МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЕЛЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ И.А. БУНИНА»

ФИЛОLOGOS

Выпуск 17 (2)

Елец – 2013

УДК 82
ББК 81
Ф 54

Учредитель: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина» (399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-40325 от 15 июня 2010)

Журнал входит в «Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук»

Редакционная коллегия

Б. П. Иванюк, *доктор филологических наук, профессор — главный редактор*
Н. В. Борисова, *доктор филологических наук, профессор*
Т. П. Дудина, *доктор филологических наук, профессор*
В. И. Казарина, *доктор филологических наук, профессор*
Н. Н. Комлик, *доктор филологических наук, профессор*
И. М. Курносова, *доктор филологических наук, профессор — отв. секретарь*
Т. М. Свиридова, *доктор филологических наук, профессор*
Р. И. Хашимов, *доктор филологических наук, профессор*

ФИЛОLOGOS. — Выпуск 17 (2). — Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2013. — 107 с.

Семнадцатый выпуск научного журнала «ФИЛОLOGOS» представлен, в основном, статьями по разным проблемам филологической антропологии и поэтики текста. В разделе «Хроника» помещена информация о Всероссийской научной конференции «Жизнь языка. Жизнь в языке» (Липецк, 13 марта 2013 г.). Продолжается публикация романа Т.В. Чурилина «Тяпкатань, российская комедия (хроника одного города и его народа)».

Адресуется профессиональной аудитории.

The seventeenth issue of the scientific journal «PHILOLOGOS» includes papers devoted to different problems of linguistic anthropology and text poetics. The number contains the information about the all-Russian scientific conference «The Life of language. Life in the language» (Lipetsk, 13 March 2013).The novel of T. Churilin “Tyapkatan, the Russian comedy (the chronicle of a town and its people)” continues to be published.

The issue is addressed to the professional audience.

ISSN 2079-2638

© Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2013
© Авторы статей, 2013

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

СТАТЬИ / PAPERS

Андронова В.О. Персонификация и аллегория в новоевропейских версиях героической поэмы 5
Andronova V.O. Personification and allegory in new european versions of heroic poems 5

Берзина Г.П. Вербализация фрейма-сценария *konkurenz* в современном немецком языке 11
Berzina G.P. Verbalization of the frame scenario of *konkurenz* in modern German 11

Дубровина С.Ю. Методология репрезентации феноменаправославной лексики в языке русских диалектов 17
Dubrovina S.Yu. Representation methodology of orthodox vocabulary phenomenon in Russian dialect language 17

Дудина Т.П. Звучащий микрокосм Г.Р. Державина(философские основы державинской «музыкальной драматургии») 23
Dudina T.P. G.R. Derzhavin's sounding microcosm(philosophic foundations of derzhavin's "musical dramatic art") 23

Капинос Е.В. Стихи и книги Хвощинского (И. Бунин. «Грамматика любви») 30
Kapinos E.V. Khvoshchinsky's poems and books ("The grammar of love" by I. Bunin) 30

Комлик Н.Н. Одорический подтекст прозы И.А. Бунина 36
Komlik N.N. The odorimetric implication of I.A. Bunin's prose 36

Михайлов А.В. Структурная схема «кто/что в каком состоянии как следствие физического воздействия»: компонентный состав, лексическое наполнение 41
Mikhaylov A.V. Structural scheme «who/what in what state as a result of physical pressure»: component composition, lexical filing 41

Просцевичене Е.И. Визуализация художественного текста как проблема нарратологии 46
Prostsevichene Ye.I. Visualization of fiction as narrotology problem 46

Рассадин А.П. Симбирск Василия Розанова: к проблеме реконструкции 51
Rassadin A.P. SimbirskVasilyRozanov: to the problem of reconstruction 51

Сарычев К.В. «Что это за человек?» (М. Горький и И. Бунин о загадках русского национального характера) 56
Sarychev K.V. "What kind of person is this man?" (M. Gorky and I. Bunin about the mysteries of the Russian national character) 56

Свиридова Т.М. Языковые формы с повтором как экспрессивное средство выражения речевых актов согласия и несогласия **64**
Sviridova T.M. Linguistic forms with repetition as expressive means of expressing speech acts of agreement and disagreement **64**

Сускина А.А. Глаголы с дистантными словообразующими комплексами в детской речи **70**
Suskina A.A. Verbs with formative distant complexes in children's speech **70**

Толмачева Ж.Н. Антропонимы, обозначающие главных действующих лиц пьес М.А. Булгакова «Блаженство» и «Иван Васильевич» **75**
Tolmacheva Z.N. Personal names of the main characters in plays of M.A. Bulgakov „Bliss" and „Ivan Vasilievich" **75**

Чой ЫнКюн. Проблема психологизма в романе В. Аксенова «Ожог» **81**
Choi EunKyung. Psychological problem in novel «Burn» by V. Aksenov **81**

ПУБЛИКАЦИИ / PUBLICATIONS

Чурилин Т.В. Тяпкатань, российская комедия (хроника одного города и его народа). Подготовка текста, публикация и комментарии О.К. Крамарь **88**
Churilin T.V. Tyapkatan, the Russian Comedy (The chronicles of a city and its people). Preparing for publishing, publishing and comments by O.K. Kramar **88**

ХРОНИКА / THE CHRONICLE

Попова Е.А. Всероссийская научная конференция «Жизнь языка. Жизнь в языке» (Липецк, 13 марта 2013 г.) **97**
Popova E.A. Russian nationwide scientific conference «Life of language. Life in language» (Lipetsk, March 13, 2013) **97**

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ **103**

ДЛЯ АВТОРОВ **104**

СТАТЬИ / PAPERS

В.О. Андронова
V.O. Andronova

ПЕРСОНИФИКАЦИЯ И АЛЛЕГОРИЯ В НОВОЕВРОПЕЙСКИХ ВЕРСИЯХ ГЕРОИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ

PERSONIFICATION AND ALLEGORY in new European versions ofheroicpoems

Статья посвящена двум механизмам, которые в XVI–XVIII веках трансформировали жанр героической поэмы: это иносказательное толкование текста и замещение мифологических богов персонификациями. Проанализирована аллегоризация эпического повествования у Т. Тассо, система персонификаций у Вольтера и отношение критики к этим новациям.

Ключевые слова: *героическая поэма, аллегория, персонификация, топос.*

The article focuses on the two mechanisms which transformed the genre of the heroic poem in the period from the 16th up to the 18th century. These mechanisms include allegoric interpretation of a text and replacement of the mythological gods by personifications. The article analyses allegorization of T. Tasso´s of epic narrative and the system of personification in Voltaire´s works as well as criticism of the above innovations.

Key words: *heroic poem, allegory, personification, topos.*

Европейскому эпосу XVI–XVIII вв. достался в наследство большой массив греко-римских эпических топосов и механизмов. Он был трансформирован благодаря двум категориям, называвшимся общим именем «аллегории»: это иносказательное толкование текста и активное использование персонификаций. Данная статья посвящена анализу способов, которыми эта трансформация совершалась, и критики, которой она подвергалась. Комплекс методов и проблем, характеризующий эпическую поэму от Тассо до Вольтера, был усвоен русской героической поэмой (в ее первом полномасштабном образце, «Россияде» М. Хераскова) и получил в дальнейшем специфическое бытование на русской почве.

Значение аллегории для эпического творчества — наследие давней традиции. Античная традиция гомеровской аллегорезы привела к тому, что наличие аллегорического смысла стало знаком литературной престижности: как пишет Р. Ламбертон, «считать литературное произведение достойным аллегорического прочтения значит наградить его достоинством и высокой значимостью» [12, 81]. Механизмы аллегорезы стали работать как производительные художественные принципы: привычка иносказательно толковать эпические (на латинской почве — вергилиевские) тексты привела к созданию новых эпических текстов, в которые потаенный смысл вкладывался автором: на латинской почве первой ласточкой такого сочи-

нительства была «Психомахия» Пруденция. Средневековая экзегеза развила теорию покрова (integumentum), особенно распространенную в Шартрской школе XII в.; один из виднейших авторов этой школы, Бернард Сильвестр, так суммирует эту теорию в комментариях на «Энеиду»:

«Поскольку он (Вергилий. — В.А.) философ, он пишет о природе человеческой жизни. Образ действия его таков: он прикровенно (inintegumento) описывает, что совершает и претерпевает человеческий дух, помещенный на время в человеческое тело. Описывая это, он пользуется природным порядком и таким образом сохраняет двойной порядок в повествовании: как поэт — искусственный, как философ — природный. Покров (integumentum) — это род изложения, который обертывает понимание истины вымышленным повествованием, потому он еще называется оберткой (involucrum). Людям это сочинение приносит пользу, а именно познание себя; ведь, как говорит Макробий, великая человеку польза — знать самого себя» [8, 3].

Представление о том, что полноценная эпическая поэма должна обладать аллегорическим смыслом, было свойственно такому автору с сильными барочными тенденциями, как Т. Тассо, а благодаря ему стало фактом литературного сознания XVII–XVIII веков. Даже теоретики, преимущественно применявшие слово «аллегория» к эпическим персонификациям, без больших усилий подвергали аллегорическому толкованию «действительные» божества. Например, Минерва, удерживающая за волосы разъяренного Ахилла [3, т. 1, 188 сл.], традиционно понималась как аллегория благоразумия, обуздывающего гнев. Это толкование появляется еще в античности, проходит через средневековье, подкрепляясь риторическими пособиями XII–XIII вв. с их тягой к эмблематизации античных божеств [13, 14], и доходит в целости и сохранности до эстетиков XVIII века [1, т. 2, 274 сл].

Сам Тассо в статье «Allegoriadelpoema» указал аллегорический смысл в эпизоде с чародейством Исмена: «Чародейство Исмена в лесу, обольщающее привидениями, не иное что значит, как ложность умствований, которая раждается в лесу (то есть от множества) мнений и речей человеческих. Огнь, вихрь, мрак, чудовища и другие наводившие ужас призраки, суть ложныя суждения, показывающия под видом зла благородные труды и встречаемыя при оных опасности; цветы, ручьи, водометы, музыкальныя орудия, нимфы, и пр. суть те очаровательныя прелести, которыя представляют угождения чувствам под личиною добра» [6, т. 1, 500 сл.].

За толкованием леса как сферы ложного и пагубного знания (мнения) стоит давняя традиция. С одной стороны, мифологическая: через лес идет дорога в преисподнюю; вход в нее окружен лесом в «Энеиде» Вергилия [2, т. 6 , 238], «Метаморфозах» Овидия [т. 4, 432] и пр. С другой стороны, философская. Августин в «Исповеди», повествуя о суетном и извращенном знании, напоследок характеризует эту сферу заблуждений как «неизмеримый лес, полный ловушек и опасностей». В греческой философской классике термин, обозначающий неоформленную материю, hyle, имеет исходным значением ‘строевой лес, дрова; сырой материал’. Когда возникла необходимость дать ему латинский эквивалент, то благодаря семантической кальке возник термин materia (исходное значение этого слова — ‘строительный материал, лес’), а у платоников Шартрской школы был популярен аналогичный термин silva (‘лес; материал’). Данте, начиная «Божественную Комедию», имел перед собой сложный образ леса — преддверие ада, символ хаоса, сырой, неоформленной материи, место пагубного заблуждения и ложного знания; Тассо, опираясь на Данте, с полным основанием заявляет об аллегорическом смысле изображенных им лесов, акцентируя в их символике именно философскую сторону — иллюзорного, пагубного знания. Поскольку топос «адского леса» достался от Тассо русской героической поэме, стоит заметить, что он осо-

бенно податлив для аллегорических трактовок (А.Ф. Мерзляков в пример правильного употребления аллегории приводит призраки адского леса у Тассо) [6, 114].

Вольтер в своей поэме «Генриада» произвел существенные перемены в сфере чудесного, полностью отказавшись от традиционных мифологических фигур, составлявших эпическую машинерию. В «Генриаде» нет Фурий, внушающих персонажам ярость; Вольтер последовательно заменяет их персонификациями отвлеченных понятий. В определенной степени его решение мотивировано тем, что и самих Фурий можно понимать подобным образом, как олицетворенную ярость (furia). В IV песни «Генриады» действуют Вражда (laDiscorde) и Политика (laPolitique): Вражда, придя в дом к Майенну, ободряет его, называя своим учеником (как Фурии — Руфина); когда она улетает от него, на ее пути земля превращается в пустыню [3, 40].

Вражда спешит в Рим, где подле папского престола пребывает другое чудовище, олицетворенная Политика. Политика жалуется Вражде, что не имеет прежней власти над людьми, и предлагает ей возмутить Францию. Политика спускается в Сорбонну и соблазняет тамошних докторов, кому льстя саном, кому деньгами; они поддаются ее внушению и отлагаются от монарха: «Мы церковь, в нас ея устав, и в нас олтарь: / Так отвергаем власть, не надобен нам Царь». Вражда мутит церкви и монастыри, перелетая из одного в другой: «Умножить тщитеся в Французах власть молвы, / Что Богу царская угодна смерть есть точно». Это инфернальное вдохновение фанатизма («смешение закона с суесвятием») Вольтер в традиционной манере сравнивает с морской бурей (ср. адские вторжения в I и VII книгах «Энеиды»).

