего дела* (0,3%); *талантливый* (0,3%); *умение* (0,3%). Он *психолог* (0,3%) и *специалист* (0,3%); *начитанный* (0,3%) и *образованный* (0,3%).

Когнитивный признак **«внешний вид»** представлен единичными ассоциатами: учитель в основном *красивый* (1,3%), но хмурит лицо и брови, «угрюмый, насупившийся» [СО, 1986, с. 751] (*хмурый* – 0,3%).

Полученные реакции говорят о том, что под влиянием педагогического процесса свойственные ученику от природы чувства и эмоции социализируются и расширяются по мере развития общественного опыта. Школьники дают оценку окружающим, в том числе и учителю, с точки зрения соответствия собственным потребностям и мотивам, особое внимание ими уделяется качествам, которые одобряются или не одобряются в учителе, меньше внимания – его статусу в обществе. Эмоционально-оценочные реакции актуализируют качества ума и характера учителя, все ассоциаты этого компонента мы соотнесли с оценочной шкалой «хорошо-плохо» и выявили, что преобладает оценка «хорошо» 73,7%, а отрицательные эмоции и оценки составили 26,3%. При этом бранные слова «идиотский», «придурковатый», «монстр», «чудовище» и др. выражают крайнюю степень эмоций учащихся и показывают, что «многое дурное в языке стимулировано адресатом» [Артунова, 1981, с. 217].

Экспериментальное исследование концепта «учитель» в обыденном сознании школьников очень ярко проявило актуальные для них когнитивные признаки, ассоциации которых входят в ядро концепта: учитель обладает *знаниями* – 15%, *умный* – 12,4%, *хороший* – 6,2%. Он

может быть *разный*: по уровню интеллекта – *умный, начитанный, знающий*; по характеру – скорее *злой* – 5,7%, чем *добрый* – 5,4%, *строгий* – 4,6%; по внешнему виду – *красивый* – 1,3%, изредка *хмурый* – 0,3%. При изучении языкового материала мы отмечаем двойственное отношение к учителю. С одной стороны, позитивные реакции на стимул «*учитель*» (*вторая мама, второй родитель*), с другой стороны, учитель – олицетворение плохого, злого (*демон, злодей, монстр, черт, чудовище и никто*).

«Главное отличие ядра языкового сознания подростка – наличие в его структуре некодифицированных элементов», которые занимают «устойчивое положение» [Гуц, 2005, с. 187, 316], что доказывается фиксацией их в ходе эксперимента: *ботаник; достал; напрягающий; носящий* и др.

Эксперимент выявил актуальные для учащихся смыслы, помог исследовать их ментальный опыт, усвоенный за время жизни и отражающий накопленные знания, впечатления, ощущения и эмоции, и показал негативный модус реакций в гетеропортрете «учитель глазами учащихся». «Вполне в духе аутистической враждебности, то есть отрицательного по большей мере отношения к чужакам, представителям не своей группы. Причем интенсивность отрицательной оценки в данном случае очень высока» [Копочева, 2006, с. 123–124]. «Культурное развитие сознания начинается с момента рождения ребенка и совершается не по биологическим законам, а под действием системы обучения, исторически и культурно обусловленной» [Уфимцева, 2002, с. 252], поэтому анализируемые ассоциаты представляют собой не только фрагменты вербальной памяти учащихся, но и фрагменты образа мира современной молодежи как носителя русской культуры.

Литература

- Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981. Т. 40. Вып. 4.
- Гуц Е.Н. Репрезентация образов сознания подростка некодифицированными языковыми знаками: психолингвистический аспект : дис. ... д-ра. филол. наук. Омск, 2005.
- Копочева В.В. Этнические стереотипы и факторы их формирования // Языковое бытие человека и этноса: психолингвистический и когнитивный аспекты. Барнаул, 2006. Вып. 10.
- Лукашевич Е.В. Когнитивная семантика: эволюционно-прогностический аспект. Москва ; Барнаул, 2002.
- Мозгарев Л.В., Панасюк В.П. Учитель и качество образования // Педагогика. 2007. № 1.
- Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1986.

- Панферова Н.Н. Об образовании и самообразовании // Методист. 2006. № 5.
- Смирнов С.А. Педагогика: педагогические теории, системы, технологии. М., 1999.
- Пищальникова В.А. Речевая деятельность как синергетическая система // Известия Алтайского государственного университета. 1997. № 2.
- Русский ассоциативный словарь. Книга 3. Прямой словарь: от стимула к реакции. Ассоциативный тезаурус современного русского языка. Часть 2. М., 1996.
- Савина Н.Н. Проблемы подростковой преступности в России // Педагогика. 2007. № 1.
- Словарь по этике. М., 1983.
- Уфимцева Н.В. Сознание, слово, культура // Психолингвистика : хрестоматия. Москва ; Барнаул, 2002.

ВСТАВНЫЕ ТЕКСТЫ В БРИТАНСКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX ВЕКОВ

А.М. Геращенко

Ключевые слова: вставной текст, текст в тексте, вставленный нарратив, нарратив, повествование, интертекстуальность
Keywords: inserted text, text in the text, embedded narrative, narrative, narration, intertextuality.

Одним из приемов усложнения смысловой структуры произведений художественной литературы является использование вставных текстов. Вставной текст («текст в тексте» [Лотман, 1981]) представляет собой текст, включенный в повествование, но отличающийся от него по сюжету, а также по ряду других показателей. Возникает ситуация, при которой некая история сообщается автором в ходе изложения другого повествования и может, по сути, существовать и вне его рамок. В англоязычной терминологии такое вводное повествование обозначается термином «embedded narrative» («вставленный нарратив») или «story within a story» («история внутри истории») [Lye, URL]. Объединяющая же ряд вставных историй фабула носит название «frame story» либо «frame tale» [Britannica www], то есть «рамочная история», или же «frame narrative» [O’Dea, URL] («рамочный нарратив»). Примером книги с таким принципом построения могут служить созданные в XIV веке «The Canterbury Tales» Дж. Чосера [Chaucer, URL]. Содержание повествования в них составляют рассказы персонажей, совершающих паломничество в город Кентерберри к могиле св. Фомы Бекета. Само же даваемое от лица автора описание этих людей и их пути к месту назна-

чения является лишь обрамлением для различных по своей тематике вставных историй, рассказанных паломниками.

С целью выявления особенностей функционирования вставных текстов в повествованиях, созданных в исторически более близкое к нашей эпохе время, был проведен анализ различных по объему 60 прозаических произведений британской и американской литературы XIX–XX веков. В них было выявлено 642 вставных текста. Интенсивность применения «текстов в тексте» в различных произведениях неодинакова. Кроме того, следует отметить, что вводные тексты могут включаться в нарратив как целиком, так и фрагментарно. Вставные тексты проявляют известные отличия от того нарратива, в который они встраиваются. Прежде всего, как указано выше, они имеют другой сюжет. Проявляют они различие и в плане своего авторства, которое может открыто признаваться за их подлинными создателями (как за самими авторами текстов-реципиентов, так и за иными людьми) или приписываться другим лицам – реальным либо вымышленным. Вставные тексты нередко отличаются от текста-приемника также и языком изложения (в таком случае может быть использован как вариант языка основного повествования, так и иностранный язык).

Как правило, «тексты в тексте» не совпадают с основным нарративом по форме изложения. Они могут относиться к разным жанрам. В результате проведенного исследования удалось выделить 20 типов вставных текстов согласно их жанровой принадлежности. Встречаемость различных жанровых форм «текстов в тексте» является неодинаковой. При этом следует отметить, что одни из них встречаются в большем числе произведений, а другие составляют более значительную долю от общего числа вводных текстов.

В рассмотренных произведениях вставные тексты чаще всего имеют вид посланий и стихотворных произведений. Послания (тексты писем или телеграмм) употребляются в качестве вставных текстов в 36 произведениях из 60. Таким образом, они являются наиболее распространенным видом «текстов в тексте», если признать определяющим фактором их использование в большем числе произведений. В качестве примера «вставного послания» можно привести телеграмму из произведения П.Г. Вудхауза «Carry on, Jeeves», уведомляющую одного из персонажей о необходимости его немедленного возвращения: «*Return immediately. Extremely urgent. Catch first train. Florence*» [Вудхауз, 2004, с. 8]. Однако по своему количеству послания, общее число которых в рассмотренных текстах составляет 104 (16,3% всех задействованных в

ходе данного исследования «текстов в тексте»), более чем в два раза уступают вставным стихотворным произведениям.

Стихотворные произведения (стихотворения, поэмы, песни), которые целиком или фрагментарно включены в 33 прозаических повествования (второе место по частоте встречаемости по произведениям), использованы 223 раза (35,1% от всех вставных текстов) и представляют собой наиболее активно используемый вид вставных текстов. Например, в рассказ У.С. Моэма «The Door of Opportunity» включена строка из произведения британского поэта У.С. Ландора, которую повторяет про себя героиня рассказа: «*Nature I loved, and next to nature, art*» [Моэм, 1999, с. 252].

Изречения, которых насчитано 59 (9,3%), также являются довольно часто встречающимся «текстом в тексте», будучи использованы в 17 произведениях. Например, Э.А. По в рассказе «The Mystery of Marie Roget» вкладывает в уста одного из персонажей следующую латинскую цитату: «*Et hinc illae irae?*» («Не отсюда ли этот гнев?») [По, 2003, с. 151]. Причем изречения занимают третье место как по общему количеству, так и по числу текстов-реципиентов, в которые они включены в качестве вставных.

Объявления (официальные извещения о чем-либо) отмечены в 16 произведениях. Общее число таких вводных текстов – 28 (4,4%). Например, в романе И. Флеминга «On Her Majesty's Secret Service» приводится следующая надпись на указателе, приводимая на немецком (языке страны, где разворачивается описываемое действие): «*PRIVAT. EINTRITT VERBOTEN*» («Частная собственность. Вход воспрещен») [Флеминг 2004, с. 91].

Указания (инструкции) в качестве «текстов в тексте» использованы 26 раз (4%) в 11 произведениях. Примером инструкции может служить надпись (содержащая многочисленные ошибки, показывающие уровень грамотности персонажа, которому приписано авторство) из книги А.А. Милна «Winnie-the-Pooh», предписывающая осуществление звонка в случае необходимости получения ответа: «*PLES RING IF AN RNSER IS REQIRD*» [Milne, URL].

Вставные статьи использованы в 10 произведениях. Один из 28 примеров (4,4%) этого типа «текстов в тексте» – фрагмент энциклопедической статьи о городе Нэшвилл из рассказа О. Генри «A Municipal Report»: «*NASHVILLE.—A city, port of delivery, and the capital of the State of Tennessee, is on the Cumberland River and on the N. C. & St. L. and the L. & N. railroads. This city is regarded as the most important educational centre in the South*» [Henry, 2000, с. 154].

Вставные рассказы – различные по своему объему прозаические изложения каких-либо событий (иных, чем те, описанию которых посвящено основное повествование) – использованы 23 раза (3,6%) в 8 произведениях. Так, в рассказе Р. Дала «The Great Automatic Grammatizator» приводится следующий фрагмент начала рассказа (согласно сюжету напечатанного на листе, оставшемся в пишущей машинке): «*The night was dark and stormy, the wind whistled in the trees, the rain poured down like cats and dogs...*» [Dahl, 2001, с. 142].

Рассуждения, как вид «текста в тексте», встречаются 14 раз (2,2%) в 8 произведениях. В частности, в романе Дж. Бучана «The Thirty-Nine Steps» персонаж-рассказчик излагает на клочке бумаги свои догадки: «*GUESSED (1) Place not harbour but open coast. (2) Boat small--trawler, yacht, or launch. (3) Place somewhere on East Coast between Cromer and Dover.*» [Buchan, 1994, с. 88].

В 6 разных произведениях обнаружены вводные тексты дарственных надписей, вывесок и персональных данных.

Дарственная надпись использована как вставной текст 11 раз (1,7 %), в том числе в романе Дж. Толкиена «The Lord of the Rings. The Fellowship of the Ring» (надпись на корзине для использованной бумаги): «*For DORA BAGGINS in memory of a LONG correspondence, with love from Bilbo*» [Tolkien, 2002, с. 85].

Выявлено 8 случаев (1,3 %) включения в нарратив вставных текстов вывесок. Один из них – в рассказе О. Генри «The Gift of the Magi»: «*“Mme. Sofronie. Hair Goods of All Kinds”*» [Henry, 2000, с. 13].

Персональные данные – приведенные отдельно сведения о людях как таковых (их имена, а иногда также даты их рождения и смерти, характеристика общественного положения и прочая информация) – различны по характеру своего изложения. Например, в романе Р. Л. Стивенсона «Treasure Island» приводится запись в тетради одного из персонажей, содержащая информацию о его имени и должности, которую он некогда занимал: «*Mr W. Bone mate*» [Stevenson, 2007, с. 43]. Всего насчитано 7 вставных текстов такого рода (1,1%).

Взятые отдельно от статей либо иных произведений заголовки (названия) как вставные тексты отмечены в 5 произведениях, число таких вводных текстов – 23 (3,6%). Например, в роман Т. Капоте «Breakfast at Tiffany's» включен следующий заголовок (якобы из газеты «Daily Mirror»): «*DRUG RING EXPOSED, GLAMOUR GIRL HELD*» [Капоте, 2002, с. 90].

Подпись к изображению встречается 10 раз (1,6 %), в 4 произведениях. Например, в романе О. Хаксли «Crome Yellow» приводится

такая подпись к рисунку: «*Portrait of an Angel, 15th March '20*» [Huxley, 1979, с. 143].