В V песни Вражда побуждает монаха Клемана на убийство короля Генриха III и призывает на помощь себе Суеверие («Суесвятие», в переводе А.И. Голицына). Это первая персонификация у Вольтера, для которой хотя бы эскизно определена «реторическая среда» (выражение А.В. Михайлова): она живет в «темных жилищах» ада. Суесвятие, приняв облик герцога Гиза, является к одру спящего Клемана (мотив, восходящий к «Илиаде»: Сон в образе Нестора у изголовья Агамемнона) и говорит, что Бог доволен его мольбой о гибели короля и хочет, чтобы Клеман совершил это деяние. Напоследок Суеверие вручило ему меч, «исчезло, и опять погрязло в адском дне». Клеман исполняет его наказ, убивая короля Генриха.

В противоположность этому эпизоду инфернального внушения в VII песни Генриху Наваррскому, осаждающему Париж, является во сне Людовик Святой и нисходит с ним в преисподнюю. Генрих входит в ад и видит сонм персонификаций: «Там гордость пышная во славе всей своей / Со сладострастием живет во бездне сей. / Сия суровая тиранка в мыслях строгих / Ногою топчет всех нещастных и убогих. / По том тщеславие явилось ему вдруг; / Оно окружено гробами было вкруг; / Коварство председит с веселыми очами / Уничиженно там перед ея ногами: / Ревнивость мрачная лишенная ума / С корыстолюбием сидя дрожит сама».

Наконец, в IX песни «Генриады» Вражда велит персонифицированной Любви обольстить Генриха, чтобы его победы прекратились. Любовь летит во Францию и создает locusamoenus: она «в прелестных сих местах вмещает чародейство»: вырастают благоухающие лилии, у реки среди аллей поднимается прекрасный храм, в чертогах пляшут нимфы, поют сирены и т.д. Вся эта сцена смоделирована на основе «Освобожденного Иерусалима» (эпизоды с Армидой и Ринальдо): волшебница заменена персонификацией, но сохранена тема борьбы героя с наваждениями (иллюзии и духовные соблазны, населяющие прекрасный лес).

Таким образом, с персонификациями у Вольтера оказываются связаны традиционные эпические топосы: внушение богов во сне; катабасис героя; колдовство, препятствующее герою; и если в случае катабасиса за Вольтером стоит богатая традиция, то в

остальном участие персонификаций — его новшество.

Вольтер, критиковавший Тассо за смешение античных и христианских представлений об аде, сам поступает осторожнее: в события не просто христианских, а еще и очень недавних времен он не вводит античную машинерию, хотя бы из опасения комических эффектов, и заменяет ее персонификациями психологических состояний и социальных явлений. В этой части своей поэтики он может опереться на древнюю и почтенную традицию: с библейской стороны прецедентами для него являются олицетворенная Премудрость (Притч. 8:1), Милосердие, Истина, Правда и Мир (Пс. 84:11). Греческая классика поставляла их в изобилии: у Гомера в «Илиаде» действуют персонифицированный Сон [4, т. 4, 231], Распря и Смута [4, т. 18, 535], Ужас и Бегство [4, т. 4, 440]; у Гесиода в «Теогонии» перечисляются многочисленные дети Ночи (Судьба, Смерть, Сны, Шутка, Обман, Старость). Римская традиционная религия полна абстрактных божеств: Верность (Fides; см., напр., Гораций. «Оды»), Стыдливость, Надежда (Spes; Гораций. «Оды»), Согласие (Concordia; Ювенал, Лукан), Победа (Victoria; ее статуя стояла в сенате), Доблесть (Virtus; Плавт. «Амфитрион»), Благочестие (Pietas; имело храм в Риме) и т.д. И римский эпос давал Вольтеру авторитетные образцы.

Так, у Вергилия «реторической средой» инфернальных персонификаций является «передняя» (vestibulum) ада [2, т. 6, 273 сл.]; о влиятельности вергилиевской картины преисподней см. Courcelle [13, 433ff.]: «При самых челюстях, при грозном входе ада, / Лежат Рыдание и мстительна Досада, / Болезни бледны, Глад вооружаяй злом, / Печалей Старость мать, сугорбленна, с жезлом, / Во рубах Скудость, Страх отец тревог всечасных, / Дикообразный сонм призраков преужасных. / Там Смерть гонящая из света смертных вон, / Томитель членов Труд, и смерти сродник Сон» (пер. В. Петрова).

Овидий в «Метаморфозах» [7, т. 8, 790] помещает в крайней Скифии обиталище Холода, с которым вместе живут Бледность, Дрожь и Голод; в другом месте [7, т. 4, 484] он изображает спутников Тисифоны, выходящей из ада: «При ней Рыдание спутником было, / Смертный Ужас, и Страх, и Безумье с испуганным ликом» (пер. С. Шервинского).

У Клавдиана, кроме сбора инфернальных персонификаций в завязке поэмы «Против Руфина», мы находим целую стаю их в садах Венеры на Кипре («Эпиталамий на брак Гонория Августа»). Кроме того, его поэма «Гильдонова война» открывается изображением богини Ромы, одряхлевшей и изнуренной, поднимающейся на Олимп, чтобы обрушить свои жалобы на Юпитера; следом за ней туда же приходит олицетворенная Африка, жалующаяся на тиранию Гильдона. Юпитер обещает им избавление, а Роме чудесно возвращает молодость. В следующей сцене Юпитер отправляет двух обожествленных (divi) представителей императорского дома, Феодосия Великого и его отца, Феодосия Комита, к ныне здравствующим императорам. Феодосий Комит является ночью спящему императору Гонорию и побуждает его начать войну с Гильдоном. Пробудившись, Гонорий совещается на этот счет с тестем. Лукановская встреча Ромы с Цезарем переработана Клавдианом в длинную сюжетную цепь: «персонифицированная страна жалуется богу — бог посылает призрак покойного государя в чертоги нынешнего — тот под влиянием сна решает начать войну». Именно так выстроен зачин «Россияды».

Эпическая востребованность персонификаций кульминирует в «Психомахии» Пруденция, поэме, построенной на вергилиевских образцах, но остро критичной по отношению к ним: весь набор ее персонажей — персонификации добродетелей и пороков, и ее вергилиевский сюжет — битвы, ведущие к основанию нового города [10, 21–24]. С Пруденция начинается аллегорический жанр, цветущий на протяжении всего Средневековья и поддержанный авторитет-

ностью такого позднеантичного текста, как «Брак Меркурия и Филологии» Марциана Капеллы, где действуют персонификации семи свободных искусств. Вкус к персонификациям не пропадает в эпоху Ренессанса; наконец, Буало утверждает законность эпических персонификаций, в III песни «Науки поэзии» говоря, что в эпической поэзии, «чтобы нас очаровать, все принимает тело, душу, дух, облик, всякая доблесть становится божеством: Минерва — это благоразумие, Венера — красота» [12, 173].

Связь персонификаций с высокими жанрами (актуальная не только для литературы, но и для живописи) фиксирована в словаре Н.Ф. Остолопова: «В поэзии вымыслам изящным способствуют: 1) олицетворение существ бесплотных, и даже самых понятий, как то Истины, Гордости и пр.» [8, т. 1, 162].

Однако тотальная замена мифологических богов персонификациями сталкивается с рядом художественных проблем. Первая — проблема того, что мы назвали «реторической средой». Античные эпики помещают персонификации либо в преддверие мифологического ада (Вергилий), либо в отдаленную точку земли, подобную аду по дикости, пустынности, бесплодию (Скифия у Овидия, фракийская обитель Марса у Стация). Первый вариант в перспективе снова ведет к детализации мифологического и смешению его с риторическим, от которого Вольтер намеревался уйти; от второго Вольтер отказывается, но из-за этого его персонификации оказываются в двусмысленном положении относительно человеческого мира, в гущу которого они помещены: Политика, обитающая в Риме, — это хороший памфлет, но плохой эпос. Этот аспект поэтики «Генриады», доставшийся в наследство Хераскову, ощущался как уязвимый и подвергался критике еще в середине XVIII века. Генри Хоум в «Основаниях критики» (1762) осуждает ситуацию, когда аллегорические фигуры вмешиваются в главное действие поэмы; объект его критики — «Генриада»: «Впечатление истинности, необходимое для эпической поэмы, несовместимо с условностями, свойственными аллегории. <…> Выводить Раздор в качестве реального лица, умоляющего, чтобы любовь, также ставшая реальным лицом, ослабила героя, — значит заставлять эти аллегории действовать вне их сферы и создавать странное смешение истины с вымыслом» [9, 495]. Через 70 лет сходным образом критикует «Генриаду» и «Россиаду» И.И. Давыдов в «Чтениях о словесности»: «Чудесное в Генриаде большею частию состоит в существах аллегорических <…> Божества в Греческих и Римских эпопеях выражают народныя поверья; они непосредственно относятся к жизни древняго человека; но существа аллегорическия суть искусственные символы отвлеченных понятий, и могут ли они участвовать в действиях человеческих?» [5, 277, 196]. Кроме того, система чудесного, созданная Вольтером, во многих пунктах уязвима для критики Батте — Мерзлякова: в ней смешиваются свойства действительных и символических божеств, она не связана с религиозными представлениями изображаемой эпохи и лишена внутреннего единства: взаимоотношения Политики, Суеверия и Вражды трудно себе представить, и этот набор адских сил выглядит случайным.

Закономерно, что Херасков остался единственным русским эпиком, освоившим вольтеровскую поэтику персонификаций в полном объеме: преемники «русского Гомера» систематически стремились или урезать ее проявления, или вовсе от нее отказаться.

1. *Батте. Начальныя правила словесности Г. Аббата Батте. М., 1807. Т. 1–3.*
2. *Вергилий. «Энеида» // Вергилий. Собр. соч. СПб., 1994.*
3. *Вольтер. Генриада, Героическая поэма господина Волтера, переведенная с французскаго языка стихами А.И. Голицыным. М., 1790.*
4. *Гомер. Илиада. Перевод Н.И. Гнедича. Л., 1990.*
5. *Давыдов И.И. Чтения о словесности. Курс третий. М., 1838.*
6. *Мерзляков А. Россиада. (Письмо к другу. Продолжение.) // Амфион. 1815. № 3. С. 94–123.*
7. *Овидий. Метаморфозы // Овидий. Собр. соч.. СПб., 1994.*
8. *Остолопов Н.Ф. Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым. Ч. I–III. СПб., 1821.*
9. *Хоум Г. Основания критики. М., 1977.*
10. *Шмараков Р.Л. Разумный Пруденций // Аврелий Пруденций Клемент. Сочинения / Перевод Р. Шмаракова. М., 2012. С. 3–27.*
11. *Bernardus Silvestris. The Commentary on the First Six Books of the Aeneid of Vergil Commonly Attributed to Bernardus Silvestris. Lincoln and London, 1977.*
12. *Boileau. Oeuvres complètes / Introd. par A. Adam. P., 1979.*
13. *Courcelle 1984 — Courcelle P. Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide. I. Les témoignages littéraires. P., 1984.*
14. *Faral E. Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Paris, 1923.*
15. *Lamberton R. Homer the Theologian: neoplatonist allegorical reading and the growth of the epic tradition. Berkeley, 1989.*
16. *Parker H.C. The pagan gods in Joseph of Exeter's 'De bello Troiano' // Medium Aevum 1964 (1995). P. 273–278.*

Г.П. Берзина
G.P. Berzina

ВЕРБАЛИЗАЦИЯ ФРЕЙМА-СЦЕНАРИЯ KONKURENZ В СОВРЕМЕННОМ НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ

VERBALIZATION OF THE FRAME SCENARIO OF KONKURENZ IN MODERN GERMAN

Автор рассматривает фрейм как сценарий, то есть как схему и форму деятельности одновременно, что позволяет выявить языковые средства немецкого языка, используемые в конкретной функции, для выражения фрейма-сценария KONKURENZ.

Ключевые слова: *фрейм-сценарий, субфрейм, концессивность, уступать, конкуренция.*

The author considers a frame as the scenario that is as the scheme and an activity form at the same time that allows to reveal the language means of German used in concrete function, for expression of a frame scenario of KONKURENZ.

Key words: *frame scenario, subframe, concession, to concede, the competition.*

Фрейм представляет собой уникальную структуру презентации опытного когнитивного знания человека, соединяющую область когнитивного и языкового в процессе речевой деятельности [1; 2; 3 и др.]. На языковом уровне фрейм призван обеспечить реализацию знания в виде схемы или модели, когнитивная структура может быть представлена в семантических сетях, таблицах, графах. Фреймовая структура когнитивных единиц, понимаемая как их смысловой каркас, является необходимым условием их вербальной материализации.