Пересказанный разговор, как вставной текст, применен 15 раз (2,4%) в 3 произведениях. Например, сэр Оливер Баттестхорн – персонаж исторического романа А.К. Дойла «*The White Company*» – с возмущением пересказывает оскорбительную для себя беседу Эдуарда, принца Уэльского (имевшего прозвище «Черный принц» и являвшегося одним из главных английских военачальников на первом этапе Столетней войны): «*“Old Sir Oliver’s heart is still stout,” said one of his court. “Else had it been out of keeping with the rest of him,” quoth the prince. “And his arm is strong,” said another. “So is the backbone of his horse,” quoth the prince. This very day I will send him my cartel and defiance.*» [Doyle, 1998, с. 217–218]. Следует отметить, что данный вставной текст включен не непосредственно в повествование, а в речь персонажа.

Адрес как вставной текст самостоятельно (а не, например, в рамках письма) использован в трех произведениях по одному разу (0,5%). Отмечен он, к примеру, в романе Толкиена «*The Lord of the Rings. The Fellowship of the Ring*»: «*Mr. FRODO BAGGINS, BAG END, HODBITON in the SHIRE*» [Tolkien, 2002, с. 130].

Некоторые типы вставных текстов встречаются лишь в одном или двух из рассмотренных произведений. Это дневниковые записи (их число весьма значительно – 46, что составляет 7,2% от всех рассмотренных «текстов в тексте»), однако использованы они лишь в двух произведениях: 44 раза в романе Дж. Фаулза «*The Collector*» [Fowles, URL] и дважды в «*The Hound of the Baskervilles*» А.К. Дойла [Дойл, 2003, с. 124–135]), официальные документы (используются 3 раза в 2 произведениях – например, в роман «*On Her Majesty’s Secret Service*» включен следующий фрагмент коммерческой лицензии: «*“Marseille-Rhone. M. Draco. Appareils Electriques. 397694”*» [Флеминг, 2004, с. 33]), счета (как вставной текст используются 8 раз в двух произведениях: 7 раз – в книге Г. Торо «*Walden, or Life in the Woods*» [Thoreau, URL] и один раз – в рассказе Р. Дала «*Parson’s Pleasure*» [Dahl, 2001, с. 32]). По одному разу использованы вставные тексты расписания (в романе Ф.С. Фицджеральда «*The Great Gatsby*» [Фицджеральд, 2008, с. 229–230]) и меню (в романе Дж.Х. Чейза «*Easy Come, Easy Go*» [Chase, 2006, с. 80]).

Основной ролью вставных текстов в повествовании (насколько можно судить на основании проведенного исследования) является придание ему реалистичности. Создатель художественного произведе-

ния может использовать встроенные тексты для создания впечатления документальной достоверности. Так, например, поступил А.К. Доил при создании своего научно-фантастического романа «The Lost World». Писатель изобразил триумфальное возвращение главного героя романа – профессора Челленджера – из экспедиции (целью которой был поиск живых динозавров в Южной Америке) посредством такого вставного текста, как занявшая несколько страниц статья, якобы опубликованная в одной из британских газет [Doyle, 1995, с. 157–165]. С помощью ввода в повествование отличного от него по своим параметрам текста усиливается иллюстративность изложения. Включение в нарратив непосредственно статей, писем и других вводных текстов (вместо пересказа их содержания) позволяет более наглядно и лаконично передать информацию.

Вставной текст может быть использован автором для того, чтобы описать события с точки зрения, отличной от той, с которой излагается основное повествование. Такое применение «текста в тексте» отмечено в романе Дж. Фаулза «The Collector» [Fowles, URL]. Главный герой, от лица которого ведется повествование, насильно удерживает в подвале своего дома похищенную им девушку, которая там и умирает. Этот персонаж-рассказчик, в силу отсутствия у него достаточной информации о мыслях и чувствах потерпевшей, не может их описать. Поэтому такое описание, позволяющее читателю составить более полную картину событий романа, дается во включенных в текст произведения дневниковых записях находившейся в заточении героини.

В двух вышеуказанных вставных текстах сообщается о событиях, оставшихся в прошлом на момент повествования, который описывается в месте включения в нарратив данных «текстов в тексте». Таким образом осуществляется ретроспекция.

Инкорпорированные в нарратив вводные тексты могут иметь в нем одновременно несколько функций, список которых не ограничен вышеперечисленными. Вообще, следует признать, что данное исследование, охватывая лишь часть «текстов в тексте» англоязычной литературы, не может претендовать на исчерпывающий характер. Можно предположить наличие множества иных форм и функций вставных текстов.

Литература

Брэдбери Р. Клубничное окно и другие рассказы. = The Strawberry Window and other stories. На англ. яз. М., 2005.

Вудхауз П.Г. (Wodehouse P.G.) Так держать, Дживс. (Carry on, Jeeves). На англ. яз. М., 2004.

- Голсуорси Дж. Собственник. Роман на англ. яз. М., 2005.
- Дал Р. Как знать... На англ. языке. М., 2001.
- Дойл А.К. (Doyle A.C.) Собака Баскервилей. (The Hound of the Baskervilles). На англ. яз. М., 2003.
- Капоте Т. Завтрак у Тиффани: Повесть. На англ. яз. М., 2002.
- Лотман Ю.М. Текст в тексте// Текст в тексте. Труды по знаковым системам. Вып. 14. Тарту, 1981.
- Моэм С. Избранная проза. Сборник. На англ. яз. М., 1999.
- По Э. Избранное : книга для чтения на английском языке. СПб., 2003.
- Стивенсон Р.Л. Остров сокровищ : роман. На англ. яз. Новосибирск, 2007.
- Толкиен Дж.Р.Р. Властелин колец: Братство кольца : в 2 кн. Кн. 1 : в 2 т.: Т. 2. = The Lord of the Rings. The Fellowship of the Ring. Book I. Volume 2. На англ. яз. М., 2002.
- Фицджеральд Ф.С. Великий Гэтсби : книга для чтения на английском языке. СПб., 2008.
- Флеминг И. На секретной службе Ее Величества : учебное пособие – книга для чтения на английском языке. СПб., 2004.
- Хаксли О. Желтый Кром. На англ. яз. М., 1976.
- Buchan J. The Thirty-Nine Steps. Penguin Books, 1994.
- Chase J.H. Come Easy – Go Easy = Легко пришло, легко и ушло. М., 2006.
- Chaucer G. The Canterbury Tales [Электронный ресурс]. URL: http://www.canterburytales.org/canterbury_tales.html
- Doyle A.C. The Lost World & Other Stories. Wordsworth Editions Limited, 1995.
- Doyle A.C. The White Company. Wordsworth Editions Limited, 1998.
- Encyclopædia Britannica - the Online Encyclopedia [Электронный ресурс]. URL: <http://www.britannica.com/>
- Fowles J. The Collector [Электронный ресурс]. URL: http://artefact.lib.ru/library/books/fauls/The_Collector.rar
- Henry O. Selected Stories. Сборник рассказов. На англ. яз. М., 2000.
- Milne A. A. Winnie-the-Pooh [Электронный ресурс]. URL: <http://www.multikulti.ru/files/file00000053.rar>
- O’Dea G. Framing the Frame: Embedded Narratives, Enabling Texts, and Frankenstein [Электронный ресурс]. URL: <http://www.erudit.org/revue/ron/2003/v/n31/008697ar.html>
- Thoreau H.D. Walden, or Life in the Woods [Электронный ресурс]. URL: <http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/ThoWald.html>

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ С КОМПОНЕНТАМИ-СОМАТИЗМАМИ И ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯМИ В АЛТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ^{□1}

А.Н. Майзина

Ключевые слова: алтайский язык, соматизмы, фразеологические единицы, цветообозначения.

Keywords: the Altai language, Body parts, phraseological units, color names.

В корпусе фразеологических единиц (далее – ФЕ) алтайского языка особое место занимают соматические фразеологизмы с цветовыми компонентами. Большинство из них характеризуют человека: его физиологическое и психоэмоциональное состояние, индивидуальные качества, ментальность. Поскольку в свете антропоцентрической парадигмы современного научного знания центральным объектом изучения является человек, описание указанных единиц представляется весьма актуальным. В рамках данного исследования для нас является важным установление конституирующей роли соматизмов и цветовых наименований в составе алтайских ФЕ.

Степень участия и роль названий частей тела в образовании фразеологизмов обусловлены прежде всего повседневными наблюдениями той или иной языковой общности над анатомией человека. Так, формирование значений соматизмов в составе рассматриваемых ФЕ оказывается детерминированным «как реальными знаниями, так и наивными представлениями данных языковых коллективов о функциях и свойствах частей тела» [Николина, 2006, с. 137].

Отражение анатомической карты человека в процессе фразеологизации является яркой иллюстрацией специфики человеческого мировидения и мировосприятия. В.А. Плунгян утверждает, что в описании наивной картины мира представления о локализации ощущений в человеческом теле занимают одно из центральных мест: для каждого из физических и психических проявлений человека имеется определенный орган, являющийся местом их нормального «пребывания» (и – метафорически – их заместителем) [Плунгян, 1991, с. 155]. Репрезентация различных ощущений, связанных с какими-либо органами человеческого тела является универсальной. Вопрос лишь в том, как именно

^{□1} Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ (проект № 07-04-00375а).

распределяются ощущения на наивной анатомической карте человека в отдельных языках.

Наименования цвета относятся к древним атрибутивным словам, принимающим активное участие в создании языковой картины мира и наиболее ярко отражающим национально-культурную специфику языка. Рассмотрение семантики цветообозначений неразрывно связано с проблемой цветовой перцепции и цветовой символики. Феномен цвета обнаруживается в том, что народы мира по-разному членят цветовое пространство, в разных языковых общностях имеются «свои», не изо-морфные между собой цветовые номенклатуры.

Семантика цветообозначений в составе алтайских фразеологизмов неоднозначна. Наименования цвета выражают не только реальный признак цвета, но и актуализируются в переносных (метафорических) значениях. Зачастую это связано с символикой цвета, различными ассоциативными и ситуативными связями. Безусловно, семантика цветообозначения влияет на общее значение фразеологизма, придает эмоциональность и образность всему сочетанию.

Анализ собранного фактического материала показывает, что самыми активными соматизмами в составе алтайских ФЕ являются следующие названия: *баш* ‘голова’, *бут* ‘нога’, *буур* ‘печень’, *житке* ‘затылок’, *јүрек* ‘сердце’, *ич* ‘нутро’, *карын* ‘живот, желудок’, *кол* ‘рука’, *мөбн* ‘двенадцатиперстная кишка’, *сөбк* ‘кость’, *тил* ‘язык’, *тырмак* ‘ноготь’, *чырай* ‘лицо’. Самыми частотными цветообозначениями являются наименования *ак* ‘белый’, *боро* ‘серый’, *кара* ‘черный’, *көк* ‘синий’, *кызыл* ‘красный’, *сары* ‘желтый’. Исходя из этого, представляется целесообразным объединить все выявленные нами фразеологизмы в отдельные группы по названию соматизмов.

Фразеологизмы с соматизмом *баш* ‘голова’.

Соматизм *баш* ‘голова’ в корпусе анализируемых фразеологических единиц можно назвать центральным. Голова выступает основным функционирующим органом в человеческом теле. Причем, в языковом сознании алтайцев голова человека ассоциируется с самим человеком – *кара баш* ‘человек как живое существо’ (букв.: черная голова). Например: *Кем јаргы-маргаанды јенип алар, ол өрбө тенериге чыксын, зөтөннин јаргызын этсин, кара баштын салымын билзин* (Алтай јан) – Кто одержит победу в тяжбе, тот пусть возвышается ввысь, на небо и пусть вершит суд над всеми живыми, предопределяет судьбу человека (букв.: пусть судьбу черной головы знает).

Компонент *кара* в данном случае выражает реальный признак цвета, то есть естественный черный цвет волос алтайцев.

В составе алтайских ФЕ компонент *баиш* ‘голова’ нередко выступает как верхняя часть тела, испытывающая на себе все жизненные трудности и невзгоды. Это связано с тем, что по представлению алтайцев голова (темя) является самой уязвимой частью тела человека. Поэтому ночью, особенно в период убывания луны, не рекомендуется ходить без головного убора, иначе злым духам легко удастся завладеть душой человека. После этого человек умирает.

У алтайцев существуют и некоторые предписания по отношению к головному убору: нельзя вертеть шапкой, наступать на нее, перешагивать через нее. Этим можно вызвать сильную головную боль. Ряд алтайских фразеологизмов с цветовым компонентом *кара* и соматизмом *баиш* ‘голова’ выражают физиологические ощущения человека, связанные с причинением боли, а также лишением жизни. Об этом свидетельствуют следующие фразеологизмы.

Кара бажын бас= ‘убивать кого-либо; губить чью-либо жизнь, судьбу; притеснять кого-либо’. Например: *Үйинге кожо алдында канчунун кара бажын баскан, эмди ой өскө, Боксу, өскө* (Э. Тоюшев) – Сколько ты с женой притеснял раньше, теперь время другое, Боксу, другое.

Кара бажы базыл= ‘умереть, быть убитым; оказаться в безвыходной ситуации’ (букв.: черная голова=его придавлена). Например: *Кара бажым базылганы бу туру деп санандым* (А. Адаров) – Пропала=моя голова, подумал я.

Кара бажына јет= ‘причинять кому-либо зло; проучить кого-либо за проступки’ (букв.: добираться до черной головы=его). Например: *Јаман керектери учы-түбинде кара бажына једер* (А. Адаров) – Плохие поступки=его в конце концов обернутся против него самого.

Фразеологизмы с соматизмом *чырай* ‘лицо’.

В составе алтайских фразеологических единиц соматизм *чырай* ‘лицо’ обозначает не только переднюю часть головы человека, но и выступает репрезентантом его психоэмоционального состояния: настроения, чувств, эмоций. В отличие от некоторых внутренних органов (сердце, печень), которым обычно отводится эта роль, лицо является открытой частью тела человека, доступной прямому наблюдению. Важное место на лице человека, конечно же, занимают глаза. Они особенно точно передают внутреннее состояние человека, о чем гласит известная поговорка «Глаза – зеркало души». Анализируемые алтайские фразеологизмы с компонентом *чырай*

‘лицо’, представленные ниже, репрезентируют крайнее состояние грусти, печали.

Кара бӯркү тартынган (тартып салган) чырайлу= ‘мрачный, печальный’ (букв.: с натянувшим черное покрывало лицом): *Байадаг бери Байбыйдын кара бӯркү тартып салган чырай-бажы жарый тўити* (К. Төлөсов) – Лицо Байбыя, до этого мрачное (букв.: натянувшее черное покрывало), просияло.

Чырайы кара јер ‘мрачный, печальный’ (букв.: лицо – черная земля): *Чаманын чырайы кара ла јер. Ол неге де коркышту санааркап јат* (А. Адаров) – Лицо Чамы мрачное (букв.: лицо – черная земля). Он о чем-то очень печалится.

Ключевую позицию в формировании семантики данных ФЕ занимает компонент *кара* ‘черный’. Здесь имеет место цветовая символика. В традиционной культуре алтайского народа черный цвет, как и во многих других культурах, ассоциируется с плохим началом, символизирует печаль, горе, смерть. Таким образом, в данном случае черный цвет, как символ печали, проецируется на эмоциональное состояние человека.

Фразеологизмы с соматизмом буур ‘печень’.

Во фразеологическом фонде алтайского языка представлено большое количество фразеологизмов с компонентом *буур* ‘печень’. Известно, что печень у тюрко-монгольских народов считается органом, через которое выражается душевное качество и эмоциональное состояние человека. Постоянным цветовым эпитетом печени, как в текстах фольклорных произведений, так и в художественной литературе, является лексема *кара*. На наш взгляд, в данном случае лексема *кара* обозначает темный, багровый цвет печени. Однако можно предположить также, что здесь имеет место символика цвета, то есть черный цвет используется как символ печали, поскольку фразеологизмы с компонентами *кара* + *буур* в алтайском языке в основном репрезентируют состояние грусти и тоски у человека.

Кара бууры кайыл= ‘печалиться; угасать от тоски’ (букв.: черная печень=его тает). Например: *А мынызы Аткыр керегинде айдадым, сени санап, кара бууры кайылып барадыры* (Б. Укачин) – А это я говорю об Аткыре, вспоминая тебя, [он] угасает от тоски.

Кара бууры тўген= ‘мучиться, выматываться от ожидания’ (букв.: черная печень=его заканчивается). Например: *Анайда јай өткөн, көс бажы эбирилген, а энемниң кара бууры тўгенип, јанар деген неме уйку бербей барган* (К. Төлөсов) – Так прошло лето, снова

наступила осень, а мама от долгого ожидания вымоталась, а мысль о возвращении домой не давала ей уснуть.

Фразеологизмы с соматизмом *јүрек* ‘сердце’.

Соматизм *јүрек* ‘сердце’ в составе алтайских фразеологизмов презентует характер человека. Компонент *ак* в составе этих ФЕ, как правило, выражает самую высокую положительную оценку. А лексема *кара* в данном случае актуализируется в переносном значении ‘плохой, злой’, выражая тем самым отрицательную характеристику человека. Наиболее ярко это обстоятельство в алтайском языке иллюстрируют антонимические фразеологизмы *ак јүректү* ‘чистосердечный; добрый, добродушный, отзывчивый’ (букв.: с белым сердцем) и *кара јүректү* ‘жестокосердный, бесчеловечный’.

Примеры: *Јердин үстінде ачык-жарык, ак јүректү улус түңей ле көп* – На земле добродушных, отзывчивых людей все равно много; *Сен ийт! Сен – кара јүректү шайтан!* (Б. Укачин) – Ты – собака! Ты – бесчеловечный шайтан.

Фразеологизмы с соматизмом *карын* ‘желудок’.

Фразеологизмы с соматизмом *карын* ‘желудок’ в рассматриваемой группе ФЕ характеризуют эгоистичного, корыстолюбивого человека, думающего и заботящегося только о себе. В алтайском языке представлены следующие вариативные фразеологизмы.

Кара кардына болуп јүрер ‘эгоист; корыстолюбивый человек, живущий ради себя самого’ (букв.: живущий ради черного желудка=своего). Например: *Кара кардына болуп базып јүрген сендий немелерди мен көп көргөм!* (А. Адаров) – Таких, как ты, живущих только ради себя, я видел много.

Кызыл кардына болуп јүрер ‘эгоист; корыстолюбивый человек, живущий ради себя самого’ (букв.: живущий ради красного желудка=своего). Например: *Кижиниң ачап-сыйабы качан токтоор? Айса јүрүмдинде јаныс ла бойынын □кызыл кардына болуп јүретен болуп јай-алган ба?* (Э. Төлөсов) – Когда жадность человека исчезнет? Или он сотворен, чтобы жить [в своей жизни] только ради себя.

Участие соматизма *карын* ‘желудок’ в образовании указанных фразеологизмов не случайно. Несомненно, основанием для ассоциативно-образного сравнения здесь послужила основная функция желудка. Если в буквальном смысле желудок является местом накопления и переваривания пищи, то в переносном – становится вполне удобным местом для накопления материальных и иных благ.

К рассмотренным выше фразеологизмам примыкает также фразеологизм *боро кардына болуп* ‘ради себя’ (букв.: ради серого желудка=своего). Например: *Олор жапыс ла боро кардына болуп иштеп турган эмес. Олордын ижинде улу амаду бар* (А. Адаров) – Они, ведь, работают не только ради себя. В их работе заключена великая цель.

Поскольку в цветовой символике алтайцев все негативное ассоциируется с черным / темным цветом, желудок наделен темными цветами – черным и серым, которые усиливают негативную семантику сочетаний. В связи с этим, компоненты *кара* и *боро* в анализируемых ФЕ актуализируются в переносном значении ‘плохой’. Что касается лексемы *кызыл*, думается, в данном случае она подчеркивает естественный цвет желудка, но в то же время выражает отрицательную семантику. Тот факт, что желудок в рассмотренных фразеологизмах представлен тремя разными цветами – черным, серым и красным, можно лишь эксплицировать особым визуальным мышлением алтайцев.

Фразеологизмы с соматизмом *ич* ‘нутро’.

Если предшествующий соматизм *карын* в составе анализируемых фразеологизмов в большей степени соотносится со своим прямым предназначением – участием в процессе пищеварения, то соматизм *ич* ‘нутро’ чаще всего выступает в качестве органа, в котором сосредотачиваются различные чувства, эмоции, переживания человека. Кроме того, обычно нутро – это скрытый внутренний мир человека. В алтайских фразеологизмах в качестве цветового определителя для соматизма *ич* ‘нутро’ используется лексема *кара* ‘черный’. Компонент *кара* здесь выражает негативную семантику: *ичи кара* ‘злой, коварный, подлый’ (букв.: нутро черное). Например: *А бис ого бүткенис. Айла бистин ортобыста коммунист болуп жүрген ине, ичи кара ийт* (Б. Укачин) – А мы ему верили. А ведь был среди нас коммунистом, подлая собака.

Следует подчеркнуть, что в алтайском языке про хорошего человека не говорят *ичи ак* (букв.: нутро белое). По всей видимости, это связано с тем, что у алтайцев отрицательные качества человека резко осуждаются, в то время как хорошие качества афишировать не принято. Алтайцы по своему характеру издавна отличались добрым нравом, гостеприимством и природной скромностью. Скромность вообще считается национальной чертой многих восточных народов.

Фразеологизмы с соматизмом *мөдн* ‘двенадцатиперстная кишка.

Особое место среди соматических фразеологизмов с цветовыми компонентами занимает лексема *мөдн* ‘двенадцатиперстная кишка’. Данная лексема встречается в составе фразеологизма *көк мөдн* (букв.: синяя двенадцатиперстная кишка) ‘совершенно мокрый’. Например:

Бастыра бойы кӧк □ мӧдн кижини соок салкын ӧткӱре чаап турган (J. Каинчин) – Человека, совершенно мокрого, ветер продувал насквозь.

Фразеологизм *кӧк мӧдн* в алтайском языке появился на основе сходства с анатомическим органом – двенадцатиперстной кишкой, которая, будучи вынутой из нутра, бывает наполненной водой. Однако данный фразеологизм функционирует и в другом, менее употребительном значении ‘неумеха’. Например: *Городтогы жееним нени де эдип билбес, кӧк мӧдн неме* – Мой городской племянник ничего не умеет делать, неумеха.

Что касается лексемы *кӧк* в составе указанной ФЕ, то она выступает здесь в качестве усилительной частицы со значением ‘совсем, совершенно’.

Фразеологизмы с соматизмом *тил* ‘язык’.

Соматизм *тил* ‘язык’ участвует в образовании многих алтайских ФЕ, как например, *тили бош* ‘болтливый, не умеющий хранить тайны’ (букв. язык=его слабый), *тил жетир-* ‘сообщать весть, известие’ (букв.: язык доставить) и др.

В составе алтайских ФЕ соматизм *тил* ‘язык’ соотносится со своей прямой функцией. Язык – это подвижный анатомический орган в полости рта, участвующий в процессе говорения. В переносном же смысле данный соматизм ассоциируется с красноречием, остроумием, а также с таким индивидуальным качеством личности как болтливость. Лексема *кызыл*, используемая в рассматриваемых ФЕ, выражает реальный признак цвета, то есть красный цвет языка, непрерывно мелькающего во рту говорящего. Таким образом, по модели *кызыл + тил* в алтайском языке образован многозначный фразеологизм *кызыл тил* (букв.: красный язык), выступающий в следующих значениях: 1) ‘болтун, пустомеля’; 2) красноречивый, языкастый’; 3) ‘слух, сплетня’.

Примеры: *Эх, кӧркийди ле сени, январь ла кызыл тил* (К. Тӧлӧсов) – Эх ты, бедняга, всего лишь болтун; *Мыны бастыра бойы кызыл тил неме Куук кӧргӧн болтыр* (J. Каинчин) – Оказывается, это видел чересчур языкастый Куук (букв.: сам весь красный язык); *Нези болбойтон, кызыл тил Кызыл-Артты ажа берерде, эмди канайып токтодотон эди, калак* (Э. Тоюшев) – Боже, что только не случится, когда слух уже пронесся за Кызыл-Арт, теперь его не остановишь.

Компонент *кызыл* в составе фразеологизма *кызыл тилле* ‘лишь языком, на словах’ (букв.: красным языком) выражает не только признак цвета, но и выступает в качестве интенсификатора, выполняя в контексте роль усилительной частицы. Например: *Je кижы январь кы-*

зыл тилле де база нени эдип (J. Каинчин) – Да что может сделать человек одним лишь языком.

Фразеологизмы с соматизмом *јитке* ‘затылок’.

Особого внимания среди соматизмов заслуживает лексема *јитке*, обозначающая в алтайском языке заднюю часть головы – затылок. В наивном представлении алтайцев затылок, а точнее ямочка, находящаяся на нем, является олицетворением и местом средоточия такой отрицательной черты характера как лень. Так, у алтайцев принято считать, что чем глубже ямочка на затылке, тем ленивее человек. Именно это обстоятельство, надо полагать, послужило появлению в алтайском языке фразеологизма *көк јитке* ‘лентяй, ленивый’ (букв.: синий затылок). Например: *Сендий көк јиткени азырабас керек* – Такого лентяя (букв.: синего затылка), как ты, не стоит кормить.

Что касается лексемы *көк* в составе рассматриваемой ФЕ, то следует отметить, что здесь она выступает в качестве интенсификатора (усилителя признака). Однако в текстах фольклорных произведений, в частности, в героическом эпосе, лексема *көк* является постоянным эпитетом в составе сочетания *көк јитке*, где она, на наш взгляд, актуализируется в значении ‘голый, неприкрытый (о коже)’. Например: *Эки баатыр ат үстүнен узун болот үлдүлөрлө көк јиткеге чабыштылар, уша кара јыдаларыла буурга сайыштылар* (фольклор) – Два богатыря на конях били друг друга по голым затылкам длинными стальными мечами, крепкими копыями пронзили друг другу печень.

В рамках данного исследования мы можем предположить, что сочетание *көк јитке* ‘голый, неприкрытый затылок’, архаическое по своему происхождению, в какой-то период развития языка подверглось переосмыслению, трансформации, в результате которого появился фразеологизм *көк јитке* ‘лентяй, ленивый’.

Фразеологизмы с соматизмом *сөөк* ‘кость’.