Мы выстраиваем структуру фрейма *KONKURENZ,* руководствуясь классической концепцией М. Минского [2], выделяя в составе фрейма субфреймы. Каждый субфрейм — это мини-модель фрейма, в состав его сложной структуры включены более мелкие в иерархии когнитивные единицы — слоты или терминальные узлы.

Ввиду того, что мы исходим из понимания фрейма как динамической структуры, в центре нашего внимания находятся глагольные единицы уступительной семантики, поскольку глагол, как самая емкая по своему содержанию часть речи, способен раскрывать разнообразные проявления деятельности, состояний, отношений человека.

Конкуренция (от *лат.* concurrere — *сталкиваться, соперничать*) — борьба, соперничество в какой-либо области: в экономике, спорте, науке и т.д. При конкуренции происходит процесс сравнения, сопоставления каких-либо качеств, показателей, определяется, кто / что обладает определенным качеством в большей мере, кто / что в меньшей, кто / что лучше, кто / что хуже. Фрейм-сценарий КОНКУРЕНЦИЯ включает в себя три субфрейма: субфрейм UNTERLIEGEN / *уступить — проиграть,* субфрейм NACHSTEHEN / *уступать —*

быть хуже, субфрейм EBENBÜRTIGKEIT / не ус*тупать — быть равным.* Рассмотрим подробнее выделенные субфреймы и систематизируем вербальные средства их репрезентации в современном немецком языке.

Субфрейм UNTERLIEGEN / *уступить — проиграть*. Если воинское подразделение проигрывает бой, это означает, что подразделение теряет способность к сопротивлению, несет потери, отступает, то есть данное воинское подразделение слабее по физической подготовке, хуже оснащено и вооружено, уступает по всем показателям.

Если спортсмен или команда проигрывают матч, турнир, то это означает, что их противник набирает больше баллов (очков), показывают лучшие результаты, спортсмен или команда уступают своим противникам по уровню подготовки, они хуже подготовлены к соревнованиям.

Когда человек, организация, страна уступает кому-либо в чем-либо, значит, они оказываются хуже по каким-либо качествам, параметрам в сравнении с другими людьми, организациями, странами. *Уступать кому-либо в силе, красоте* [4, 1452].

В результате анализа лексикографического материала было установлено, что семная структура глагола *UNTERLIEGEN* представлена следующим набором сем: *быть хуже, проиграть, отставать, неравное положение, стоять ниже на градационной шкале* и т.д. Глагол *уступать кому-то в чем-то* содержит также имплицитные семы «не желая того, поневоле», оценочный компонент, сравнительный, сопоставительный компоненты.

Сема *проиграть* входит в семантическое содержание следующих немецких глаголов и глагольных сочетаний: jmdm. den Vorrang (jmdm. den ersten Platz) einräumen (кому-л.) *уступить первенство*; jmdm. den Vorrang lassen (кому-л.) *уступить первенство*; abfallen — *отставать* (например, о бегуне); *уступать; сойти с дистанции; выйти из соревнования*; unterliegen *понести поражение; быть побежденным (кем-л.); уступать (кому-л.); проиграть; потерпеть поражение*.

(1) Volleyball: Die Regionalliga-Frauenmannschaft bezwingt Grün Weiß Eimsbüttel mit 3:0, die Männer unterliegen beim Oststeinbeker SV mit 2:3. [URL: abendblatt.de vom 22.02.2005]. *Женская команда победила со счетом 3:0, мужская команда уступила со счетом 2:3.*

Заполнение элементов сценария субфрейма *UNTERLIEGEN* происходит следующим образом: 1) *идентификация ситуации*: оказаться хуже в каких-либо видах состязаний; 2) *базовая модель*: субъект S_1 – предикат поражения – объект – адресат; 3) *условия ситуации*: объективная или субъективная необходимость, вынужденность; 4) последовательность целенаправленных сцен имплицируется как общепринятая цепочка действий. Кроме компонентов базовой модели сценарий субфрейма *UNTERLIEGEN* включает такие компоненты, как *время, пространство, цель, обстоятельства, мысли, норма, изменение, результат, наблюдатель*.

(2) Das Harksheider Talent hatte sich zwar in seiner Konkurrenz auch auf den guten dritten Platz vorgekämpft, muss aber bei der Vergabe der Startplätze für die Norddeutsche Meisterschaft hinter einem vom Verband gesetzten Kaderkämpfer zurückstehen [URL: abendblatt.de vom 25.01.2005, доступ 15.12.2011]. *Хотя талантливый спортсмен (+) мог рассчитывать на победу (на третье место), он оказался хуже другого спортсмена, он уступил ему* (–).

(3) Айрер (Jacob Ayrer), немецкий драматург, умер в 1605, последователь Ганса Сакса, уступает учителю в свежести юмора, превосходит его по сценичности пьес [Брокгауз и Ефрон].

Как правило, субъект поражения объективирован существительным определенной семантики или местоимением, адресат выражен именем существительным или местоимением в форме дательного падежа. В семантической структуре лексемы поражения содержится характер субъекта и адресата (одушевленный / неодушевленный, конкретный /

абстрактный, активный / пассивный).

(4) Eishockey: Nach drei Siegen unterliegen die Freezers 1:2 in Ingolstadt [URL: abendblatt.de vom 04.01.2005].

Объявляя результат матча по хоккею, который закончился проигрышем для команды (одержавшей уже три победы, следовательно, это сильная команда), автор высказывания пытается нейтрализовать появившуюся негативную характеристику проигравшей команды. Команда *уступила* со счетом 1:2. Глагол *unterliegen* снижает степень выраженности негативного признака и не называет реальное событие — *команда проиграла*, тем самым происходит смена оценочной характеристики с резко отрицательной на «мягкую» отрицательную с положительной коннотацией.

Имплицитно в содержании высказывания присутствует фоновая информация о том, что команда старалась выиграть матч, команда хорошо подготовлена, но события матча развивались не так, как ожидалось (излом прямой линии). Глагол *unterliegen* нейтрализует восприятие негативного результата матча (метафорическая эвфемизация). Команда проиграла, потерпела поражение с минимальной разницей очков, с незначительным перевесом противника, уступила.

Поскольку в основе осмысления любого высказывания лежат знания и представления, содержанием которых являются достаточно сложные факты и ситуации реальной действительности, то для понимания смысла высказывания обычно требуется определенная мыслительная работа, опирающаяся на предшествующий опыт субъекта. Содержание высказываний (1–4) можно передать моделью категории концессивности *obwohl P, Q*.

Субфрейм *NACHSTEHEN / уступить — быть хуже* моделирует ситуацию, в которой субъект S_1 уступает адресату по каким-либо качествам, субъект по оценочной шкале имеет ниже оценку, чем адресат.

Базовый предикат субфрейма *NACHSTEHEN* объективируется глаголами, глагольными словосочетаниями, в составе значения которых имеется сема «проиграть, уступать»: jmdm. / einer Sache in etw. nachstehen — *уступать кому-нибудь в чем-нибудь*; abfallen (gegen jmdn. / etw. schlechter sein) — *уступать / уступить кому-нибудь / чему-нибудь*; in der Schule zurückbleiben (nicht mitkommen) — *отставать в школе, быть отстающим*; sich mit jmdm. (in etw.) nicht messen können — *уступать кому-нибудь в чем-нибудь*; hinter jmdm. in etw. zurückstehen — *уступать кому-нибудь в чем-нибудь*; an Talent tief unter jmdm. stehen — *намного уступать кому-л. в таланте*; die Fachausbildung rangiert unmittelbar hinter der Erziehung — *по своему значению профессиональная подготовка уступает только воспитательной работе*; er ist ihm unterlegen — *он во многом ему уступает*.

В семной структуре перечисленных глаголов имплицитно содержатся также оценочные компоненты эмоциональной и этической категории оценок. Оценка, будучи порождением ментального мира, находится в тесной взаимосвязи с субъектом речи.

(5) Er steht hinter seinen Kollegen zurück. Er will nicht zurückstehen [5]. Sie stand ihrer hübschen Schwester nach [5].

Основными предикатами субфрейма *NACHSTEHEN* являются глаголы zurückstehen, nachstehen: hinter jmdm. an Energie zurückstehen – *уступать кому-л. в энергии*; jmdm. im Range nachstehen — *уступать кому-либо по значению*; sie musste ihrer jüngeren Schwester immer nachstehen — *ее младшей сестре всегда отдавали предпочтение* (перед ней); nachstehen — *уступать (кому-л., чему-л., в чем-л.; по качеству); стоять ниже (кого-л., чего-л., по чему-л.); уступать (кому-л. в чем-л.); стоять ниже (кого-л., чего-л. по достоинствам);* darunterliegen — *уступать (кому-л. в чем-л.); быть меньшим (по размеру, цене и т. п.);* an Kampfwert unterlegen sein — *уступать по боевым качествам.*

Как показывает анализ фактического материала, в семантическом содержании перечисленных выше глаголов, глагольных словосочетаний присутствуют компоненты поля

ментальности — сравнение и сопоставление умственных, интеллектуальных качеств и свойств. Присутствие префиксов *zurück-, darunter-, nach-, unter-, ein-* в составе немецких уступительных глаголов свидетельствует об особенностях восприятия и детализации при категоризации и концептуализации явлений, событий, признаков в немецкой культуре.

В структуре значения слова *уступать кому-то в чем-то* в русском и немецком языках взаимодействуют разные слои смысла — собственно денотативный, фоновый, культурологический, оценочный и другие, так как в лексической системе языка отражаются не только представления о предметах и явлениях окружающего мира, но также отношение к ним в той или иной культурной среде.

Сформировавшаяся под влиянием природных и исторических условий культура накладывает отпечаток на мировидение и миропонимание народа, которое воспроизводится в языке в виде языковой картины мира. Особенности мировидения и миропонимания накладывают отпечаток на вербальное оформление языковой единицы.

Отражение и хранение культурологической информации характерно, прежде всего, для единиц лексического уровня, так как лексическая система наиболее непосредственно связана с предметами и явлениями внеязыковой действительности. Слово как основной элемент лексико-семантической системы языка отражает тот или иной фрагмент действительности и вместе с тем выражает его общественное понимание.

В предикатах abfallen, zurückstehen, darunterliegen, nachstehen присутствуют семантические компоненты «слабость» и «быть хуже», которые несут неприятный смысловой оттенок и традиционно воспринимаются с оценкой «плохо».

(6) Die Sängerin fiel (gegen die Sänger, neben den Sängern, am Ende des zweiten Aktes) stark ab [5]. *Певица пела хуже, чем другие певцы / в конце второго акта. Она уступала другим исполнителям в исполнении своей роли.*

(7) Er steht hinter seinen Kollegen zurück. *Он уступает коллегам, то есть он хуже по каким-то качествам.* Sie stand ihrer hübschen Schwester nach [5]. *Она уступает своей красивой сестре, она не так красива, как ее сестра.*

Внутренняя форма глаголов fallen, stehen, liegen связана с изменением местонахождения в пространстве. При вторичной языковой интерпретации концептуального содержания внутренней формы основы слова и концептуального содержания приставки появляется новая структура знаний, которая, как свидетельствует фактический материал, нацелена на уход от прямой номинации, что сопровождается полной или частичной нейтрализацией негативных характеристик исходного глагола.

Субфрейм *EBENBÜRTIGKEIT* / *не уступать — быть равным.* Если кто-либо не уступает чему-либо в чем-либо, то это означает, что какой-то объект, предмет является равным, достойным сравнения с чем-либо, что служит образцом какого либо качества. *Не уступать мировым стандартам* [4, 1452]. В основе лежит сопоставление, сравнение наличие какого-либо качества или признака у двух или нескольких субъектов, объектов.

(8) Die Produktion dieses Werkes kann es mit den besten Erzeugnissen des Weltmarkts aufnehmen. *Продукция этого завода не уступает по качеству лучшим изделиям на мировом рынке.* Качество продукции этого завода очень высокое.

(9) Er steht seinem Freund an Kenntnissen nicht nach. *Он не уступает своему другу в знаниях.* Познание в какой-либо области у субъекта и его друга равноценно по определенным критериям.

Заполнение элементов сценария субфрейма *EBENBÜRTIGKEIT* происходит следующим образом: 1) *идентификация ситуации*: обладание в равной степени каким-либо признаком; 2) *базовая модель*: субъект S_1 – предикат равенства – объект – адресат; 3) *условия ситуации*: объективное

или субъективное противопоставление, сравнение; 4) последовательность целенаправленных сцен имплицируется как общепринятая цепочка действий. Кроме компонентов базовой модели сценарий субфрейма *EBENBÜRTIGKEIT* включает такие компоненты, как *время, пространство, цель, обстоятельства, мысли, норма, изменение, результат, наблюдатель*.

(10) Der zweite Tag des Festivals soll dem ersten in Sachen guter, abwechslungsreicher Musik und Spaß in nichts nachstehen [URL: bkz-online.de vom 22.09.2006]. В высказывании противопоставляются, сравниваются два дня фестиваля — второй день фестиваля не уступал первому по разнообразию мероприятий, музыки, развлечений, то есть он был таким же интересным, веселым.