Алтайцы, как и другие тюркские народы, большое значение уделяли такой важной составной части человеческого тела, как кость. Безусловно, данное обстоятельство непосредственно связано с основным видом хозяйственной деятельности этих народов – скотоводством. Исследователи отмечают, что эмпирические знания, наблюдения над физиологией живых существ (связанные с бытом, охотничьей и скотоводческой практикой) привели людей ко вполне рациональным выводам о том, что состояние костяка является показателем состояния всего организма, степени его развития [Львова, Октябрьская и др., 1989, с. 60]. Таким образом, алтайские фразеологизмы с компонентом-соматизмом *сөөк* ‘кость’ репрезентируют прежде всего физиологические данные

человека: его крепкое телосложение, статность, худобу и др. Так, в алтайском языке функционирует фразеологизм *кара сѳѳк* ‘очень худой’ (букв.: черная кость). Компонент *кара* в данном случае выступает в качестве интенсификатора, усилителя признака – худобы. Например: *Сенин таайын оорыйла, кара сѳѳк болуп калтыр* – Твой дядя, заболев, оказывается, стал очень худым.

Следует отметить, что фразеологизм *кара сѳѳк* ‘очень худой’ довольно часто используют по отношению к исхудавшим домашним животным. Обычно при вскрытии костный мозг у таких животных имеет нездоровый темный цвет.

Фразеологизмы с соматизмами – названиями конечностей тела.

В образовании алтайских соматических фразеологизмов активное участие принимают названия конечностей тела человека – *кол* ‘рука’, *бут* ‘нога’. Компонент *кызыл* в составе этих ФЕ подчеркивает естественный красный цвет обнаженной кожи и выступает в актуализированном значении ‘голый’. Данную группу ФЕ представляют следующие фразеологизмы.

Кызыл кол ‘с пустыми руками’ (букв.: красные руки). Например: *Манды Шире сѳѳѳнуп, каткырып ийген, айткан: «Менде мылтык жок, саадак жок, жыда жок, ѳлдѳ жок, январис ла кызыл кол канайып мен барарым?»* (Алтай кеп-куучындар) – Манды Шире обрадовался и засмеялся, произнес: «У меня нет ни ружья, ни лука, ни копья, ни меча, как я пойду с пустыми руками?».

Кызыл колло ‘голыми руками’ (букв.: красными руками). Например: «*Уха*» деп, сок январис сѳс айдып, чой печкенин ѳстинде турган кара кѳѳити айылдын ээзи кызыл колдорыла ала койып, экелип тѳрген тургусты (Б. Укачин) – Произнеся лишь одно слово «уха», хозяин дома схватил голыми руками стоящий на чугунной печке черный чугунок и быстро поставил на стол.

Кызыл колдын кѳчиле ‘собственными силами, силами своих рук’ (букв.: силами красных рук). Например: *Айылдын ичинде нек-сакты кызыл колдын кѳчиле жуугам, эжигинде турган мал – менийи, мында ол тербезеннин камааны да жок* (Э. Тоюшев) – Все добро в доме собрал собственными силами, скот во дворе – мой, в этом нет заслуги того бездельника.

Фразеологизм *кызыл бут* (букв.: красные ноги) выступает в двух значениях: 1) ‘босоногий’; 2) ‘бедный, нищий’. Примеры: *Слердин Ольга кайда жажынып жат? Ол эмди кызыл бут эмес, а кызыл ботинкаларлу јѳрер* (Б. Укачин) – Где ваша Ольга прячется? Она теперь будет

ходить не босоногой, а в красных ботинках; *Оны кызыл бут база берген деп айдыжат* – Говорят, что он совсем обнишал.

Сам факт того, что человек в последнем фразеологизме оказывается без обуви, вызывает неодобрительную оценку, а наличие компонента *кызыл* ‘голый’ лишь усиливает негативную семантику всего сочетания.

Внутри рассматриваемой группы следует также выделить соматизм *тырмак* ‘ноготь’ – составную часть пальцев на руке. Данный соматизм в составе анализируемых фразеологизмов указывает на малое количество, размер чего-либо и др. Компонент *кара* в данных ФЕ актуализируется в значении ‘чернота, грязь’, то есть здесь подразумевается грязь, находящаяся под ногтями. В алтайском языке с участием указанных компонентов образованы следующие фразеологизмы.

Тырмактың каразынча ‘мало; маленький’ (букв.: с ногтевую черноту). Например: *Тегериде тен бир тырмактың каразынча да кир жок – чап-чапжыр* (К. Төлбсов) – На небе не было даже маленького темного пятнышка – голубое-преголубое.

Тырмактың каразына да турбас ‘не стоит и ломаного гроша’ (букв.: не стоит и черноты в ногте). Например: *Тырмактың каразына да турбас немеге болуп, кижжи канча катап кубулбас деер* (К. Төлбсов) – Ради того, что не стоит и ломаного гроша, человек сколько раз ведь будет ухищряться.

Подводя итоги, можно сказать, что соматизмы и названия цвета в рассмотренных фразеологизмах в равной степени принимают участие в формировании общей семантики ФЕ, придают образность и эмоциональную окрашенность всему сочетанию. Вызываемые ими ассоциации, иногда приводят к самым неожиданным сопоставлениям. Все это свидетельствует о специфичности алтайской языковой картины мира.

Описанный в рамках настоящего исследования иллюстративный материал не является исчерпывающим. Обозначенная тема, безусловно, требует дальнейших, более глубоких научных изысканий.

Литература

Николина Е.В. Отражение наивной анатомической карты человека во фразеологизмах тюркских языков Сибири, в казахском и киргизском языках // Тюркские языки : проблемы и исследования. Горно-Алтайск, 2006.

Плунгян В.А. К описанию африканской «наивной» картины мира // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991.

Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Усманова М.С. Мирозрение тюрок Южной Сибири. Человек. Общество. Новосибирск, 1989.

Источники

- Адаров А. Амаду. Горно-Алтайск, 1964.
Муйтуева В.А., Чочкина М.П. Алтай жан. Горно-Алтайск, 1996.
Алтай кеп-куучундар. Горно-Алтайск, 1994.
Адаров А. Уча берген турналар. Горно-Алтайск, 1980.
Укачин Б. Сүүш ле бштбжү. Горно-Алтайск, 1981.
Укачин Б. Туулар туулар ла бойы артар. Горно-Алтайск, 1971.
Укачин Б. Ээлү туулар. Горно-Алтайск, 1971.
Каинчин J. Ол жаратган. Горно-Алтайск, 1980.
Төлсөв К. Кадын жаскыда. Горно-Алтайск, 1985.
Төлсөв К. Турналар деген коожным. Горно-Алтайск, 1981.
Тоюшев Э. Кечүлер. Горно-Алтайск, 1978.
Тоюшев Э. Курлер. Горно-Алтайск, 1987.

КЛЮЧЕВЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ ТЕЛЕВЕДУЩЕГО: ОТ ТАЛАНТА К ПРОФЕССИОНАЛИЗМУ

И.П. Смирнова

Ключевые слова: профессиональная компетенция, личностная компетенция, личность телеведущего.

Keywords: professional competence, individual competence, TV-host personality.

Об эффективности телеведущего судят по тому, какой отклик находят у зрителей его передачи, какую аудиторию они собирают. Чаще всего исследуется язык телеведущего, его экранный образ, отдельные аспекты его деятельности. Предметом нашего исследования являются профессиональные и личностные компетенции телеведущего. В данной работе нами предпринята попытка обозначить и проанализировать ключевые компетенции, которые позволяют телеведущему быть успешным в данном виде деятельности. Данная тема является актуальной, поскольку позволяет по-новому взглянуть на коммуникативную базу профессиональных компетенций телеведущего. Цель исследования – показать, как ключевые компетенции влияют на качество деятельности телеведущего. Результатом исследования является класси-

фикация компетенций. Нами выявлены на обширном эмпирическом материале (передачи Владимира Познера «Времена», Владимира Соловьева «К барьеру!», «Воскресный вечер с Владимиром Соловьевым», Светланы Сорокиной «Глас народа», «Основной инстинкт», Михаила Леонтьева «Однако», Леонида Парфенова «Намедни») ключевые, то есть обязательные компетенции, без которых невозможно эффективно заниматься этой деятельностью, и желательные, то есть необязательные, которые могут развиваться в процессе работы, с приобретением соответствующего опыта, базы знаний. И хотя попытки проанализировать эффективность деятельности телеведущих предпринимались и ранее, новизна данной работы состоит в том, что в ней предлагается авторский подход к классификации ключевых компетенций телеведущего, основанный на глубоком изучении практического опыта телеведущих, учебных программ и курсов для телеведущих и запросов работодателей.

Профессия телеведущего становится все более сложной и многогранной. Она предполагает не только наличие таланта, то есть способности к творческой деятельности, одаренности, но и высокое мастерство владения словом, определенные внешние и физические данные, владение профессиональными компетенциями.

Талант – это высокий уровень развития способностей, проявляющихся в творческих достижениях, присущие от рождения определенные способности и умения. Работа талантливого сотрудника максимально эффективна. Если следовать энциклопедическому определению, то талант – это высокая степень одаренности, то есть такое сочетание способностей, которое обеспечивает человеку возможность наиболее успешного осуществления той или иной деятельности.

Присущие от рождения определенные способности и умения раскрываются с приобретением навыка и опыта в профессиональной среде.

Талантом называют такую совокупность способностей, которая позволяет получить продукт деятельности, отличающийся новизной, высоким совершенством и общественной значимостью.

Согласно определению В.Д. Шадрикова, чья научная деятельность связана с исследованием интеллектуальных способностей человека, «талант – это проявление интеллекта в отношении конкретной деятельности, познания природы» [Шадриков, 2004, с. 64].

Принято считать, что дарование, одаренность, выдающиеся природные способности, проявляющийся в творческих видах деятельности, талант не поддаются диагностике. Об уровне таланта обычно судят по результатам деятельности человека. Формирование и развитие

таланта зависит от собственной активности и условий жизни человека. Проявлению таланта способствуют многие факторы, и в первую очередь, наличие творческого потенциала, профессиональное окружение.

В американской журналистике телеведущий именуется «талант». Считается, что человек, умеющий вести передачи в прямом эфире, – большая редкость, национальное достояние. Таких эфирных асов на российском телевидении не так много. Талант предполагает высокий уровень развития творческих способностей в сочетании с высокой познавательной активностью. Основным показателем развития творческих способностей является их оригинальность.

При этом способности к творческой деятельности не сводятся только к знаниям и умениям, но обуславливают легкость и быстроту их освоения и являются одним из критериев успешности в профессии. Способности не сводятся к врожденным задаткам, но формируются на их основе. Такие известные телеведущие, как Владимир Познер, Владимир Соловьев, Светлана Сорокина, Михаил Леонтьев не имеют специального журналистского образования, что не мешает им быть успешными профессионалами в этой области. Именно овладение профессиональными компетенциями позволило раскрыться их творческим способностям и таланту.

Исследования показывают, что необязательно обладать природным талантом от, чтобы достичь большого успеха. Никто не рождается руководителем корпорации, инвестором или шахматным гроссмейстером. К успеху могут привести только годы напряженной работы, которая требует предельной самоотдачи. Большинство людей, приступая к освоению новой области, сначала учатся очень быстро, затем темпы приобретения новых знаний и навыков снижаются, а в итоге и полностью прекращаются. Однако немногим удается продолжать учиться на протяжении долгих лет или даже десятилетий и достичь выдающихся результатов. Почему это происходит? Как отдельным людям удается совершенствоваться? Вместо того чтобы просто выполнять определенную задачу, они стремятся выполнять ее с каждым разом все лучше. Во всем, что мы делаем на работе, начиная от самых простых задач и заканчивая самыми сложными, можно пытаться добиться большего. Те, кому удается изменить подход и отношение к работе, достигают высоких результатов.

Очень ценными для работодателей являются такие качества кандидатов, как профессионализм, надежность, ответственность и способность быстро и эффективно развиваться.

Компетенциям сейчас отводится важная роль в кадровой политике любой компании, думающей о своем развитии. Особенно остро этот вопрос стоит при подборе творческих кадров. Мы в данной работе коснемся только тех ключевых компетенций, которые, на наш взгляд, необходимы телеведущему для эффективной работы. Зрители ждут от телеведущего не просто взвешенного и полноценного анализа фактов, о которых он рассказывает, но и позиции, широкого кругозора, компетентности, смелости и ответственности. Они хотят видеть на экране личность, а не статиста, озвучивающего текст. Собственный стиль у каждого телеведущего вырабатывается со временем. Умение завоевывать доверие аудитории приходит медленно, с опытом, знаниями и зависит от многих факторов, важнейшим из которых является профессионализм.

Под профессиональными компетенциями мы понимаем совокупность личностных и профессионально значимых качеств, необходимых для эффективной работы.

При этом следует различать такие понятия, как компетентность и компетенции. **Компетентность** – способность, необходимая для решения рабочих задач и для получения необходимых результатов работы. **Компетенция** – способность, отражающая необходимые стандарты поведения.

Компетенции могут быть как желательными, то есть необязательными, так и критически необходимыми, то есть ключевыми, без которых работа телеведущего будет неэффективной. Список этих ключевых компетенций, способы их измерения и развития являются предметом данной статьи. Можно выделить следующие ключевые компетенции телеведущих:

1. **Профессионализм** – это степень профессиональной компетентности, умение применять профессиональные знания в полном объеме при решении задач, связанных с профессиональной деятельностью. Профессионализм журналиста следует оценивать по качеству той информации, которую он дает. При этом информация об описываемом факте должна быть точной, а журналист должен обладать способностью к структурированному и ценностному синтезу, уметь собирать информацию, работать с источниками информации, анализировать ее, оценивать, ставить правильные вопросы.