Субфрейм *EBENBÜRTIGKEIT* моделирует ситуацию, в которой субъект S_1 находится на том же уровне по какому-либо параметру сравнения с адресатом. Базовый предикат субфрейма *EBENBÜRTIGKEIT* объективируется глаголами, глагольными словосочетаниями, в составе значения которых имеется сема «не уступать, быть равным»: jmdm. gewachsen sein an D. *не уступать (в силе, уме, знаниях);* jmdm. das Gegengewicht halten *не уступать кому-либо в чем-либо;* jmdm. in etw. D. nichts nachgeben *не уступать кому-либо в чем-либо;* jmdm. in etw. D. das Gleichgewicht halten *не уступать кому-либо в чем-либо; jmdm in seiner Leistung* nicht nachstehen *не уступать в достижениях;* sich mit jmdm. an Schönheit messen (können) *не уступать кому-либо по красоте;* in nichts nachstehen *ни в чем не уступать* и другие.

(11) Mögen beide nicht gleich groß sein – an Bedeutung darf keine der anderen nachstehen [URL: fr-aktuell.de vom 04.10.2005].

(12) Beide Häuser sprechen von spektakulärer Architektur, die dem modernen Design ihrer Fahrzeuge in nichts nachstehen soll [URL: archiv.tagesspiegel.de vom 06.03.2005].

Как правило, субъект равенства передан существительным конкретной или абстрактной семантики или местоимением, адресат вербализован именем существительным (абстрактным / конкретным) или местоимением в форме дательного падежа с предлогом или без предлога. В семантической структуре лексемы равенства содержится характер субъекта и адресата (одушевленный / неодушевленный, активный / пассивный).

Подводя некоторые итоги, можно заключить, что фреймовые сцены включают такие референтные области, которые выражают пресуппозитивные значения наименований объектов, явлений действительности, представленные в их динамическом состоянии, в их движении. Поэтому мы считаем, что фрейм KONKURENZ являются выражением ситуативных фреймовых сцен уступительности когнитивной.

Фрейм-сценарий, как сложно структурированный квант знания, является репрезентантом знаний говорящего о фрагменте процессуально-событийного мира, выступает в качестве модели концептуализации глагольного значения и является способом категоризации глагольной лексики. Фреймовый анализ позволяет обнаружить уровни языкового воплощения уступительного концепта и описать семантику языковых единиц, обозначающих участников фрейма-сценария и их действия.

Использование фрейма-сценария позволяет объяснить функционирование ментального лексикона человека: имея в своем распоряжении ограниченное время, говорящий правильно выбирает нужное значение благодаря существованию фрейма-сценария, как обобщенной модели, хранящейся в памяти и извлекаемой из нее для производства нового значения.

1. *Демьянков В.З. Фрейм // Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996. С. 187–189.*
2. *Минский М. Фреймы для представления знаний / пер. с англ. М., 1979.*
3. *Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. М., 1988. С. 52–93.*
4. *Толковый словарь русского языка / Под ред. В.Д. Дмитриева. М., 2003.*
5. *Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim, Wien, Dudenverlag, 1989.*

С.Ю. Дубровина
S.Yu. Dubrovina

МЕТОДОЛОГИЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ФЕНОМЕНА ПРАВОСЛАВНОЙ ЛЕКСИКИ В ЯЗЫКЕ РУССКИХ ДИАЛЕКТОВ[1]

REPRESENTATION METHODOLOGY OF ORTHODOX VOCABULARY PHENOMENON IN RUSSIAN DIALECT LANGUAGE

В публикуемой статье излагаются основные результаты научных наблюдений автора над способами сбора, классификации и методологии представления такого сложного, информативного, функционально и тематически неоднородного словарного массива, как лексика православия. В статье описаны выработанные теоретические позиции анализа состава христианской лексики, определена состоятельность методик семантических полей и дальнейшей классификации.

Ключевые слова: *лексика христианства в русском языке, православная лексика, русские диалекты, тамбовские говоры, диалектные реализации, репрезентация лексики, лексико-семантические поля, идеограммы.*

In this article are set forth basic results of author's scientific observation about information gathering methods, representation classification and methodology of such complicated, informative, functional and topical heterogeneous lexical array as orthodox vocabulary. In this article are described elaborated theoretical positions of Christian vocabulary analysis. The strength of semantic fields method and further classification method is defined.

Key words: *Christian vocabulary in Russian language, orthodox vocabulary, Russian dialects, Tambov patois, dialect realisations, vocabulary representation, lexic-semanthic fields, ideograms.*

Настоящая статья представляет собой опыт языковой репрезентации и системного анализа лексики православия как формы воплощения христианства в «живом» русском языке. Рассматривается диалектная реализация форм, ключевых образов и обрядового опыта вероучения в повседневном (обыденном) сознании, вобравшем в себя за многие века существования христианства на восточнославянской территории его конфессионально-религиозное содержание. Исследуется влияние религиозных форм мышления на язык-реципиент, а также реализация обратной зависимости религии от народного языка.

В своей работе мы стремимся рассмотреть диалектную лексику народного православия на фоне условно общей системы русского языка с привлечением данных русских диалектов. Базовым материалом иссле-

[1] Издание статьи осуществлено при финансовой поддержке РГНФ, проект № 13 – 04 – 00017

дования явились данные тамбовских говоров. Изучению тамбовских говоров была посвящена многолетняя собирательская работа [3; 4; 5; 6 и др.].

Необходимость выявления массива лексических данных в крестьянской и городской среде диктуется отсутствием прямого обращения к этой теме в научных трудах, наличием неясности в определении статуса и состава лексики веры и церквипо отношению к другим тематическим группам лексики. Важность системного анализа этого материала обусловлена также острой дискуссионностью многих проблем народной религии, тесной связью дисциплин, направленных на изучение аксиологии христианства.

Заслуживает внимания аргументация задачи рассмотрения взаимосвязей языка и религии, описания семиотической природы языка в религиозной сфере человеческой жизни в вышедшей в 1998 году монографии «Язык и религия» Н.Б. Мечковской: «В основе этой связи языка и религии лежит не случайность или недоразумение архаического сознания. Дело в том, что религия — это область повышенного внимания к слову» [8, 4]. Н.Б. Мечковская видит язык, обслуживающий религию, не как «всего лишь» коммуникативную технику, а как предпосылку и форму содержания религиозных противоречий и «заветных смыслов» [Там же].

Под лексикой православияв широком смысле понимается языковая когниция, выражающая идею христианства и вероучения в русском языке и его диалектах. Это лексика Библии, церковных служб, таинств, обрядов, литургии, лексика православной традиции, отраженная в разных сферах культурной коммуникации (в том числе, этнокультурной), языковые символы русского языка, развившие и утвердившие духовные ориентиры нации. Место христианской лексики находится в общей «системе систем» русского языка: системе кодифицированного литературного языка и системе русского разговорного языка. При рассмотрении православной лексики в диалекте и просторечии мы неизбежно обращаемся к языку речевого общения в системах диалектов и русского разговорного языка.

В узком смысле православной лексикой мы называем библейскую и церковноуставную лексику, непосредственно репрезентирующую катехизическую сторону православия.

Синонимами термина «лексика православия» являются определения «православная лексика», «христианская лексика», «лексика веры и церкви», «лексика народной веры», «лексика народной религии», «лексика народного христианства», «лексика народного (бытового) православия». Допускается словосочетание «язык христианства», «язык веры и церкви», «язык народного православия», что оправдано стилистическими задачами, а также проницаемостью описываемой лексики во все сферы языковой системы.

Репрезентация идей христианства возможна с двух позиций: во-первых, с позиций семантики, когда слово отражает идеи и символы христианства или функционально «привязано» к той или иной дате, термину, несущему ключевую нагрузку символической когниции православия; во-вторых, с формальных позиций, когда об отношении к теме церкви и веры свидетельствует состав слова, содержащий производящую основу – маркер христианства. Эти позиции являются равноправным основанием для включения номинаций в состав христианской лексики.

Каждую из лексических единиц, независимо от структуры (слово, фразеологизм), мы определяем как номинацию и рассматриваем в качестве составляющей общего массива христианской лексики.

Хронологически предмет исследования определяется временем активного сбора диалектных, фольклорных и этнографических данных, то есть XIX–XX вв. вплоть до современных экспедиционных исследований. Территориально предмет исследования обозначен по всей территории «живого» русского языка с доминирующим вниманием

к фактам тамбовских говоров рязанской группы южнорусского наречия.

Состав лексики православия тамбовских говоров на общерусском фоне классифицирован и описан в оригинал-макете монографии, подготовленной автором настоящей статьи при поддержке Российского гуманитарного научного фонда в 2012 году [7].

Существенную функциональную нагрузку внутри христианской лексики несут церковнославянизмы — заимствования (из древнегреческого — *апостол, диптих, менологий, синаксарь, драхма*; из латинского — *нимб, пилигрим, канонизация*; греко-лат. — *патерик,пророк*; из древнееврейского — *синедрион, синагога*) и слова с фонетическими и грамматическими элементами церковнославянского языка (*бессребреник, великомученик, благочестие, равноапостольный, страстотерпец, дщерь, око, ланиты, брение*…). Образную группу номинаций «высокого стиля» составляют фразеологизмы — *аредовы веки, антониева пища, валтасаров пир, каинова печать, тьма египетская, не от мира сего, земляобетованная* и др. Адаптированные церковнославянизмы составляют особую «книжную» группу христианской лексики.

В целом же общая лексическая база христианской лексики значительно шире: сюда входят слова общеславянского лексического фонда, которые, отражая знание о вере, всегда были достоянием высокой и нейтральной стилистической сферы русского языка и активно употреблялись (*грех, мученичество, крест, покаяние, душа, святой, чудо, слово, добро, зло, таинство, небо, колокол* и т.п.). Составляя часть исконно русской лексики, они утвердились в языке в качестве маркеров аксиологии христианства. Переосмысление их первичных «нехристианских» смыслов происходило в эпоху становления славянской письменности при переводе священных текстов на церковнославянский язык.

Существует лексикологическая лакуна в отношении активной лексики христианства, адаптированной в диалектах: она почти не представлена в областных словарях. Авторы учебников, пособий и составители словарей всегда предпочитали книжный вариант того или иного «церковного» слова, стараясь избегать «неверностей» просторечия. В целом это оправдано в отношении лексики, сохраняющей первичное значение, но проникшей в говор с фонетической или морфологической адаптацией. Диалектные трансформации типа *намастырь, фарувимский», Русалим, Мойсей, купорис, панахвида, питинья, ялтарь, крыльца* и подобные воспринимались в фокусе правильного церковнославянского прочтения как досадные казусы.

Наряду с измененными книжными заимствованиями внеполе зрения словарей оставалась обиходно-обрядовая диалектная лексика (*Взнисинье, говеть, киётка, крёстные, Хролов день, Сдвижиньясорки, разговёна, угол*), связанная с вероучением и церковью. Народные этимологии, фонетические огласовки, новаторства в области словопроизодства чаще всего не включались в областные словари как досадные речевые «ошибки».

В.И. Даль старался исключать фонетические и слоовобразовательные трансформации библеизмов из словаря и отмечал просторечные варианты пометой *испорч.* — «испорченное»: «Ено´ха, ано´ха м. или *Ено´ха- праведный*, [испорч. библ. Енохъ. Ак.], смирный простак, глуповатый добряк. [Ср. Аноха]» [2, т. I, 1295].

Между тем, христианская лексика в «диалектном изводе» не ограничивается только евангельской и библейской по происхождению словарной группой, а расширяется за счет трансляции бытовой и нейтральной лексики говоров на религиозные и культовые области.

Этнолингвистическую информацию религиозного характера в русских диалектах отражают производные от библеизмов и христианских имен названия географических объектов: *село Архангельское, город Богоявленск, деревни Введенка, Знаменка, Раевка, село Спасское, деревня Успеновка,*

Святое озеро, озеро Ангельское, поле Ерусалим, ключ Иордан, поле Палестинка и многие др. По мнению исследователя русской диалектной топонимии Е.Л. Березович, эта зона этнолингвистической информации «не является базовой для топонимической-концептосферы. В то же время этот блок информации следует считать одним из наиболее ярких и, главное, маркирующих, этноспецифических характеристик духовной культуры народа» [1, 199].

Ввиду того, что описание многочисленных фактов русской ономастики и топонимии является отдельной сложной проблемой, а также по причине того, что эти лексические пласты неоднократно являлись предметом пристального рассмотрения, мы, за редким исключением, не включаем их в словарный состав нашего лексического фонда.

Этимология и судьба слов не входили в наше рассмотрение. Так, например, мы отдаем себе отчет в том, что за церковным значением слова *прелесть* стоит христианское понятие об искушении (прельщении), тогда как в современном русском языке слово имеет положительные коннотации, но определение того, на каком этапе истории языка произошло это изменение, не является нашей задачей. Иные значения по отношению к современному состоянию языка имело, например, причастие *изумленъ* (ср. в акафистах русским святым значение ‘из ума вышедший’ и современное русское ‘удивленный’: «… они, вразумляя буих, …*изумленных вводя в ум*, даруя «расширение» языка, отверзая очи слепым…»). В ряде контекстов литературного русского языка абстрагировалось активное значение церковнославянского глагола полагати — ср. «Мария же Магдалина и Мария Иосиева смотрели, где Его полагали» — Мк. 15, 47 («полагать» — ‘думать, считать’) и т.д. Диахронический аспект изучения христианской лексики в отношении диалектов русского языка остается делом будущего.

Мы рассматриваем христианскую лексику как объединенную в семантические поля (лексико-семантические поля).

Семантическое поле мы определяем как обширное объединение слов (манифестантов лексики), формально представленное своим деривационным рядом, сложившимся на денотативной основе (особенно это касается слов-ономатем), и семантикой — сигнификативной основой, отражающей «идею» поля (последнее особенно касается абстрактных именований). При этом денотат некоторой языковой единицы мы рассматриваем как объект действительности (вещь, свойство, отношение, ситуация, состояние, процесс, действие), «которые могут именоваться данной единицей в силу ее языкового значения» [9, 128]. Денотат обнаруживает соприкосновение языковой сферы с уровнем действительности и отражает маркирование номинациями объектов действительности. Сигнификат представляет «понятийное содержание языкового знака» и «с гносеологической точки зрения представляет собой отражение в человеческом сознании свойств соответствующего денотата». Он противопоставлен денотату «как идеальное, психическое образование — материальному» [9, 444] и раскрывает содержание понятия, заложенного в единице именования (прецедентный мотив, оценку, сакральность имени и т.д.).

Отбор составляющих семантического поля определяется семантическим соответствием единиц номинации социальным, культурным, психологическим темам — манифестантам общей идеи смыслового пространства поля. В поле могут войти и языковые знаки на формальном основании, то есть номинации, образованные от ключевых слов христианства, но семантически не связанные с ним. Важно наличие семантического единства лексемного инвентаря по той или иной лексической «теме» и ориентация на общность внеязыковых сущностей (реалий, действий, явлений, традиций), отраженных в языке.

«Оглавление» семантических полей соответствует названиям тематических групп

лексики. В настоящей статье мы остановимся на раскладе вербального массива лексико-семантических полей, сложившейся в тамбовских говорах, хотя имеющиеся материалы вполне позволяют развернуть лексико-семантическую картину народного опыта веры на общерусском фоне.

При работе с лексикой нам приходилось строго обдумывать схему распределения единиц номинации и не раз подвергать ее корректировке, исходящей из логики реальных фактов. Окончательный вариант нашей «общерусской» идеографии лексики православиия содержал 18 семантических полей и 99 идеограмм, число которых не окончательно, может подвергаться добавлениям и гибким изменениям. Состав тамбовской лексической картины народного православия, представленный в настоящем издании, объединил 16 семантических полей и 56 идеограмм, меньших по полноте объема, входящих в состав поля.

Перечислим сформированные лексико-семантические поля: акции, артефакты, календарь, конфессии, локусы, люди, ментальные универсалии христианства, метеорология, молитвы, небесная сфера, персонажи и образы народной веры, признаки и свойства, состояния, фауна и флора, церковный устав, этикет.

Моделирование полей лексики выглядит следующим образом:

– для выявления нашей лексики мы обращаемся к выявлению реальных тематических групп и затем, на их основе, формированию семантических полей. Тематическая дифференциация слов является одним из традиционных и теоретически освоенных способов представления лексического материала;

– семантическое поле включает в себя идеограммы, составляющие второй уровень классификационной иерархии. В одно семантическое поле может входить несколько идеограмм. Так, например, семантическое поле «календарь» включает в себя идеограммы «большие праздники», «именослов народного календаря», «названия дней», «названия недель», «посты», «моделирование времени»; семантическое поле «персонажи и образы народной веры» — идеограммы «святые помощники», «лица Ветхого Завета», «силы зла» и т.д.

Под идеограммой понимается объединение лексических реализаций заданного смысла одной из версий христианской лексики — антропонимической, признаковой, акциональной, зоонимной, астральной, предметной, обрядовой, ономастической, топонимической и т.п. Включение номинаций в одну идеограмму мотивировано семантикой слова. Можно сказать, что идеограмма — это идея, выраженная литературным словом, под которым собраны диалектные номинации, реализующие обобщающую их сему.

Идеограмма содержит заголовки — заглавные слова, которые обобщают семантику номинаций и придают status quo общей идее, заключенной в словах — диалектных реализациях (иначе, лексических манифестантах). Заглавное слово идентифицирует значение относящихся к ней лексических реализаций. Многие номинации имеют толкования, представленные в марровских кавычках, но часто толкования раскрываются в контекстах и пояснениях. Языковые иллюстрации приводятся курсивом в простой транскрипции — записи, передающей фонетику говора средствами русского алфавита без транскрипционных скобок.

Внутри идеограмм лексические единицы представлены в алфавитном порядке.

Идеограммы подаются на литературном языке, манифестанты идеограмм представляют диалект.

Приступая к исследованию идеографического распределения христианской лексики, мы ожидаем, что набор лексем и выражаемых ими понятий, вообще круг очерчиваемых христианской лексикой явлений будет приблизительно равным в разных языковых системах. То есть те явления, которые проявлены на уровне литературного русского языка и вошли в разговорную речь, могут стать также достоянием отдельного русского

диалекта или просторечия. Несмотря на разнообразие диалектных систем, предполагается, что круг диалектных лексем будет примерно одинаковым в диал. 1 // диал. 2 // диал. 3 // диал. 4 … и т.д., если взять их для сравнения, а также в диалекте // литературном // разговорном языках.

Исследуя лексику народного православия не только как лингвистический, но и культурный феномен, мы исходим из того, что за этим понятием стоят этнические культурные традиции, не утратившие своей актуальности, сохранившие старые словарные приобретения и вливавшиеся в активный словарь культурно значимой лексики в поздние периоды, вплоть до нынешних дней.

Данные, репрезентирующие концептосферу религии в диалекте, обладают значительной убедительностью только при вхождении в ментальное поле народной аксиологии и этики. Блок этнолингвистической информации, реализованный в языке веры, относится к наиболее важным характеристикам духовной культуры народа, а представленные языковые образцы (лексика, фразеология) содержат, как правило, этнолингвистическую информацию.

Христианская традиция играет активную роль в установлении значимости языковых единиц, их оценочной реализации. Креативная способность народа реализуется под углом христианского мышления, эксплицируя позиции нравственности. Соотношение добра и зла верифицируется посредством библеизмов, среди которых особо актуализированы имена Бога, Богородицы, христианских святых. К выражению христианской морали притягиваются и обычные слова, переосмысленные с позиций веры в том или ином языковом контексте (в той или иной ситуации).

Выстраивается система понятий, сопрягающая архаическую традицию с христианством. Под ее влиянием формируются словообразовательные потенции диалекта. Диалект в словотворчестве использует свои семантические модели, отличные от литературного языка. Принципы номинации тех или иных групп лексики в диалектах детально конкретизированы, разнообразны.

В «живом» языке не остается без внимания качественная оценка явлений.

1. *Березович Е.Л. Русская топонимия в этнолингвистическом аспекте. Екатеринбург, 2000.*
2. *Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. М., 1994.*
3. *Дубровина С.Ю. Тамбовщина в контексте духовной культуры: Филологические очерки. Тамбов, 2001.*
4. *Дубровина С.Ю. Вариантное прочтение содержания языкового знака при мотивации, основанной на случайных сближениях // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2005. № 5. С. 124–130.*
5. *Дубровина С.Ю. Образность мифопоэтических представлений народного христианства в русском языке // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. Тамбов, 2011. Вып. 12 (104). Ч. 2. С. 690–699.*
6. *Дубровина С.Ю. Церковнославянский, русский литературный языки и русские диалекты как составляющие единого коммуникативного пространства лексики христианства // ФИЛОLOGOS. 2012. Вып. 13 (2). С. 49–54.*
7. *Дубровина С.Ю. Состав и системная адаптация лексики православия в русских диалектах (на материале тамбовских говоров) [электронная версия монографии] // Официальный сайт Российского государственного научного фонда. URL: http://www.rfh.ru/index.php/ru/rezultaty/nauchno-populyarnye-izdaniya/216-scipop2012*
8. *Мечковская Н.Б. Язык и религия. М., 1998.*
9. *Языкознание: Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М., 1998.*

Т.П. Дудина
T.P. Dudina

ЗВУЧАЩИЙ МИКРОКОСМ Г.Р. ДЕРЖАВИНА (ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ ДЕРЖАВИНСКОЙ «МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ»)

G.R. DERZHAVIN'S SOUNDING MICROCOSM (PHILOSOPHIC FOUNDATIONS OF DERZHAVIN'S "MUSICAL DRAMATICART")

В статье рассматривается эволюция авторского сознания Г.Р. Державина, определившая причины его обращения на рубеже XVIII–XIX вв. к драматургии, место «музыкальной драмы» в творчества поэта, ее философская основа и синтетическая природа.

Ключевые слова: *авторское сознание, драматургия, жанр, либретто, музыка, опера, синтез*

The article treats the evolution of G.R. Derzhavin's author consciousness, considering it as the factor defining the causes of his turning to the dramatic art at the boundary of XVIII–XIX centuries, and also deals with the place of "musical drama" in the poet's creative activity, with its philosophic foundations and synthetic nature.

Key words: *author consciousness, dramatic art, genre, libretto, music, opera, synthesis.*

Об исключительности значения творчества Г.Р. Державина для русской литературы и, – шире, – о знаковой природе личности поэта в ее мыслетворческой, духовной и эстетической своеобычности для национальной культуры говорилось и писалось много. На наш взгляд, «особость» положения поэта в контексте традиционного русского культурного пространства является следствием его особого интеллектуально-чувственного мировосприятия.

Обращаясь к обозначенной проблеме, нельзя не учитывать, что мировоззренческие представления поэта целенаправленно и многоаспектно исследовались в разные годы: в почти столетнем промежутке между работами Н. Вальденберг 1916 г.[1] и докторской диссертацией Д.В. Ларковича, защищенной в 2012 г. [7], весьма результативно были рассмотрены политические, религиозные, этические и другие воззрения поэта. По глубокому убеждению ученых, природа мировосприятия Державина определила важные, сущностные стороны его художественного мира.[1] Но при этом эмоционально-чувственная картина мира поэта как предельно субъективная и не всегда поддающаяся научному анализу выносится за пре-

[1] В значительной степени изучено влияние идеологических установок и мировоззренческих принципов на художественное творчество, выявлены философские истоки и историко-культурные контексты образной системы поэта и др. Имеются в виду исследования Л.В. Пумпянского, Д.Д. Благого, И.З. Сермана, П.А. Орлова, В.И. Федорова, Г.А. Гуковского, Г.П. Макогоненко, В.Д. Сквозникова, В.А. Западова, И.В. Карташовой, А.Н. Пашкурова и др.; серии «XVIII век» (ИРЛИ РАН), «Проблемы изучения русской литературы XVIII века» (Самара), в которых в разные годы были опубликованы работы по проблеме; диссертации А.Н. Колоскова, М.В. Чередниченко, А.А. Казакевича, М.В. Пономаревой, Г.А. Коломийченко, М.Я.Паит, А.А. Койтен, А.О. Демина, А.А. Замостьянова, С.А. Саловой, Т.Е. Абрамзон, С.А. Васильева и др.

делы исследовательских интенций.

Вне всяких сомнений, поэтическая система Державина, знаменующая собой философско-эстетический взрыв культурного сознания, стала результатом освоения национальной и общечеловеческой культуры, ее творческого переосмысления и совершенствования. Очевидно также, что культуру как пространство авторской самореализации к моменту появления в нем Державина составляет и накопленная материально-духовная сфера деятельности человечества, и смысловое поле его бытия, «семиосфера» (Ю.М. Лотман). При этом нельзя не учитывать, что державинская эстетическая система формировалась в эпоху трансформации исходных, категориальных принципов художественного мышления, в момент «переходный от эпохи эйдетической поэтики к эпохе поэтики художественной модальности» (Ларкович). Процесс самоидентификации, приведший к появлению независимой личности, обладающей высокой степенью творческого самосознания и претендующей на самостоятельную картину мира, определил особое отношение Державина к системе сложившихся культурных ценностей, которое становится творчески-преобразующим. Традиция в этих условиях теперь осознается им не как абсолютная, проверенная временем ценность, но подвергается критической оценке с позиций собственных жизнестроительных представлений. На смену следованию традиции приходит убеждение в субъективно-личностной исключительности любого смысла, породившее феномен творческой авторефлексии и уникального в своей оригинальности художественного авторства. Данное обстоятельство спровоцировало жанромоделирующую деятельность Державина, позволившую ему самоидентифицироваться в контексте вполне сформировавшейся литературной традиции.