2. **Коммуникативность** – умение эффективно общаться с людьми разного статуса (зрителями, сотрудниками, руководством телеканала, коллегами, партнерами и т.д.), устанавливать контакты, получать и обрабатывать информацию и доносить ее до зрителей, мастерское вла-

дение словом, вербальными и невербальными средствами выразительности. Телевизионная коммуникация как процесс опосредованного общения предполагает равноправное партнерство телеведущего и зрителей, субъектов телевизионного взаимодействия. Эффективность телекоммуникации зависит от того, насколько точно ведущие телепрограмм представляют себе зрителей, на которых они рассчитывают, а также ориентируются на них при воплощении своих творческих замыслов. Коммуникативная компетентность понимается как совокупность знаний, умений, навыков коммуникации и личностная готовность, необходимые для осуществления эффективной коммуникативной деятельности. Телеведущему для полноценного общения со зрителями в равной степени важны и вербальные и невербальные средства коммуникации. Правильное использование мимики, жеста, интонации придадут эмоциональную окраску сообщению телеведущего и помогают вовлечь зрителей в диалог, вызвать обратную связь. Диалог – это не только обмен мыслями и соответствующей тактикой поведения, это также и обмен психическими состояниями, он предполагает чередование желаний выслушать и желаний высказаться, желаний объяснить и желаний понять. Если телеведущему удастся вызвать у зрителей пролонгированное состояние «коммуникативного удовольствия», то это можно считать основой для успешной профессиональной деятельности. **Креативность** – способность генерировать новые оригинальные идеи. При этом творческий навык в одном виде деятельности не влечет автоматически успех в другой. Оценка творческого потенциала осуществляется по продукту творческой деятельности. Центральными признаками креативного мышления являются новизна, полезность и продуктивность. Креативный потенциал журналиста предполагает такие качества личности, которые благоприятствуют креативному мышлению и продуктивной деятельности. Высокие творческие достижения невозможны без духовности. Интеллект, креативность и духовность тесно взаимосвязаны и взаимообусловлены. Духовность связана с высшим уровнем развития личности и определяет направление, в котором происходит творческий процесс. Высокий духовный уровень личности журналиста – необходимое условие раскрытия его творческого потенциала. «Творчество на деле существует не только там, где оно создает великие исторические произведения, но и везде там, где человек воображает, комбинирует, изменяет и создает что-либо новое...» – писал Л.С. Выготский [Выготский, 1991, с. 6]. Повторять приемы успешных телеведущих не нужно. Надо повторять их принципы. А создание и проверка приемов и техник каждый раз могут превратиться

в увлекательный творческий процесс. Поэтому изучение творчества успешных коллег позволит развить в себе профессионально значимые качества, например такие, как креативность.

3. Инициативность – готовность брать на себя новые задачи, инициировать и осуществлять новые подходы к решению профессиональных задач. Способность выдвигать новые и оригинальные идеи, стремление к новшествам стимулирует социальное развитие и является универсальным условием для социальных изменений. Познавательная потребность журналиста реализуется в форме интеллектуальной инициативы. Творческому человеку интересно и важно содержание той предметной области, которой он занимается. Творческая деятельность таит в себе озарения, без которых новые идеи невозможны. Инерция мышления не позволяет сделать качественный скачок, получить принципиально новую идею. Отказ от привычных стереотипов, которые мешают проявлению инициативы, становятся тормозом на пути к профессионализму, делает работу телеведущего яркой и запоминающейся. Инициативный тележурналист сам выбирает для себя интересующую его сферу деятельности, расширяет свой кругозор в этой области и совершенствует свои знания о ней, ищет в ней наиболее актуальные и значимые для общества вопросы, исследует их и затем готовит материал по волнующей его теме.

4. Развитая интуиция – способность предвидеть развитие событий, расставлять приоритеты, оценивать качество информации, соответствовать ожиданиям аудитории, понимать запросы зрителей. В этом смысле в талантливом телеведущем всегда есть нечто от предсказателя, поскольку он обладает способностью интуитивно улавливать историческую динамику, умеет разглядеть, уловить факт в его архетипическом смысле и охарактеризовать его. Интуиция – это непосредственное осознание истин без предварительного обсуждения их разумом. Сочетание надежной интуиции и проверенной анализом информации дает потрясающие результаты. Интуиция – это творческий процесс. Интуиция способна родить выдающиеся идеи. Однако если просто положиться на интуицию, ценные творческие идеи не начнут рождаться сами по себе. То, что для творчества требуется интуиция, не означает, что интуиция неизбежно влечет за собой творчество. Заставить работать творческую интуицию непросто. «Шестое чувство» у каждого свое. Интуиция неповторима и непроверяема. Это не работа по методу проб и ошибок путем поиска единственно правильного решения. Это знание искомого сразу без побочных вариантов. Журналист ставит перед собой вопросы сознательно, а ответы получает не от своего созна-

ния, а от подсознания, которое контактирует с банком готовых знаний, истин, не требующих обсуждения. И чем обширнее этот банк знаний, тем более развита интуиция.

5. Социальная адаптивность – способность быстро адаптироваться в новых условиях, понимать и поддерживать позитивные изменения, способность работать в быстро меняющейся ситуации, в условиях неопределенности, способность к постоянному профессиональному развитию, самосовершенствованию. Феномен успешных телеведущих заключается в том, что они в своей работе опираются на силу собственной личности и «высокооктановый» уровень энергии. Энергия – необходимая предпосылка для работы телеведущего, умение побуждать зрителей с помощью собственной увлеченности, с помощью продуктивных идей ощущать свою причастность к тому, что происходит, находить ответы на собственные вопросы, размышлять и двигаться вперед.

6. Ответственность – способность брать на себя ответственность за свою работу, за то, какую реакцию вызовет у зрителей тот или иной продукт его профессиональной деятельности. Знания и информация являются стратегическим ресурсом телеведущего и открывают возможности для разного рода злоупотреблений, начиная с сокрытия информации и незаконным обнародованием. Ведущие телекомпании мира, такие, как, например, БиБиСи (BBC), руководствуются в своей деятельности четким сводом правил – «Руководством для создателей передач Би-Би-Си», где изложены редакционные принципы, подходы к спорным вопросам редакционной практики. Основой подготовки телепередач должен быть честный подход, который предполагает заботу об интересах программы, об интересах фигурирующих в ней людей и об интересах аудитории. Все эти три аспекта одинаково важны [Руководство для создателей передач БИ-БИ-СИ, 1997, с. 10].

7. Стрессоустойчивость – способность личности справляться со стрессом, не допускать влияния стресса на качество деятельности. Журналист должен быть стрессоустойчивым. Это природное качество личности практически не поддается корректировке, если речь идет о реакции на стресс. В любых ситуациях телеведущий должен сохранять самообладание, демонстрировать профессиональное поведение, особенно если речь идет о прямом эфире. Это качество личности позволяет адекватно реагировать на любую ситуацию и справляться качественно со своей профессиональной задачей, работать в условиях неопределенности, при повышенных эмоциональных и физических нагрузках и выдавать в эфир только качественную, проверенную информацию.

Список компетенций может быть продолжен. Любая творческая личность неповторима, индивидуальна и располагает собственным набором компетенций, которые позволяют ей сохранять свою уникальность, поддерживать интерес к своей деятельности у зрителей. Однако мы считаем, что без развитых ключевых компетенций деятельность телеведущего будет неполноценной.

К сожалению, нет четких критериев измерения уровня компетентности телеведущих, критериев эффективности их деятельности. Психологические тесты позволяют замерить уровень тревожности, насколько ведущий программы стрессоустойчив, адаптивен, ответственный, коммуникабелен и т.д.

Как показывают немногочисленные исследования, зрители оценивают телепередачи и работу телеведущих прежде всего по фактору эмоционального и психологического комфорта, включающего в себя самые разнообразные содержательные характеристики. Во-вторых, критерием оценки передачи является способность телеведущего удерживать контакт со зрителем, то есть коммуникативность. Полученные результаты исследований говорят о том, что коммуникативная выразительность телевизионного продукта превалирует над содержательным его аспектом. И если интересы, потребности и ценности субъектов творческой деятельности, то есть телеведущих и зрителей, не совпадают или прямо противоположны, то мы имеем дело с так называемым феноменом «разорванной коммуникации», что, в свою очередь, порождает психологические барьеры в социальных коммуникациях в обществе.

Телеведущие – это лицо канала. На них равняются. Они задают тон. Помимо высокого профессионализма, обязательно наличие опыта, личностных качеств, высоких стандартов поведения, владение на высоком уровне вербальными и невербальными средствами выразительности. При этом речь не идет об отношении к человеку как к конкретной личности, зритель оценивает экранный образ и, следовательно, **профессиональные** качества телеведущего. Почему одни телеведущие пользуются успехом и популярностью у зрителей, а другие нет? Разобраться в этом помогает комплексный междисциплинарный анализ, выявляющий мотивационно-целевые доминанты общения телеведущего с аудиторией. А именно, зачем, почему, с какой целью происходит общение; что именно телеведущий стремится передать, выразить, сообщить зрителям. Исследования показывают, что именно это определяет эмоциональное отношение: любовь, одобрение, неприятие, равнодушные и т.д. Речь идет о «**системе координат**», в которой журналист

«видит» окружающий мир, в том числе телезрителей и себя в этом мире. Именно от качества этой **«системы координат»** и зависит впечатление от телевизионного общения.

Освоение профессиональных и развитие личностных компетенций, и в первую очередь основных, то есть ключевых компетенций, позволяет талантливым журналистам реализоваться в профессии телеведущего, быть востребованными и успешными.

Литература

- Васильева Л.А. Делаем новости. М., 2003.
Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. М., 1991.
Информация. Дипломатия. Психология. М., 2002.
Миллс Р. Компетенции. М., 2004.
Копылова Р.Д. Кинематограф плюс телевидение. М., 1977.
Копылова Р.Д. Контакт. М., 1974.
Кузнецов М., Цыкунов И. Как позволить другим делать по-вашему (речевые и поведенческие стратегии журналиста). М., 2001.
Кузнецов Г.В. ТВ-журналист: критерии профессионализма. М., 2004.
Любимов А. Мастерство коммуникации. М., 2002.
Майстер Д. Истинный профессионализм. М., 2004.
Опалев А.В. Умение обращаться с людьми. М., 1996.
Паркинсон М. Использование психологии в бизнесе. Практическое руководство для менеджеров. М., 2003.
Рамперсад Х. Общее управление качеством: личностные и организационные изменения. М., 2005.
Руководство для создателей передач БИ-БИ-СИ. М., 1997.
Уиддет С., Холлифорд С. Руководство по компетенциям. М., 2003.
Холден Ф. Квинтэссенция, или Менеджмент для менеджеров. М., 2003.
Шадриков В.Д. Способности и интеллект человека. М., 2004.
Шостак М.И. Репортер: профессионализм и этика. М., 2003.

АКЦЕНТИРОВАНИЕ СОДЕРЖАНИЯ КАК СРЕДСТВО НАВИГАЦИИ В ПЕЧАТНЫХ ТЕКСТАХ СМИ

О.В. Скогорева

Ключевые слова: визуализация, навигация, видеоэкология, восприятие.

Keywords: visualization, navigation, videoecology, perception.

В последнее время в печатной журналистике все чаще стал употребляться термин «навигация». Данное понятие, используемое ранее исключительно в интернет-журналистике, означало перемещение по разделам и страницам сайта с помощью меню и гиперссылок. Но, как известно, средства массовой информации зависят от технологического прогресса в информационно-коммуникационной сфере. Последние десятилетия подтверждают, что традиционно восприимчивые к технологическому прогрессу и политическим изменениям медиасистемы сегодня отличаются особым динамизмом. Процессы компьютеризации, дигитализации, конвергенции расширяют возможности в определении параметров и эффектов в сфере журналистики. Исследователи сходятся во мнении, что роль смешанных вербально-изобразительных поликодовых форм в культуре нового тысячелетия неизменно повышается. Таким образом, информационная навигация сегодня – процесс сопровождения пользователя (читателя, слушателя, зрителя) по логически связанным данным. В печатных СМИ – это система элементов, ориентирующих читателя в конкретном материале.

В изданиях с развитой системой навигации насчитывается более десятка различных вербально-визуальных форм ориентации читателя. Средства навигации – мощное орудие акцентирования содержания.

Врез, выносы, надзаголовочные элементы, инфографика, шрифты служат ориентиром для читателя. «Ему достаточно прочесть только фразы заголовка, рубрик, чтобы уловить основную мысль журналистского произведения и решить, нужно ли читать дальше. Но даже если читатель и отвергает материал, он, благодаря игре шрифтов, комбинаций элементов вовлекается в процесс освоения содержания номера, его основных, ключевых тем» [Скоробогатко, 2007, с. 89].

Классические правила оформления печатной продукции очень просты: набор и верстка должны способствовать внешней привлекательности и удобству печатной продукции.

Специалисты советуют:

- выбирать наиболее универсальные, проверенные временем гарнитуры, имеющие значительное число начертаний и размерных вариаций;
- системы пробелов и спусков должны быть достаточными для придания странице легкости, воздушности, способствующих читабельности и внешней привлекательности;
- страница должна представлять собой ровно окрашенную текстуру. Все строки публикаций должны быть выровнены по базовым линиям;
- все элементы на странице размещаются с учетом взаимного местоположения. Это правило выравнивания. Каждый элемент страницы должен быть зрительно связан с другими;
- использовать правило контраста при выборе шрифтов, линеек, цветов, определении размеров иллюстраций и форматов набора, пробелов.

В целом, современным печатным СМИ присущ визуальный стиль – это совокупность оформительских приемов и средств, способ организации внешнего вида, обусловленный назначением издания.