Современное понятие авторского сознания вбирает в себя комплекс гносеологических и аксиологических ориентаций творческого субъекта, закрепленных в таких параметрах художественного текста, как жанровый состав, субъектная и пространственно-временная организация, особенности речевого стиля, ритмический строй и т.п. Актуализированные в процессе читательского восприятия, эти индивидуальные проявления державинского сознания формируют имплицитную *модель мира, в которой представлена* подлинно диалектическая система воззрений на человека, Бога и природу в их противоречивом единстве. Диалектичность мышления,обусловленная эволюцией личностного начала, порождала потребность расширить возможности существующих жанровых форм либо за счет проявления их функционального потенциала, не реализованного предшествующей литературной практикой, либо за счет корреляции родовых, видовых и жанровых структур, в результате которой возникала уже качественно новая жанровая система с иными принципами самоорганизации.

Ориентация на жанрово-стилевую многомерность поэтического текста – принципиальное свойство любого державинского произведения. Уже в раннем творчестве это позволяет выразить поэту непосредственное, глубоко личное переживание, а не замыкаться в рамках традиционного условно-литературного «чувства». Ранние лирические опыты жанрового синтеза, обусловившиедеканонизацию жанровой иерархии, выявили особый характер отношений автора и созданной им художественной реальности, признаком которой стала предельная индивидуализации поэтического контекста. Позже это приводит к особой образной репрезентации исторической и современной жизни и предоставляет широкие возможности обобщения собственного жизненного опыта.

Можно предположить, что интуитивное ощущение «недостаточности» существующих жанровых форм, не способных адекватно передать яркие, разнообразные, противоречивые впечатления бытия, провоцирует поэта на эстетический эксперимент, а творческий поискнеизбежно приводит его к

пониманию качественно новых возможностей жанрового синтеза, позволяющего автору перемещаться из одной семиосферы в другую (фольклорно-сказочную, мифопоэтическую, социально-бытовую, естественно-природную, общественно-политическую, философско-историческую, сакрально-мистическую и пр.). Такие возможности предоставлял прежде всего театр, который Державин считал высшей и наиболее эффективной формой художественного синтеза. При этом, как доказано предшествующими исследованиями, поэт не ставил перед собой задачу полностью реформировать жанровую систему русской драматургии, а стремился реализовать невостребованный в театральной практике потенциал традиционных жанров (трагедия, театральное представление, комедия, опера) путем вовлечения их в область синестетического формотворчества и дополнить существующую жанровую систему новыми формообразованиями.

В драматургии Державина синтетическое взаимодействие нескольких жанровородовых и видовых языков, вовлеченных в общую игровую стихию, приводит к возникновению ряда принципиально новых жанровых форм и модификаций, которым соответствовала многополярная картина бытия, отражавшая свободный взгляд художника на существующую систему социально-этических ценностей.Драматургический мир Державина, как и мир вокруг, многообразен, противоречив, динамичен, диалектичен, а поиск особых художественных способов и средств, способных показать действительность в ее противоречиях, привел поэта на основе уже существующих к созданию уникальных жанровых моделей, более сложных, чем исходные.

Обращает на себя внимание тот факт, что державинский драматический контекст был целенаправленно ориентирован на словесно-музыкальной способ создания единой картины мира.[2] На рубеже XVIII–XIX вв. именно синтетичный по своей изначальной природе-театр предоставлял возможность диалектического единства различных средств для выражения художественной идеи: слова (поэзии), звука (музыки), движения (пластики).[3]

Музыкальность Державина, характер его музыкальной образованности, роль музыки в жизни поэта, достаточно известны.[4] Исследователи, ссылаясь на высказывания поэта, сходятся во мнении, что музыку Державин рассматривал как вид искусства, генетически родственный поэзии и наиболее ей близкий по природе воздействия на слушателя («поэзия и музыка есть разговор сердца; ... ищут оне побед единственно над сердцами таким образом, когда нежныя струны их созвучностью своею в них отзываются»).[5]

Нам представляется, что музыка воспринимается Державиным не как искусственно созданная человеком реализация его изощренных эстетических потребностей, но как часть мировой гармонии, составляющая неотъемлемое условие существования все-

[2] Многочисленные авторские пометы и автокомментарии свидетельствуют о том, что поэт заранее слышал, как его произведение будет звучать в вокальном и инструментальном сопровождении [2].

[3] В широко известных исследованиях драматургии поэта, уделив преимущественное внимание проблемам художественного метода Державина-драматурга, эволюции драматических жанров в творчестве поэта, авторы, однако, так и не показали четкой связи между Державиным-мыслителем и Державиным – музыкальным драматургом, как и столь же четкого разграничения между театральными/сценическими достоинствами и недостатками державинских музыкальных пьес и их объективной этико-эстетической/литературно-художественной ценностью. При этом неизбежная зависимость исследователей от актуальных в свое время литературоведческих и культурологических концепций создала условия для критической оценки некоторых теоретических результатов исследований и нового осмысления мирообраза поэта, без уяснения специфической природы которого невозможно постичь феномен державинской «музыкальной драматургии».

[4] Эстетические воззрения Державина, своеобразие в трактовке им музыкальных терминов рассматриваются в работах: Западов В.А. Работа Г.Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии» // ХУШ век. Сб. 15. Русская литература XVШ века в ее связях с искусством и наукой. Л., 1986. [4]; Ковалев К.П «О музыкальной эстетике Г.Р. Державина (звукопись и «язык сердца» в творчестве поэта)» http://www.dergavin.ru/critics_47/ [6] и др.

[5] Там же.

ленной в системе космических координат «материя – время – пространство – свет – звук». Законы мировой гармонии постигаются через особым образом организованный звук («Там с арфы звучныя порывный в души гром, Здесь тихогрома с струн смягченны, плавны тоны Бегут, — и в естестве согласия во всем *Дают нам чувствовать законы»)*. В воззрениях Державина на природу музыкального творчества и его восприятия звуковая (музыкальная) составляющая жизни осознается как средство постижения всеобщего единства живого и неживого, то есть приобретает философски-онтологическое значение: человек, постигая вселенскую гармонию, разговаривает с миром посредством разума и искусства, одним из инструментов которых становятся звуки (в том числе музыка): «*Согласна трель! взаимны тоны! Восторг всех чувств!..»*[6] Он — звук — в «музыкально организованном космосе» (А.Ф. Лосев) становится и универсальным языком постижения вселенной и общения с ней, и созидательно-разрушительным механизмом, получившим пифагорейскую образно-символическую номинацию «музыка сфер».

Звуковая насыщенность и тональное (музыкальное) многообразие державинского литературного контекста поражают. Его произведения наполнены *шумом, гулом, хохотом, шепотом, скрипом, стуком, пением, восклицаниями, свистом, взываниями, звуками трубы, криком, кликом, зовом, стоном, гласом, визгом…* Звуки могут «литься с небес», быть *светлыми, звучными, громкими, ясными* и тогда способны в*осхищать, утешать, увеселять, приводить в забвение, приносить радость, красоту, приятность, младость, новый луч жизни и новое солнце*, но могут «к гробу приближать» и быть металлическими, страшными, скрежещущими, плачущими, взывающими, воющими. Жизнедеятельность человека в этом микрокосме проявляется через звук: позитивная, созидательная жизнь воплощается через *живые, созвучные, стремительные, приятные, краткие звуки;* и, напротив, *«скрып телеги», «стук млатов», «визг пса», «стон мехов», «гулы ржавых врат и медной сбруи», «глухие грохоты», «завывания псов», «рев ветра», «стенания», «шорох», «сокрушения», «гром гремящий по громам», «рыданье», «шипение»* — звуки войны, то есть *«бездны» и «мглы»*, означают гибель, мрак, уничтожение. *«Война… хохочет ад, ухо…лишь гулы слышит, с хладным смехом шепчет злоба, грохочет, ржет война»*, — страшное событие осознается через особый **характер звука**, асмысл человеческой жизни осуществляется в особом **качестве звука**: *«ничтожна жизнь — ничтожны звуки — от гремушек дребедень».*

В отличие от природы, выражающей свои чувства в мощной стихийной симфонии (*Гремит орган на стогне трубный, Пронзает нощь и тишину*), человек, по Державину, способен создавать свой звучащий микрокосм, музыка которого может уподобляться природе или быть совершенно новой, отличной от ее звуков и мелодий, отстраняться от природы и даже разрушать ее. Музыка может оживлять, восстанавливать («можно предположить представление Державина о подлинной, живой музыке как об искусстве, способном продлить человеческую жизнь, бальзаме, лекарстве для души»[7]), но может и убивать: *плачи, клики, стоны, скрежет, рев, визг, скрып, стенанье, рыданье, грохот,*

[6] К.П. Ковалев утверждает, что Державин «подразделяет все звуки на звуки «жизни» и звуки «смерти», иначе говоря, на «живые» и «неживые». Между ними особое место занимает понятие, которое можно определить словом «тишина». Причем, «тишина» может быть двоякого рода: как «мертвая», так и «блаженная». «Живые» звуки и есть, по мнению Державина, музыка, которая выполняет, говоря медицинским языком, лечебную роль, роль оживления, воодушевления. Живые» звуки, по Державину, можно подразделить еще на две категории: «природные» и «человеческие». Первые — естественны, вторые — созданы самим человеком. Собственно музыка в привычном понимании слова и относится им к этой, последней категории — категории «живых» «человеческих» звуков. Другая основная категория звуков — «неживая», также делится на две «разновидности»: звуки «ада», «зла», «смерти» и звуки «войны», «битвы» [6].

[7] Там же.

страшный гром, звон, шипение, вопль, стон, включенные в музыкальную тему дисгармоничные, непостоянные, прерывистые, пульсирующие звуки, обладают разрушительной силой.

Великая вселенская симфония в могущественном «единстве и борьбе противоположностей» порождает оппозицию «согласных (сладкогласных)», гармоничных / «неблагостных», негармоничных звуков — музыки жизни и смерти, созидания и разрушения, которая, став сущностной частью эмоционально-чувственного мировосприятия Державина, не могла не отразиться в его драматургической стратегии.

Уже первые музыкально-драматические постановки («Торжество восшествия на престол императрицы Екатерины II» и «Пролог на открытие в Тамбове театра и народного училища») были синтетическими по своей художественно-эстетической природе: в них сочетались хоровые и сольные партии, танцевальные шествия, торжественная декламация, театрализованные сцены, праздничная иллюминация и т.п. Затем появились небольшие кантаты «на случай» («Кантата», 1789; «Песнь брачная чете порфирородной», 1793; «Амур и Психея», 1793; «На крещение великаго князя Николая Павловича», 1796 и др.); церковные гимны («Молитва по высочайшем отсутствии в армию Его Императорского Величества», 1807; «Надежда на Бога», 1807; «Сетование», 1807 и др.); большие кантаты («Персей и Андромеда», 1807; «Соломон и Суламита», 1807; «На возвращение императора Александра I», 1814 и др.),[8] в которых получил практическое подтверждение теоретический тезис Державина о функциональном единстве поэзии и музыки. Восходящее к синкретической практике архаичного искусства, декларирование этого единства является одним из ключевых пунктов эстетической программы Державина, нашедшей воплощение в его итоговом теоретическом трактате «Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде» [2], где представлена развернутая и обстоятельная характеристика широкого спектра жанровых форм музыкально-поэтического творчества.

Многочисленные драматические произведения Державина в виде театрализованных музыкально-драматических форм, жанровая маркировка которых – «театральное представление с музыкою» («Добрыня»), «героическое представление с хорами и речитативами» («Пожарский, или Освобождение Москвы»), «детская комедия с хорами» («Кутерьма от Кондратьев»), «трагедия с хорами» («Атабалибо, или Разрушение Перуанской империи») и т.д., – свидетельствуют о целенаправленном использовании вербальных, визуальных и акустических возможностей музыкальной драматургии в их органическом единстве. Осознавая себя «органом» величия России, он в синтетическом музыкально-театрализованном действе в силу высокой степени его эмоционального воздействия на сознание зрителей видел исключительные возможности публичной трансляции идеи этого величия. В качестве примера можно привести сценарии «Праздника по случаю взятия Измаила у его св. г. генерал-фельдмаршала и великаго гетмана кн. Г.А. Потемкина-Таврического» (1794), «Пролога аллегорического на рождение в Севере любви» (1799), «Пролога на рождение в Севере порфирородного отрока, почерпнутого из древнего варягорусского баснословия» (1799) и др.Рассмотрение указанных произведений позволяет сделать вывод о том, что авторское сознание Державина тяготеет к синтезу общего и частного, общечеловеческого и индивидуального, национального и персонального.