Правила классической типографики реализуются с учетом современных тенденций развития прессы. Сегодня мы живем в среде визуальной культуры, и пресса в этом играет наиважнейшую роль.

Визуализация информации стремительно «врывается» в содержание печатных СМИ: увеличивается количество фотографий, инфографики и прочих элементов. Неудивительно, что некоторые массовые издания отдают предпочтение скорее публикации «картинок», нежели вербальной информации. Повышение роли визуальной информации вызвано несколькими причинами [Колосов, 2005, с. 36–37]:

- Во-первых, издателями движет стремление привлечь внимание читателей к любым материалам, размещенным в номере, – при изобилии похожих друг на друга по содержанию и тематической наполненности изданий, при нынешнем избытке информации вообще, обваливающейся на сознание современного человека, такая помощь и действенна, и необходима для большинства нетерпеливых читателей.

- Во-вторых, завоеванное внимание необходимо удержать – образная, неожиданная, вызывающая необходимые и ожидаемые ассоциации иллюстрация помогает это сделать.

- В-третьих, сама фотография может и должна нести самостоятельную информацию, дополняющую текст, помогающую его осмыслить, проанализировать, дочитать до конца.

- И в-четвертых, любой удачный снимок гораздо более, чем текст, оставляет читателю право на анализ показанного события, на собственные выводы, избавляет от необходимости «проглатывать» уже готовые авторские умозаключения и рекомендации, помогает сохранить уверенность в собственной значимости если не в делах управления страной, то, по крайней мере, хотя бы в осмыслении процессов, в этой стране происходящих.

Как отмечает исследователь В. Скоробогатко, отчетливой тенденцией дизайна современной печати является преобладание функциональности, которая выражается в минимизации используемых шрифтов, линеек, форматов набора, унификации других элементов, упрощении композиций. Во главу угла оформления ставится его простота, доступность в повторении, экономичность во временных затратах [Скоробогатко, 2006, с. 89].

Тенденция визуализации характерна как для газет, так и для журналов. Основными средствами современного графического дизайна являются шрифт, иллюстрация, а также дополнительные цвета.

Тот или иной цвет может играть максимально активную роль, так как существенно влияет на глубину восприятия текста.

Известно, что цвет в периодике выполняет три основные функции – в первую очередь, коммуникативную (различительную), затем – символическую (познавательную) и выразительную (эстетическую):

- Различительная. Построение четкой навигации в номере на основе различных цветов.
- Символическая функция основана на устойчивых ассоциациях, связанных с тем или иным цветом («холодные», «теплые», «легкие», «тяжелые», «веселые», «печальные» и т. д. цвета).
- Выразительная функция разнообразит цветовую гамму полосы, разбивает монотонность верстки, обращает внимание на литературно невыразительный заголовок и др.

Цвет, как уверяют ученые, обращен к чувствам, а не к логике человека. Психологи уже давно установили, что 80 процентов цвета и света «поглощается» нервной системой, а лишь 20 процентов – зрением.

Подсознательные ассоциации, вызванные цветом, помогают добиться желаемой цели. Так, например, красный цвет – это цвет величия и власти, крепости и выдержки. Благодаря ему повышается мышечный тонус и кровяное давление. Красный цвет – это цвет побуждения к действию, настроя на решительность. Зеленый цвет имеет точно противоположные качества, способствуя понижению кровяного давления,

оставляя после себя эмоции, связанные со здоровьем, свежестью, природой и естественностью. Синий цвет – спокойный романтический цвет, который стоит использовать строго по назначению и т.д.

Сегодня наметилась тенденция к уменьшению размеров изданий – от А2 – к А3. В связи с этим сблизились приемы верстки и облик элементов газет и журналов.

Например, в популярном таблоиде «Антенна-Телесемь» с помощью цвета происходит деление номера на цветовые секции. Данная идея принадлежит европейскому дизайнеру Пьеру Паоло Питакко. Так, зеленым цветом обозначаются новостные полосы, малиновым – игры и афиша, синим – программа и т.д.

Очевидно, что в изданиях, перешедших на полный цвет, должна меняться идеология иллюстрирования. На место вербализованного содержания должен прийти цвет.

Тонкую творческую работу сейчас проделывают немногие издания. Из числа общероссийских экспериментируют со специальной окраской снимков чаще всего «Известия».

В 2007 году радикально изменила свой внешний облик газета «Ведомости». Теперь редакция использует сугубо «деловой» персиковый цвет. Данный визуальный знак свидетельствует о том, что «Ведомости» стали еще более серьезным, деловым изданием. Проведенные маркетинговые исследования подтверждают, что газета «Ведомости» в новом дизайне воспринимается читателями как более современное и удобное издание, которое соответствует лучшим стандартам мировой бизнес-прессы.

Данные науки свидетельствуют о том, что постоянная визуальная среда, ее насыщенность зрительными элементами оказывают сильное воздействие на состояние человека, в особенности на его орган зрения, то есть действует как любой другой экологический фактор, составляющий среду обитания человека. Новое научное направление, развивающее аспекты визуального восприятия окружающей среды, было названо В.А. Филиным [Филин, 2006, с. 3] видеоэкологией. Видеоэкология – это наука о взаимодействии человека с визуальной окружающей средой. Это приоритетное научное направление, входящее в сферу интересов экологов, психологов, физиологов, врачей, архитекторов, художников.

Доктор биологических наук, директор Московского центра «Видеоэкология» В.А. Филин изучает саккады – быстрые произвольные движения глаз, с помощью которых мы постоянно сканируем окружающее пространство. Выводы ученого весьма любопытны и примени-

тельно к современному газетному дизайну. В течение года ученый показывал разным людям фотографии архитектурных сооружений и фиксировал, какие из них глаз «любит» рассматривать, а какие нет. На основании этих опытов был сделан вывод: глаз больше всего «любит» рассматривать изображения объектов с большим количеством деталей.

К неблагоприятной визуальной среде в искусстве относят однородную и агрессивную среду. Характеризуя неблагоприятную визуальную среду, необходимо добавить и дискомфортные чувства по поводу цветового решения оформления. Неблагоприятным будет излишняя яркость и контраст элементов, преобладание одного цвета, неестественные цветовые переходы и т.д.

Проблема понимания текста остра в современном обществе, все более склоняющемся к неререфлексивному, потребительскому отношению к текстам культуры. Понимание – это декодирование сообщения и его «уяснение», то есть встраивание в свой опыт.

Как уже неоднократно отмечали ученые, текст является весьма многообразным, разнообразным и многоаспектным феноменом. Вслед за многими исследованиями, в данной работе текст рассматривается как «креолизованный» продукт, выраженный как вербальными, так и невербальными – паралингвистическими, «квазилингвистическими» средствами.

А.А. Залевская приводит трактовку «понимания текста как процесса построения его проекции (или образа содержания текста)». С точки зрения Е.Н. Зарецкой, «текст – коммуникативная структура, которая предназначена для понимания», то есть текст будет называться текстом только тогда, когда он понятен реципиенту» (цит. по: [Красных, 1998, с. 111]).

Таким образом, подчеркивается значимость процесса понимания, а восприятие текста рассматривается как вспомогательный процесс.

Понимание любого речевого произведения – всегда интерпретация его на каком-либо уровне концептуальной системы коммуниканта. На основании экспериментов по смысловому восприятию знаковой информации в процессе чтения О.Д. Кузьменко-Наумова выдвигает принцип языковых и речевых универсалий, суть которого заключается в наличии сходных механизмов восприятия и порождения речи. О.Д. Кузьменко-Наумова предполагает наличие единого механизма эквивалентных смысловых замен, которые обеспечивают информационные процессы. Отсюда следует: если механизм эквивалентных смысловых замен, обеспечивающих понимание, един для всех людей, то целенаправленная речевая деятельность, в процессе которой репре-

зентируются определенные смыслы, будучи воспринятой, становится объективным источником обнаружения этих смыслов. Поэтому становится понятным, почему современные исследователи считают одним из необходимых условий адекватного понимания какого-либо текста психологическую близость личностей читателя и автора.

Исследователь О.Д. Кузьменко-Наумова экспериментально выявила три ярко выраженные стратегии восприятия. Первая категория – чтцов «от автора» (смысловой синтез, контрсуггестивная стратегия) – воспринимает текст в пределах смысловой концепции автора. Восприятие знаковой информации и логико-смысловая переработка сливаются у них в единый процесс. Смысл текста воспринимается в результате эквивалентных смысловых замен, автоматическим зеркальным отражением суть словесного знака принимается вне зависимости от его формы.

Вторая категория – чтцов «от автора-от себя» (информационный анализ) – воспринятый знаковый материал заменяет собственной продукцией, соответствующей частично авторской концепции, частично своей собственной. Если у них экспериментально не задается установка на смысловой поиск определенного материала, они не успевают сами определить основные вехи и смысловые переходы, и поэтому не могут отделить при смысловом восприятии, что важнее по значимости. Восприятие текста происходит у них без проникновения в подтекст и замысел автора.

Третья категория чтцов – «от себя» (нулевой синтез) – воспринимает текст на сигнальном уровне знаковой функции. Воспринятый материал становится сигналом, который вызывает у реципиента собственную знаковую продукцию, тематически связанную с оригиналом, но не со знаковым материалом. Объект смыслового восприятия – знаковая система автора – заменяется собственной знаковой системой реципиента, не имеющей ничего общего с авторским эталоном. Семантическая генерализация вызванного суггестивного стереотипа становится настолько сильной, что приводит к жесткому восприятию, невозможности осмысления отдельных частей целого текста и происходит на бессознательном уровне переработки информации [Кузьменко-Наумова, 1980].

Восприятие визуальной информации, как известно, индивидуально и субъективно. Прежде всего оно зависит от воззрений читателя. Современные полиграфические средства предоставляют огромные возможности в плане оформления печатных СМИ, в связи с чем и возникают бесконечные интерпретации читателей. Перенасыщенная се-

миосфера: рисунки, фотографии, коллажи, цвет, верстка – все это вызывает трудности при восприятии текстов СМИ.

Итак, информатизация и компьютеризация в современном обществе приобретают все больший размах. Компьютеры входят во все новые и новые области человеческой практики, трансформируя при этом не только отдельные действия, но и человеческую деятельность в целом, оказывая влияние на все психические процессы. При взаимодействии человека с новыми информационными технологиями происходит опосредствование деятельности новыми знаковыми системами и средствами. Поэтому культурно-символическое пространство нередко оказывается перенасыщено знаками.

Литература

- Колосов А.А. Техника и технология фотодела // Техника и технология СМИ: фото, радио, телевидение, интернет. Воронеж, 2005.
- Красных В.В. К вопросу о психолингвистическом анализе текста // Язык. Сознание. Коммуникация. М., 1998. Вып.3.
- Кузьменко-Наумова О.Д. Смысловое восприятие знаковой информации в процессе чтения. Куйбышев, 1980.
- Скоробогатько В. Навигация. Новый смысл старых понятий // Журналист. 2007. №6.
- Скоробогатько В. Тайны неразрезанных страниц, или Правила классической типографии // Журналист. 2006. № 3.
- Филин В.А. Видеоэкология. М., 2006.

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Нарратив «с биографией».

Ковалев О.А. Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф.М. Достоевского) : монография. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2009. – 200 с.

«Предметом повышенного интереса становится не столько характер литературы как вымысла – это ее свойство сегодня, быть может, чересчур поспешно воспринимается как нечто само собой разумеющееся, – сколько игра этого вымысла с такими предположительно взятыми из действительности категориями, как самость, человек, общество...», – таково высказывание Поля де Мана, открывающее его известную книгу «Аллегории чтения».

Для автора книги «Нарративные стратегии в литературе» (обратим внимание на столь же незатейливое заглавие, под которым кроется множество загадок и ребусов, задаваемых автором и себе, и читателю) литература предстает скорее не как игра, а как непрерывно длящаяся рефлексия. Она определяет соотношение вымысла с прочими категориями, среди которых в числе наиболее важных для автора мы назовем, как ни странно, реальность, а также упомянутую де Маном самость, представленную в книге О.А. Ковалева в «лицах» и «личинах» автора, повествователя, нарратора, персонажа и проч. Следовательно, сама рефлексия, или рефлексивность литературы (а также текста, нарратива, сюжета etc.), – ее сущностное свойство, неизбежно порождающее коммуникацию, или выражаемое коммуникативностью искусства. Рефлексия на литературу, создаваемая в литературе и литературой же, задает целевую направленность всей книги, не случайно она начинается главой «Формы рефлексии о творчестве». Вторая глава – «Структура коммуникации в нарративе» – подтверждает нашу догадку о логике автора – о порождающей роли рефлексии по отношению к коммуникации: собственно, нарратив и предназначен для того, чтобы осуществлять это общение и со-общение *между и в*: между участниками нарративного события в его же пространстве. Тогда третья глава «Персонаж и сюжет» помогает увидеть, что же получается в итоге сложения (или наложения) рефлексии и коммуникации,

как осуществляется обретение идентичности субъекта – автора / персонажа / читателя, притом что каждая из этих позиций претендует на описанный Фрейдом «перенос» на другую, а процесс виртуализации повествования, усматриваемый автором уже у Достоевского, подрывает достоверность любой идентичности – и, можем мы предположить, заставляет начинать весь путь заново.