Эти возможности, как нам представля-

[8] «Обыкновенно составляются... кантаты из разных житейских произшествий, мифологических, исторических, пастушьих и любовных, а особливо в случаях важных, торжественных…», – отмечает Державин в своем «Рассуждении о лирической поэзии» и добавляет, что «она (кантата.– Т.Д.) не требует высокого парения и сильных выражений, приличных оде или гимну, и должна изображать просто, ясно, легко всякия умиленныя, благочестивыя, торжественныя, любовныя и нежныя чувствования, в которых видно бы было более чистосердечия и страсти, нежели умствования и затей» [2].

ется, оказались решающими при обращении Державина к опере, которой он посвятил последние полтора десятилетия своей жизни: «Ничем так не поражается ум народа и не направляется к одной мете правительства своего, как таковыми приманчивыми зрелищами. Вот тонкость политики ареопага и истинное поприще оперы. Нигде не можно лучше и пристойнее воспевать высокие сильные оды, препровожденные арфою, в бессмертную память героев отечества... как в опере на театре», — рассуждал поэт [2].

Либретто его комических («Дурочка умнее умных», «Рудокопы», «Батмендий» и др.) и героических («Грозный, или Покорение Казани», «Эсфирь») опер представляют собой музыкально-драматические сочинения нового, синтетического типа, где классическая жанровая форма оперы наполняется особым содержанием, реализация которого оказывалась возможной только через особую интермедиальную систему средств художественной выразительности: образный лаконизм, высокую степень сюжетной динамики, установку на бытовую и этнографическую достоверность, историческую и политическую аллюзионность, обилие массовых сцен, эмоциональное воздействие вокальных партий, продуманную наполненность сценического пространства, смысловую содержательность декораций и костюмов и т.п. Оперный полисинтетизм становится отражением единения всех элементов мироздания, частью которого является и человек, обладающий врожденной способностью действовать и познавать и стремящийся к реализации мирового всеединства.

Державин организует художественный мир своей музыкальной драматургии по принципу «динамического многообразия в единстве», которое порождает новую систему со структурой, более сложной, чем входящие в нее элементы. Он не ограничивается межсемиотическим переводом одного культурного языка в другой, но формирует новую художественную реальность, существенно отличающуюся от исходной и отражающую авторский мирообраз. Художественное пространство приобретает масштабную и многомерную синхронно-диахронную структуру, благодаря чему возникает объемная картина мироздания в его индивидуально-авторском воплощении, постигаемая в интеллектуально-чувственном единстве зрительных и слуховых впечатлений.

Таким образом, ощущение единой эстетической природы искусства привело Державина к необходимости междисциплинарной интеграции различных видов художественного творчества, прежде всего, поэзии и музыки, и созданию оригинальных моделей, ориентированных на репрезентацию объемной, многомерной поэтической картины мира. Державинский феномен взаимодействия искусств нашел свое воплощение в театре как высшей форме художественного синтеза. Поэтому его драматические опыты начала XIX столетия, имевшие целью не декларативно, а вполне предметно, разнообразными средствами опосредовать личный жизненный опыт, разрешить противоречивые впечатления бытия, апеллируя к факторам Высшего порядка, позволили найти пути, ведущие к преодолению власти литературного канона и полновесному индивидуально-авторскому творчеству.

Рассмотрение авторской индивидуальности Державина возможно только при условии его включения в систему всех форм общественного сознания — искусства, философии, идеологии, этики, эстетики, религии и др., которые, в силу своей антропоцентричности, дополняются эмоционально-чувственным мировосприятием и могут рассматриваться как единое аксиологическое пространство эпохи в его целом (массовом) и единичном (индивидуальном) выражении. В этом интеллектуально-чувственном поле возможности изобразительно-выразительных средств современной жанровой системы представляются поэту исчерпанными и не реализующими его концептуальную модель мироустройства, что неизбежно приводит к

идее жанрового синтеза не только на уровне межродовой и межвидовой корреляции, но и шире — на уровне взаимодействия различных видов искусств. Поскольку на рубеже XVIII–XIX вв. именно жанр как определенная и устойчивая категория нормативной поэтики был пространством индивидуально-авторских рефлексий, этим, на наш взгляд, продиктованы державинская жанромоделирующая стратегия и диалектические механизмы ее реализации. Уникальность Державина-творца, которому удалось выйти за пределы устойчивой и теоретически обоснованной жанровой иерархии и сделать словесно-музыкальные жанровые формы и модификации инструментом авторского самовыражения, позволяет говорить о его авторском сознании как об особом культурном феномене.

1. *Вальдеберг Н. Державин 1816–1916. Опыт характеристики его миросозерцания. Петроград, 1916.*
2. *Державин Г.Р. Избранные сочинения: Записки. Стихотворения. Драматические произведения. Проза / Сост. и примеч. Л. Поливанова. М., 1884.*
3. *Державин: Сб. статей / Под общ. ред. А. Архангельского. М., 1916.*
4. *Западов В.А. Работа Г.Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии» // XVIII век. Сб. 15. Русская литература ХУШ века в ее связях с искусством и наукой. Л., 1986.*
5. *История русской драматургии XVII – первой половины XIX века. М., 1984.*
6. *Ковалев К.П «О музыкальной эстетике Г.Р. Державина (звукопись и «язык сердца» в творчестве поэта)».URL: http://www.dergavin.ru/critics_47/*
7. *Ларкович Д.В. Феномен авторского сознания Г.Р. Державина в контексте русской художественной культуры второй половины XVIII – начала XIX века: автореф. дис. …. докт. филол. наук. Екатеринбург, 2012.*

Е.В. Капинос
E.V. Kapinos

СТИХИ И КНИГИ ХВОЩИНСКОГО (И. БУНИН, «ГРАММАТИКА ЛЮБВИ»)

KHVOSHCHINSKY'S POEMS AND BOOKS ("THE GRAMMAR OF LOVE" BY I. BUNIN)

Описание библиотеки Хвощинского и самой ценной в ней книги, которая включает в себя стихотворную эпитафию, придает рассказу Бунина «Грамматика любви» множество стилистических оттенков (сентиментальных, романтических, модернистских), что семантически усложняет образы героев и повествователя.

Ключевые слова: *сюжетно-событийная цепь, эпитафия, элегия, И.-Ж. Демольер, лирическая проза, повествователь в лирической прозе.*

The description of Khvoshchinsky's library and the most valuable book in it, which includes a verse epitaph, adds to Bunin's short story "The Grammar of Love" a multitude of stylistic variations (sentimental, romantic, modernist) and deepens the characterizations of the protagonists and the narrator.

Key words: *chain of events, epitaph, elegy, H.-J. de Molière, lyrical prose, narrator in lyrical prose.*

Рассказ «Грамматика любви» датируется 1915 годом и является первым в несобранном бунинском цикле «Ивлевских» рассказов (герой по фамилии «Ивлев» позже появляется у И. А. Бунина еще дважды: в «Зимнем сне» и в «Некотором царстве»). В «Грамматике любви» «некто Ивлев» выступает в качестве наблюдателя, почти не связанного с главными героями. В повествовательном фокусе — необыкновенная любовь помещика Хвощинского к горничной Лушке: «он (Хвощинский. — *Е.К.*) когда-то слыл в уезде за редкого умницу. И вдруг свалилась на него эта любовь, эта Лушка, потом неожиданная смерть ее, — и все пошло прахом, он затворился в доме и больше 20 лет просидел на ее кровати» [4, т. 4, 300]. Основных действующих лиц читатель увидеть не может: они уже умерли, но история их любви должна быть изложена наперекор времени, вернуться из прошлого в настоящее, пройти сквозь призму воспоминаний стороннего наблюдателя — Ивлева[1]. Любовь тех, кого уже нет на свете; любовь, которая могла бы быть, но не случилась; любовь, которая случилась, но неожиданно оборвалась, — подобные сюжеты всегда владели вниманием Бунина. Прибегая к метафоре, Ивлева можно сравнить с оптическим прибором, позволяющим разглядеть ушедших из земного бытия Лушку и Хвощинского — главных героев рассказа.

Знаки бытия Лушки и Хвощинского Ивлев угадывает в пейзаже на пути в их имение, в интерьере их дома, а главное — в библиотеке Хвощинского. Последняя часть рассказа, где описывается библиотека, чаще всего инте-

[1] То, что тексты Бунина — это тексты-воспоминания, стало общим местом в бунинoведении. Подробный перечень различных концепций памяти, связанных с творчеством Бунина, приводит в своей книге Б.В. Аверин [1, 176–180].

ресует исследователей. Книги Хвощинского нередко рассматриваются как набор важных для писателя концептов или даже как проекция его исторической концепции (см.: [2]). Но нам бы хотелось подойти к этой теме иначе, увидев в заглавиях особый стилистический прием, «форму перечислительного присоединения», организованную по лирическим законам[2]: все вместе заглавия образуют поэтически окрашенный словесный ряд, обширное поле литературных ассоциаций («“Заклятое урочище”… “Утренняя звезда и ночные демоны”… “Размышления о таинствах мироздания”… “Чудесное путешествие в волшебный край”… “Новейший сонник”» [4, т. 4, 304]), а каждое из них по отдельности могло бы быть примерено, пусть даже и пародийно, в качестве альтернативного заглавия для «Грамматики любви».

Перечень книг дает выход иной стилистике, украшающей и облагораживающей основной план текста. В данном случае книжный ряд «состаривает» и героя, и историю его любви, придавая ей колорит древности, аллегоризм и архаику. Кажется, что не только Лушка, но и почивший «нынешней зимой» [4, т. 4, 299] Хвощинский «жили чуть ли не во времена незапамятные» [4, т. 4, 302]. Книжный перечень активно участвует в создании темпоральной пластики рассказа, уводя событийную линию рассказа в далекое прошлое.

Именно старинная библиотека с сонниками, гадательными книгами, готическими романами, сборниками сентенций и т.п. вполне традиционна[3]. В качестве одного из источников «Грамматики любви» О.В. Сливицкая с осторожностью называет «Бригадира» И. Тургенева [10, 190–198], в «Бригадире» развернутого описания библиотеки нет, но оно как бы намечено и напоминает чем-то библиотеку Хвощинского.

Бунин будто бы подхватывает классическую тему, укрупняя ее. Перечню книжных заглавий аккомпанирует «язык цветов» из «Грамматики любви», все книги на фоне языка цветов начинают складываться в своего рода «флорилегию» — собрание образцовых «жизненных» правил, имеющих исключительно литературный характер. Библиотека Хвощинского и другие библиотеки Бунина — это перечни перечней, почти стихотворные ряды номинаций: «Дикий мак — печаль. Вересклед — твоя прелесть запечатлена в моем сердце. Могильница — сладостные воспоминания. Печальный герань — меланхолия. Полынь — горестная вечность» [4, т. 4, 306]. Среди растений преобладают траурные, элегические, они и в фамилии Хвощинского пробуждают ассоциацию с древнейшим слабоядовитым растением, способным одурманивать[4].

Проходя в сознании Ивлева, перечень книг Хвощинского завершается цитатой из «Последней смерти» Е. Боратынского: «А руки все-таки слегка дрожали. Так вот чем питалась та одинокая душа, что навсегда затворилась от мира в этой каморке и еще так недавно ушла из нее<…> Но, может быть, она, эта душа, и впрямь не совсем была безумна? “Есть бытие, — вспомнил Ивлев стихи Боратынского, — есть бытие, но именем каким его назвать? Ни сон оно, ни бденье, — меж них оно, и в человеке им с безумием граничит разуменье”» [4, т. 4, 304].

Если присмотреться ко всему отрывку с описанием библиотеки, то книжный перечень покажется стихами, а стихи Боратынского прозой, «отрезвляющим» выходом из мира библиотечных грез, их завершающей точкой. «Поэтизации» книжного перечня способствует его мерное ритмическое следование от заглавию к заглавию, каждое из которых отделено от предыдущего многоточием. Стихи Боратынского, напротив, ци-

[2] Проблему «генезиса приема “перечисления авторов и книг”» И.Г. Добродомов и И.А. Пильщиков ставят в связи с кругом чтения Онегина и Автора в «Евгении Онегине». См.: [6, 133–141].

[3] К.В. Анисимов отмечает две традиции, отраженные в библиотеке Хвощинского: высокую книжную и низовую, что оказывается важным для интерпретации рассказа. См.: [2].

[4] Мотивы ядовитых растений, уводящих в мир снов, забвения, смерти есть в «Жизни Арсеньева», в стихотворении «Дурман» («Дурману девочка наелась…»), в «Косцах» и др. текстах.

тируются с игнорированием разбивки на строки — как проза, более того, цитата из «Последней смерти» в середине прерывается напоминанием о прямой речи Ивлева, как бы запинкой. Ведущая тема «Последней смерти» Боратынского — Апокалипсис[5], и в тексте Бунина этой апокалиптической точкой завершается томная поэзия прошлого: за Боратынским стоит совершенно иная, чем заглавия книг Хвощинского, стилистика, иной способ выражения, не чуждый аллегоризму, но аллегоризму широкомасштабному, совсем не похожему на камерный, флористический «язык чувств». Инверсия стиха и прозы вторит сюжету рассказа, меняющего местами высокое и низкое, утонченное и простое, народное и дворянское. Промежуточное состояние, о котором говорится в стихотворении Боратынского («ни сон оно, ни бденье»), заставляет думать не только о характере Хвощинского (как это делает Ивлев), но и о множестве интуитивных предчувствий (тоже «промежуточного» характера), которые должен переживать визионер (а с ним и читатель), приближаясь вплотную к некогда случившейся истории. Сюжет дается в колебании разных впечатлений: от преизбытка жизни и чувства до смертельного опустошения.