Мы совсем не хотим сказать, что книга О.А. Ковалева превращается для нас в некий бесконечный процесс кружения по кольцам рефлексии как автокоммуникации, усердно и безуспешно пытающейся обрести себя и свою самость. Отнюдь; хотя, согласимся, уж если эти слова проговорены и прописаны, такого рода «опасность», или искушение, есть. Любое научное исследование гуманитарного профиля (не будем здесь рассуждать за все науки разом) интересно в первую очередь ходом своего анализа, исследовательской практикой, в которой автор-исследователь поневоле уподобляется своему «объекту» и внутри письма, в его потайных, а впрочем, и видимых лакунах и закоулках открывает нечто такое, что не предполагал открыть и что далеко не всегда прописывает потом в завершающем работу формально верном заключении.

Достоевский, представленный в исследовании О.А. Ковалева, – это, безусловно, *его* Достоевский: коли есть «мой Пушкин», почему же всем прочим великим не быть «своими», и не есть ли литература, как показывает нам автор книги, самый верный способ обращения «чужого» и безличного в «свое»? Хотя... «Безличный дискурс», по Лакану, есть «норма и душевное здоровье».

Но Достоевский, ставший предметом научного дискурса Ковалева, – это и вполне современный, вполне постмодернистский Достоевский, имея в виду под постмодернизмом целую эпоху, породившую всех тех гуманитариев широкого профиля, на которых опирается в своей книге О.А. Ковалев: упомянутых уже П. де Мана и Ж. Лакана, П. Рикера и Ж. Женетта, Ю. Кристеву и А. Компаньона... В этой научной парадигме движется автор рецензируемой книги, удачно соединяя названных авторов с отечественной традицией, но соединяя на почве современной культурной и научной ситуации, носителем которой становится его собственная воспринимающая личность. А иначе и не бывает, как говорит нам эмпирический опыт и как утверждают творцы и теоретики рецептивных эстетик и критик. Отсюда, в частности, идет погруженность классики позапрошлого теперь уже века в широкий контекст современной культурной продукции – обилие параллельных примеров из кинематографа, главным образом западного, из литературы последнего десятилетия, так радующее нас в этой книге. Научные положения и сам ход доказательства, используемый (а возможно, и найденный) в монографии, в определенной степени универсальны, и в этом смысле произведения Достоевского – лишь «материал» исследования, хотя, безусловно, главный.

Исходной позицией автора книги является утверждение о том, что текст истолковывает сам себя – об этом говорят не только метанарративы и метатексты, к которым и прежде обращались филологи, предшественники Ковалева, но и механизмы так называемых «нарративной мимикрии», «нарративного самоотречения», когда автор прибегает к услугам нарратора, «обнажающегося» перед читателем, и тем самым скрывает (или выражает «от противного») свои истинные намерения; также это и «текст в тексте», и всевозможные случаи текстовой интерференции – от скрещения автоинтерпретаций до пародии и автопародии. Исследователь чрезвычайно пристально, дробно анализирует ситуации взаимоотношений между автором и читателем, автором и персонажем (наблюдателем), возникающие в текстах Достоевского и действительно заставляющие нас вспомнить о современной литературе, где, казалось бы, эти отношения переросли все пределы сложности – но не переросли Достоевского. Коммуникативная стратегия Достоевского по отношению к читателю открывается как стратегия манипулирования, вполне сознательного моделирования восприятия реципиента. Следует заметить, что Ковалев прописывает все это на материале таких традиционно мало привлекаемых к анализу произведений писателя, как роман «Униженные и оскорбленные» и повести о «мечтателе», не забывая, впрочем, и об известнейших его романах.

Рефлексия в тексте может выражаться через самые разнообразные способы его построения – как те, что упомянули мы выше, так и те, что остались не упомянутыми у нас, но рассматриваются в работе Ковалева. Однако в литературном произведении она неминуемо «антропоцентрична», она предполагает «взыскующий» (словечко Бахтина) взгляд – просто *взгляд*, не важно чей, а следовательно, она неотрывна от «точки зрения» – понятия, достаточно традиционного в теории повествования, или от «фокализации», согласно нарратологии Ж. Женетта. Для того чтобы подчеркнуть динамичность и процессуальность формирования точки зрения, вовлеченность взгляда в управление читательским вниманием, О.А. Ковалев вводит понятие «фокусировка» и на протяжении второй главы показывает, как оно работает при анализе текста. Это не единственная категория, заново разрабатываемая исследователем. В тот же ряд можно поставить категории виртуального сюжета, повторного нарратива, собственно «взгляда» (в терминологическом значении), «всезнания» и др. Нарратология под пером Ковалева предстает как комплексная наука, имеющая междисциплинарный характер и работающая на перекрестке литературоведения и лингвистики, философии и истории, психологии и социологии. Особенно хотелось бы отметить фрагменты психоаналитических этюдов, выполненных Ковалевым очень тонко и корректно, так что осторожный вывод исследователя о «бессознательном функционировании языка желания» (с. 55) в русской литературе XIX века (и, соответственно, о порождаемых его вытеснением комплексах) заставляет

читателя задуматься о несказанном, только еще намеченном в научном дискурсе Ковалева.

Остается заключить, что монография О.А. Ковалева, безусловно, состоялась. Это серьезное, остро современное, актуальное научное исследование, которое может быть с пользой прочтено каждым, кто хочет приумножить свои знания по литературе, кто хочет лучше понять не только литературу, но и самого себя, а также и «другого», находящегося не в виртуальном, а во вполне реальном пространстве жизни, – кто хочет понять и простроить свою внутреннюю, духовную биографию. И разве не таково самое главное назначение любой книги, научной или художественной?

Е.К. Созина

РЕЗЮМЕ

SUMMARY

А.И. Куляпин. Oral History: идейная структура рассказа В.М. Шукшина «Миль пардон, мадам!» Автор противопоставляет официальную историю Государства Российского (Советского) истории «непечатной». Парадокс в том, что псевдомемуары главного героя рассказа говорят об исторической правде больше, чем самые достоверные свидетельства и документы.

A.I. Kulyapin. Oral History: Ideological Structure of V.M. Shukshin's Story «Mil pardon, Madam!». The Author opposes the official history of the Russian state (Soviet) to «unprintable» history. The Paradox is that pseudo-memoirs of the story protagonist speak about the historical truth much more, than the most authentic certificates and documents.

О.А. Ковалев. Заметки о фикциональности в рассказах В.М. Шукшина. Стиль Шукшина отражает авторское самопозиционирование, в котором важную роль играет установка на преодоление литературы. Данная нарративная стратегия выражается в художественной локализации вымысла как составляющей персонажа и его отношения к миру, а также в жесте отказа от разграничения героя и наблюдателя.

O.A. Kovalyov. The Essay in the Fictionality of V.M. Shukshin's Stories. The Shukshin's style expresses the author's self-assertion in overcoming the fictional characteristic of literature. This narrative strategy is shown in the localization of fiction as a feature of the text character and its relationship with the world as well as in the gesture of rejection to draw the line between the text character and the observer.

Г.В. Кукуева. Процесс ассимиляции в текстах рассказов-очерков В.М. Шукшина. В статье устанавливается роль процесса ассимиляции; рассматривается влияние данного процесса на речевую композицию и уровень языковых средств, оформляющих речь автора и персонажа; устанавливается явление нейтрализации признаков рассказа и очерка, анализируются жанровые приметы анекдота и сценки, ведущие к уподоблению рассказа-очерка анекдоту и сценке-фарсу.

G.V. Kukuyeva. The Assimilation Process in Shukshin's sketch-stories.

The article considers the role of the assimilation process and its impact on the speech composition and usage of linguistic means, which help to show the author's speech and the character's words. The article states the phenomenon of neutralization in the features of a story and a sketch. It denotes the fact, that genre features of an anecdote and a play in a strong position, lead to assimilation of sketch-stories to anecdotes and farce plays.

Н.В. Панченко. Пространство композиционного построения шукшинского текста. Пространство текстов В.М. Шукшина – это структурированное пространство, обладающее ярко выраженным признаком централизованности с сохранением признака упорядоченной множественности. Композиционные варианты текста, образующие данное пространство, находятся в синонимических и / или иерархических отношениях.

N.V. Panchenko. Compositional Space Structure of Shukshin's Text. V.M. Shukshin's texts space is a structural space with the characteristics of centralization and orderly multiplication. Compositional text variants making this space are in synonymous and/ or hierarchic relationships.

В.В. Десятов. Любовь Степкина: Борис Акунин и Василий Шукшин. Шукшинские аллюзии обнаруживаются в трех текстах Бориса Акунина: романах «Алтын-толобас», «Внеклассное чтение» и романе-кино «Смерть на брудершафт». Последний «сталкивает» несколько основных своих претекстов: ранние произведения А. Конан Дойля («Этюд в багровых тонах»), В. Набокова («Картофельный Эльф») и В. Шукшина («Степкина любовь»).

V.V. Desyatov. The Styopkin's Love: Boris Akunin and Vasily Shukshin. There are the allusions to Shukshin in the three texts by Boris Akunin: in his novels «Altyn-tolobas», «The Extra-Curricular Reading» and cine-novel «The Bruderschaft Death». The last one brings together some of its basal pretexts: early products by A. Conan Doyle («The Study in Scarlet»), V. Nabokov («The Potato Elf») and V. Shukshin («The Styopka's Love»).

Н.Л. Зелянская. Авторская номинация жанра в эпоху смены эстетической парадигмы (на материале прозы Ф.М. Достоевского 40–50-х годов XIX века). В работе на материале прозы Ф.М. Достоевского 1840–50-х годов рассматриваются случаи индивидуально-авторской номинации жанров произведений. Проблема авторского переосмысления жанровых определений исследуется с точки зрения индивидуально-творческого и эпохального истолкования вопроса о границах между миром художественного произведения и реальностью, о способах создания «художественной рамы» произведения, о вербальных, композиционных, образно-изобразительных маркерах начала художественного текста.

N.L. Zelyanskaya. Authorial Nomination of Genres in the Epoch of the Aesthetic Paradigm Change (on the material of F.M. Dostoevsky's Prose of 1840–1850-s). In the article written on the material of F.M. Dostoevsky's prose of 1840–50s, cases of individual authorial nomination of literature works' genres are considered. The problem of author's reconsideration of genre definitions is investigated from the point of view of individually creative and epoch-making interpretation of an issue about the borders between the world of fiction and reality, about ways to create «an art frame» of a literature work, about verbal, composite, figurative and graphic markers of the beginning of an art text.

О.Н. Владимиров. Имя поэта в его стихотворении (на материале русской лирики XX–XXI веков). Частое обращение к сфрагиде (упоминание в стихотворении имени поэта, автора данных стихов) требует решения вопросов о причинах ее распространения в русской поэзии, видах и функциях сфрагиды. В данном приеме отразились поиски границ между текстом и реальностью, интерес к имени собственному в культуре последнего столетия.

O.N. Vladimirov. The Poet's Name in his Poem (on the Material of Russian Lyrics of XX–XXI Centuries). The frequency of the reference to the sphragida, the reference to the poet's name in his poem, the author of the present verses, allows asking the questions about the reasons of its spreading in the Russian poetry of the XXth century, its kinds and functions. There are searches of the borders between the text and the reality, the interest to the proper name in the culture of last century which has found the refraction in it.

О.Б. Сиротинина. О чем говорят «ляпы» в СМИ? «Ляпы» в СМИ говорят о недостаточно высоком уровне речевой и общей культуры журналистов. И хотя наблюдаются явные сдвиги к лучшему в языке СМИ, но речевые ошибки по-прежнему свидетельствуют об опасности для судьбы русского языка и для развития российского общества. Борьбу за хорошую речь в СМИ, а следовательно, хорошую подготовку будущих журналистов нужно не только не прекращать, но всячески усиливать.

O.B. Sirotnina. What «Lyaps» in Mass Media Speak about? «Lyaps» in Mass Media speak about lack of speech and common culture. Though some improvements are observed in Mass Media language speech mistakes can harm the Russian language and Russia's development. So that future journalists training should be intensified.

И.Ю. Качесова. Структура аргументативного дискурса: к постановке проблемы. Статья посвящена способам структурирования аргументативного дискурса, включенного в риторическую парадигму исследования. Выстраивается зависимость выделения внутридискурсивных структур от онтологических свойств аргументативного дискурса.

I.Y. Kachesova. On the Problem of Argumentative Discourse Structure. The article is devoted to the analysis of the argumentative discourse structure within

the frameworks of the rhetorical research paradigm. Inner discourse structures depend on ontological characteristics of argumentative discourse.

С.Х. Захраи, М.Ю. Сидорова. *Матрицы в предметном и ментальном мире: к вопросу о взаимодействии терминологических и нетерминологических значений многозначного слова.* В статье поднимается вопрос о значении слова «матрица» в современном дискурсе гуманитарных наук. Выясняется, что это значение, точнее значения, не отражены в русских толковых и специальных словарях. Рассматривается логика развития терминологических и нетерминологических значений слова «матрица» в современном русском языке.

S.H. Zahraee, M.Y. Sidorova. *Matrixes in Objective and Mental World: on Interaction of Terminological and Non-terminological Meanings of Polysemantic Words.* The article discusses the meaning of the word «matrix» in the discourse of modern humanities and reveals that this meaning, more precisely meanings, are not reflected in Russian dictionaries. The authors cover the logic of terminological and non-terminological meanings development in this word in the modern Russian language.

Л.Р. Бакирова. *Жанровая специфика и типология малой прозы «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского.* В статье выявлена жанровая специфика и рассмотрена типология малой прозы как особенных художественно-публицистических текстов в составе «Дневника писателя».

L.R. Bakirova. *The Genre-Painting Specificity and Typology of Little Prose in «The Diary of a Writer» by F.M. Dostoevsky.* The purpose of work is to expose the genre-painting specificity and typology of the little prose as particular artistically-publicistic texts in composition of «The Diary of a Writer».

Т.Н. Скок. *Ранние поэтические издания К. Бальмонта: от сборника к лирической книге («Под северным небом», «В безбрежности», «Тишина»).* В статье рассматривается единый мотивно-образный комплекс ранних книг К. Бальмонта, особенности их архитектоники, жанровый состав. Отмечается, что мотивный комплекс, воплощенный в концентрированном виде в определенной жанровой форме (сонете), является константным системообразующим элементом лирики Бальмонта.

T.N. Skok. *The Early Poetic Publications by K. Balmont: from the Collection of Versis to the Lyrical Book («Under the Northern Heaven», «Without Boundaries», «Silence»).* This abstract analyses motives and images of Balmont's early books. The author considers books composition and studies the role of the sonnet in Balmont's books.

А.Ю. Криворучко. *Экфрасис в русской прозе 1920-х годов: И.А. Бунин, Б.А. Лавренев, В.А. Каверин.* Понимая под экфрасисом вербальное описание произведения изобразительного искусства, автор ищет при-

чины обращения писателей к этому типу «текста в тексте» и особенности его использования в названных произведениях. С семиотической точки зрения введение экфрасиса в литературный текст позволяет выделить мнимоиконический знак на фоне привычных знаков-индексов и создать смысловую многомерность произведения за счет иерархии «языков».

A.Y. Krivoruchko. Ekphrasis in the Russian Prose of the 1920s: Ivan Bunin, Boris Lavrenev, and Veniamin Kaverin. The author studies the specificity of the usage of ekphrasis in the prose of the 1920s. In terms of semiotics, ekphrasis, which is a verbal description of a work of fine art, helps the writer to create a hierarchy of different codes within the text. This makes the text semantically multidimensional, particularly, in terms of temporality since ekphrasis combines the temporal character of literature and a temporal (spatial) character of visual art.

T.B. Фоминых. Характер игровой деятельности ребенка в творчестве обэриутов для детей. Данная статья посвящена психологии Infant ludens, находящегося в центре творчества обэриутов для детей. Изучение творческого наследия писателей является важным для разных гуманитарных наук.

T.V. Fominykh. Child's Game Character in the Works by OBERIU's Writers. The given article is devoted to psychology of the Infant ludens, who is in the focus of the works by the Russian OBERIU's writers. The works of those writers are still of current importance for different humanities.

Е.В. Мищенко. «Античный текст» И.А. Бродского: функции античных образов в поэтической системе Бродского (на примере образа Улисса). Основные принципы в произведениях Бродского построены на античных типах. В статье рассматриваются темы на основе анализа одного из центральных мотивов «античного текста» Бродского.

E.V. Mishchenko. «Antique Text» by I.A. Brodsky: Functions of Antique Types in Brodsky's Poetic System (on the Example of Ulysses's Motive). Based on analysis of one of the central motive of Brodsky's "antique text", the main principles of the poet's work by antique types, themes are described in the article.

Т.М. Садалова. Алтайские сказки в системе фольклорных жанров. Алтайские народные сказки активно взаимодействуют с другими жанрами алтайского фольклора: мифами, героическими сказаниями, песнями; в сказки органично проникают образцы малых жанров: благопожеланий, заклинаний, проклятий, загадок, что является синкретической основой жанра сказок.

T.M. Sadalova. The Altaic Tales in the System of Folkloric Genres. Altai tales interact actively with the plots of other folkloric genres, such as myths, heroic epos, songs; riddles, sayings, proverbs, ritual curses, incantations, and magic spells – attesting to the ancient character of this syncretism.

Н.А. Кубракова. Чат-коммуникация и разговорная речь (на примере русского и английского языков). Настоящая статья посвящена сопоставле-

нию чат-коммуникации и разговорной речи. В статье последовательно рассматриваются трансформации основных экстралингвистических характеристик разговорной речи в зависимости от технических особенностей Интернета и текстовой формы существования чат-коммуникации. Отмечается также разная степень проявления некоторых параметров разговорной речи, что объясняется неоднородностью этой разновидности общения в сети.

N.A. Kubrakova. Chat-communication and Colloquial Speech (The Russian and English Languages). Present article is devoted to the analysis of chat-communication and colloquial speech of face-to-face interaction. Transformation of the basic extralinguistic properties of colloquial speech due to Internet technologies and written form of chat-communication has been investigated. Chat-communication has been described as a heterogeneous phenomenon, these properties reveal themselves to different degree.

Н.В. Цветкова. Визуальная репрезентация словесных тропов в рекламных текстах (на материале англоязычной рекламы). Данная статья посвящена проблеме визуальной репрезентации словесных тропов в текстах рекламных объявлений. В статье также анализируется соотношение между вербальными и визуальными аспектами рекламы. Кроме того, особое внимание уделяется функциям визуальных средств в рекламном дискурсе.

N.V. Tsvetkova. Visual Representation of Verbal Tropes in the Language of Advertising. The given article is devoted to the problem of visual representation of verbal tropes in advertisements. The correlation between verbal and visual aspects of advertising is analysed. Besides, special attention is paid to the functions of visual means in advertising discourse.

Т.С. Глушкова. Репрезентация культурно значимого фрейма «выпивка» в русской языковой картине мира. В статье предпринята попытка реконструировать фрейм «выпивка». Цель исследования – выявить социокультурные представления и ассоциации, связанные с употреблением спиртных напитков. Языковые репрезентации стереотипов винопития подтверждают актуальность данной темы для русского языкового сознания.

T.S. Glushkova. Representation of Culturally Important Frame «Drinks» in Russian Language Worldview. In the present article the reconstruction of frame «drinks» is attempted. The object of the research is to reveal sociocultural notions and associations relating to the usage of alcoholic drinks. Language representations of drinking wine stereotypes corroborate the urgency of the present issue for the Russian language consciousness.

Е.Н. Заречнева. Эмоционально-оценочный компонент концепта «учитель» (на материале исследования обыденного сознания учащихся). В рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы рассматривается психологически реальное содержание концепта «учитель» через моделирование его структуры с помощью свободного ассоциативного эксперимента, выделяются и анализируются когнитивные признаки эмоционально-оценочного компонента концеп-

та, отражающие накопленные знания, впечатления, ощущения и эмоции, входящие в образ мира информантов-учащихся.

E.N. Zarechneva. Emotional Evaluative Component of the concept «teacher». The real psychological content of the concept «teacher» is determined within the frameworks of cognitive-discursive paradigm. The structure of the concept is modeled in the process of the associative experiment. The concept features reflect knowledge, impressions, feelings and emotions which define the image of the informants-pupils world.

А.М. Геращенко. Вставные тексты в британской и американской литературе XIX–XX веков. Статья посвящена анализу вставных текстов («текст в тексте») в британской и американской литературе 19–20 веков. Особое внимание уделяется жанрам и роли данных текстов в повествовании.

A.M. Geraschenko. The article is devoted to the analysis of inserted texts («texts in the texts») in British and American literature of 19th – 20th centuries. The main attention is paid to the genres of such texts and their role in the narrative.

А.Н. Майзина. Фразеологические единицы с компонентами-соматизмами и цветообозначениями в алтайском языке. Фразеологические единицы с компонентами-соматизмами и цветообозначениями являются важной частью фразеологической системы алтайского языка. Данные единицы характеризуют физиологическое и спихоэмоциональное состояние, а также индивидуальные черты менталитета народа. Сфера исследования отвечает требованиям антропоцентрической парадигмы современного знания, целью которого является изучение человека. В данной статье мы описываем функционирование фразеологических единиц с компонентами-соматизмами и цветообозначениями в алтайском языке.

A.N. Maizina. Phraseological Units with Body Parts and Color Names in the Altai Language. Fixed phrases with body parts and color names are an important constituent in the system of the Altai phraseological units. These phrases intend to characterize physiological and psychemotional states as well as individual traits of mentality of people. The field of this research answers requirements of anthropocentric paradigm of the modern knowledge, which aims to study the human being. In this paper we endeavor to describe a constituent function of body parts and color naming in the Altai phraseological units.

И.П. Смирнова. Ключевые компетенции телеведущего: от таланта к профессионализму. В статье анализируются ключевые компетенции телеведущих, рассматривается критериальный аспект повышения качества профессионализма, обсуждаются основные вопросы их компетентности. Основное внимание в статье уделено вопросам развития ключевых компетенций, которые позволяют талантливым телеведущим реализоваться в профессии, быть в ней успешными.

I.P. Smirnova. In this scientific article the author analyzes the most important competences used by TV-hosts. In the article is examined practical aspect of

professionalism improvement, the basic questions of their competence are discussed. The attention is paid to the development of the professional competences which allow talented TV-hosts to realize themselves in their profession and be successful.

О.В. Скогорева. Акцентирование содержания как средство навигации в печатных текстах СМИ. Статья посвящена проблеме визуализации информации в печатных СМИ, в частности – современной массовой газеты.

O.V. Skogoreva. Accent of the Contents as Facility to Navigations in Printed Mass Media Text. The article is devoted to the problem of visualization of information in mass media.

НАШИ АВТОРЫ

**БАКИРОВА,
Лена Рифхатовна**

– соискатель Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы (Уфа).

E-mail: lnamelady@mail.ru

**ВЛАДИМИРОВ,
Олег Николаевич**

– кандидат филологических наук, доцент Кузбасской государственной педагогической академии (Новокузнецк).

E-mail: vladi-oleg@yandex.ru

**ГЕРАЩЕНКО,
Александр Михайлович**

– ассистент Бийского педагогического государственного университета им. В.М. Шукшина.

E-mail: aleger07@mail.ru

**ГЛУШКОВА,
Татьяна Сергеевна**

– старший преподаватель Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского.

E-mail: gts555omsk@mail.ru

**ДЕСЯТОВ,
Вячеслав Владимирович**

– доктор филологических наук, профессор Алтайского государственного университета (Барнаул).

E-mail: galton67@yandex.ru

**ЗАРЕЧНЕВА,
Елена Николаевна**

– методист Алтайского краевого института повышения квалификации работников образования (Барнаул).

E-mail: enzar@mail.ru

**ЗАХРАИ,
Сейед Хасан**

– Ph.D., доцент Тегеранского университета.
E-mail: hzahraee@ut.ac.ir

**ЗЕЛЯНСКАЯ,
Наталья Львовна**

– кандидат филологических наук, докторант Алтайского государственного университета (Барнаул).
E-mail: zelyanskaya@mail.ru

**КАЧЕСОВА,
Ирина Юрьевна**

– кандидат филологических наук, докторант Алтайского государственного университета (Барнаул).
E-mail: ikachesova@mail.ru

**КОВАЛЕВ,
Олег Александрович**

– кандидат филологических наук, докторант Алтайского государственного университета (Барнаул).
E-mail: kovalev_oa@mail.ru

**КРИВОРУЧКО,
Анна Юрьевна**

– специалист филологии Псковского государственного педагогического института им. С.М. Кирова.
E-mail: annamary1981@mail.ru

**КУБРАКОВА,
Наталья Алексеевна**

– преподаватель Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского.
E-mail: kubrakovanat@mail.ru

**КУКУЕВА,
Галина Васильевна**

– кандидат филологических наук, докторант Алтайского государственного университета (Барнаул).
E-mail: kupala@inbox.ru

**КУЛЯШИН,
Александр Иванович**

– доктор филологических наук, профессор Алтайского государственного университета (Барнаул).
E-mail: rfl@filo.asu.ru

- МАЙЗИНА,
Аржана Николаевна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Научно-исследовательского института алтаистики им. С.С. Суразакова (Горно-Алтайск).
E-mail: arshana@mail.ru
- МИЩЕНКО,
Елена Владимировна** – аспирант Новосибирского государственного педагогического университета
E-mail: evmnsk@yandex.ru
- ПАНЧЕНКО,
Наталья Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент Алтайского государственного университета (Барнаул).
E-mail: panchenko@list.ru
- САДАЛОВА,
Тамара Михайловна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Агентства по культурно-историческому наследию Республики Алтай (Горно-Алтайск).
E-mail: sadalova-t@mail.ru
- СИДОРОВА,
Марина Юрьевна** – доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.
E-mail: sidorovadoma@mail.ru
- СИРОТИНИНА,
Ольга Борисовна** – доктор филологических наук, профессор Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского.
E-mail: skunak@mail.ru
- СМИРНОВА,
Ирина Павловна** – аспирант Института повышения квалификации работников телевидения и радиовещания (Москва).
E-mail: Irina_kd@rambler.ru

**СКОГОРЕВА,
Ольга Васильевна**

– аспирант Алтайского государственного университета (Барнаул).
E-mail: olga_sko85@mail.ru

**СКОК,
Тамара Николаевна**

– старший преподаватель Омского государственного педагогического университета.
E-mail: skok87@mail.ru

**СОЗИНА,
Елена Константиновна**

– доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института истории и археологии УрО РАН (Екатеринбург).
E-mail: sozina@internethome.ru

**ФОМИНЫХ,
Татьяна Викторовна**

– аспирант Уральского государственного университета им. А.М. Горького (Екатеринбург).
E-mail: tivvit@yandex.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 апрель 2008)». Согласно решению Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России от 10 октября 2008 года № 38/54, с 10 октября 2008 года к изданиям, рекомендованным для публикации основных научных результатов докторских и кандидатских диссертаций, относятся все издания, включенные в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, выпускаемых в Российской Федерации, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Сдано в набор 26.04.2009. Подписано в печать 29.04.2009. 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 (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.