А. Блюмом было установлено, что книжечка «Грамматика любви», описанная в рассказе, имела реальный прототип — изданную в Москве в 1831 г. «Грамматику любви» «господина Мольера», перевод французской книги «Codedel'amour» Ипполита-Жюля Демольера [3, 678–681], которая была найдена и подарена Бунину Н. Пушешниковым[6]. Несмотря на убедительный прототип, книга Хвощинского кажется вымышленной, поскольку состоит из формул, характерных для массовой литературы, растиражировавшей к XVIII–XIX вв. правила «Науки любви» Овидия, сентенции из трактата «О любви» Андрея Капеллана и пр. книжные «лекарства» от любви и для любви. Среди русских подтекстов книги Хвощинского, несомненно, подразумевается Буниным и «Езда в остров любви» В. Тредиаковского. Таким образом, «одна очень маленькая книжечка» — «Грамматика любви» в силу обобщенности образа становится целой библиотекой, подменяющей собой все, что хранится в книжных шкафах Хвощинского. Не случайно А.К. Жолковский с иронией предполагает, что и в «Легком дыхании» Оля Мещерская читала ту же самую книгу с тем же самым длинным перечнем на тему женской красоты [7, 329].

Вполне реальная книга представляется условной еще и потому, что Бунин вставил в нее стихотворение Хвощинского, стилизовав его под XVIII век. Очевидно, писатель придавал большое значение этому тексту, поскольку он претерпел самую существенную правку по сравнению с первым изданием в альманахе «Клич» 1915 г., где стихотворение выглядело так:

Обречены с тобой мы оба
На грусть в сем мире лжи и зла!
Моя любовь была до гроба,
Она со мною умерла.

Но ей сердца любивших скажут:
«В преданьях сладостных живи!»
И правнукам своим покажут
Сию Грамматику Любви [4, т. 4, 483].

Стихотворение, как и заглавия книг из библиотеки Хвощинского, перенасыщено поэтическими аллегориями и штампами, вплоть до самых избитых: «обречены мы оба», «в мире лжи и зла», «любовь до гроба», «любовь со мною умерла», «сердца скажут». Бунин стилизует несовершенное, «любительское»

[5] О том, какие проекции дает стихотворение «Последний поэт» Боратынского на текст «Грамматики любви» Бунина, см.: [9, 21 –212].

[6] Из воспоминаний Бунина узнаем: «Мой племянник Коля Пушешников, большой любитель книг… добыл где-то и подарил мне маленькую старинную книжечку под заглавием "Грамматика любви". Прочитав ее, я вспомнил что-то смутное, что слышал еще в ранней юности от моего отца о каком-то бедном помещике из числа наших соседей, помешавшемся на любви к одной из своих крепостных, и вскоре выдумал и написал рассказ с заглавием этой книжечки (от лица какого-то Ивлева, фамилию которого я произвел от начальных букв своего имени и моей обычной подписи)» [4, т. 9, 369].

письмо в архаическом ключе с избыточными повторами («в сем мире» — «сию грамматику») и бедными или избитыми рифмами: «скажут» — «покажут», «оба» — «до гроба». Однако можно заметить, что под видом примитивности в тексте сделан сложный логический ход. Если попробовать в порядке пересказа сформулировать смысл этих поэтических строф, то получится: любовь умерла (как и «мы», «любившие»), но наши сердца (сердца «любивших») скажут любви: «Живи!», тем самым оживляя/возрождая любовь, которая, казалось бы, умерла с нами. В этом, первоначальном, виде стихотворение может быть понято как поэтическая квинтэссенция фабульной линии рассказа, как лирический «выклад», приложенный к рассказу о Лушке и Хвощинском. Кажется, что в процессе стилизации Бунин чрезвычайно усложняет логико-аллегорическое плетение стиха, однако главная пружина этого текста — мена лиц, и за ней стоит не XVIII в., а хорошее владение местоименной палитрой В. Жуковского. В первой строфе сосредоточены три местоимения, соотносимые с первым лицом («мы», «моя», «мною»), во второй строфе местоимения пропадают, вместо «мы» и «я» появляются «любившие», потому что между первой и второй строфой проходит граница жизни и смерти. «Мы» — это и есть «любившие», но в же время «мы» не равно «любившим», как не равны душа и тело, поскольку эти «мы» умерли, исчезли, преобразились, перешли из первого в абстрактное и обобщенное третье лицо. Примеров подобных местоименных коллизий в прозе Бунина множество, а самые ранние лирические образчики подобной игры можно видеть в «Сельском кладбище» Жуковского[7], где, напротив, «они» — безмолвно лежащие в могиле мертвецы вдруг преображаются в «мы», в «нас», обретают дар речи (см. об этом: [11, 235–241]).

Одним словом, стихотворение двойственно, его сочиняют как бы два человека — неловко обращающийся с поэтическим языком Хвощинский и автор, придающий простодушным и эпигонским стихам тонкие поэтические изыски. Добавим к этому, что вторая строфа превосходит по качеству первую: забыв о героях, она подводит итог, риторически завершает текст.

Позже Бунин убрал первую строфу (а вместе с ней исчез переход от живых голосов к потусторонним в духе Жуковского и почти ушли и простонародные акценты), кроме того, было изменено несколько слов в последней строфе:

Тебе сердца любивших скажут:
«В преданьях сладостных живи!»
И внукам, правнукам покажут
Сию Грамматику Любви [4, т. 4, 307].

Без первой части стихотворение стало выше по уровню поэтической техники, потеряло жесткую связь с конкретной историей его «автора» – Хвощинского и приобрело загадочную неопределенность, сохранив свою финитную, итоговую силу, тем более что финал стихотворения Хвощинского — это и есть финал рассказа Бунина, который становится эпитафией повествованию и героям, чистым голосом с того света, «afterthought», по выражению А.К. Жолковского[8]. С переменами в третьей строке, как кажется, все понятно: вместо «правнукам своим» Бунин ставит полиптотон «внукам, правнукам», довольно беспомощно (здесь надо помнить, что текст написан от лица Хвощинского) имитирующий смену поколений. А вот в первом стихе потребовалось сделать небольшие, но очень серьезные перемены. Слово «ей» (в первом варианте имелась в виду «любовь»,

[7] Одновременно с высокой поэзией Жуковского смена лиц, смена «мы» на «они» (любившие) отсылает к «нечаянной» мене лиц в фольклорных текстах. Кроме того, очевидно, что, кроме литературных, стихотворение из «Грамматики любви» имеет и народные источники, ср., например, «Волжские матенечки»:
Обещалися мы оба
Сохранить любовь до гроба
Обещанье мы не забыли
Ах! Злые люди нас разлучили.

[8] Это определение А.К. Жолковский приводит в связи со стихотворением Б. Пастернака «Ветер» — текстом, который будто бы «пишется автором после смерти». См.: [7, 317].

названная в первой строфе) надо было заменить, поскольку вместе с первой строфой исчезла и тема любви. Бунин убирает союз «но» и местоимение женского рода, после чего в начале стихотворения появляется «тебе», риторическое обобщенное и обращенное к собеседнику (как у Ф. Тютчева:«Ты скажешь: ветреная Геба…»). Адресат этого обращения не определен, оно напоминает «прохожего» из классических эпитафий, этот «ты» и есть кто-то типа Ивлева, своего рода «прохожего», «дорожного персонажа», он и находит взывающий к нему текст, завладевая им. И нет уже никакой конкретной истории, которая могла бы занимать близких родственников и соседей (история любви героев выпущена вместе с первым 4-стишием), а есть сентенция, вернее, «экстатическое житиé» [4, т. 4, 304], по словам Бунина, внятное не непосредственным свидетелям, а какому-то далекому «ты», какому-то любому «некто».

В первом варианте стихотворение выглядело ровной архаизированной стилизацией, в окончательном виде оно теряет стилистическую целостность. Более того, практически каждый стих может быть прочитан как отдельный, в своем ключе. «Тебе сердца любивших скажут» отсылает к стилистике XVIII в.: риторическое обращение, адъективированное причастие, под маской которого неловко спрятан лирический герой, «сердца скажут», — все это позволяет думать о сентиментализме или пародии на него. Следующая строка словом «сладостный» («сладостные преданья») отсылает к романтической лирике XIX в., к Жуковскому и Батюшкову, разработавшим периферийные поля лексических значений «сладостных» слов [5, 61–62]. И, наконец, «грамматика любви» в последнем стихе несет на себе неотразимую печать модерна, несмотря на реальный прообраз «Грамматики любви» Демольера. Дело в том, что в переводном названии книги Демольера чувствуется некоторая неорганичность, окказиональность для русского XVIII — начала XIX вв., переводчик не точно, а вольно перевел «Codedel'amour»: точнее было бы перевести «правила любви», поскольку буквально «грамматика любви» — это «Lagrammairedel'amour»[9]. Зато в бунинское время метафора «грамматика любви» звучит вполне в духе других модернистских метафор на темы грамматики таких «неграмматических» явлений, как любовь и поэзия.

Таким образом, все четверостишие, как и словосочетание «внукам, правнукам», входящее внутрь его, будто бы «перебирает» временные пласты, за которыми стоят разные века, стили, поэтики, небольшой стихотворный текст аккумулирует в себе поэтическую грамматику всего рассказа с его временной множественностью. Фигура Ивлева позволяет усилить эффект временного дробления: будучи сторонним наблюдателем, который узнает и описывает историю, он все-таки вовлечен в круг вымышленных персонажей (как, к примеру, автор в «Онегине») и служит медиатором между автором и персонажами, «расслаивая» авторское и персонажное поля во времени. Даже по возрасту Ивлев служит медиирующим звеном между ушедшим в небытие поколением Хвощинского и поколением его сына: Хвощинский-младший кажется Ивлеву совсем юным («молодой человек в серой гимназической блузе <…> густо покраснев» [4, т. 4, 302]); а любовь Лушки и Хвощинского отнесена по времени к ранней юности самого Ивлева. Ивлевское «путешествие в волшебный край» воспринимается как путешествие в искривленном времени, представляющем собой то возвращающееся назад, то бегущее вперед пластическое пространство. Да и сам текст похож на дорогу, по которой едет Ивлев: «дорога, то пропадая, то возобновляясь, стала переходить с одного бока на другой по днищам оврагов, по буеракам в ольховых кустах и верболозах<…> Объехали какую-то старую плотину, потонувшую в крапиве, и давно высохший пруд — глубокую яругу, заросшую бурьяном выше человеческого роста» [4, т. 4, 301].

Кажется, что такая дорога никуда не

[9] К примеру, так переводит заглавие бунинской новеллы Anne-Flipo. См.: [12, 1997].

ведет, но именно она приводит к истории, уже почти позабытой (или вообще никогда не случавшейся), история благодаря Ивлеву — медиатору между автором и героями — извлекается из глубин прошлого. Однако, раскрываясь, сюжет любви Лушки и Хвощинского выстраивается не просто как сюжетно-событийная цепь. Благодаря описанию библиотеки и одной из ее старинных книг, а также благодаря стихотворной надписи на этой старинной книге сюжет получает сразу множество стилистических оттенков (сентиментальных, романтических, модернистских), что и придает банальному сюжету, созданному по схеме «Бедной Лизы», художественный объем и семантическую насыщенность.

1. *Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.*
2. *Анисимов К.В. Грамматика любви И.А. Бунина: историко-культурные контексты (в печати).*
3. *Блюм А.В. Из бунинских разысканий // И.А.Бунин: proetcontra. СПб., 2001. С. 678–681.*
4. *Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. М., 1965–1967.*
5. *Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.*
6. *Добродомов И.Г., Пильщиков И.А. Лексика и фразеология «Евгения Онегина». Герменевтические очерки. М. , 2008.*
7. *Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.*
8. *Жолковский А.К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011.*
9. *Кучеровский Н.М. И. Бунин и его проза (1887–1917). Тула, 1980.*
10. *Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004.*
11. *Топоров В.Н. «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии // Russian Literature. 1981. Vol. 10.P. 242–282.*
12. *Bunin I. La Grammaire de l'amour. Paris: Sables Éditions, 1997.*

Н.Н. Комлик
N.N. Komlik

ОДОРИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ ПРОЗЫ И.А. БУНИНА

THE ODORIMETRIC IMPLICATION OF I.A. BUNIN'S PROSE

В статье исследуется «грамматика ароматов», способствующих организации «новых смысловых линий» в художественной прозе И.А. Бунина.

Ключевые слова: *И.А. Бунин, материально-телесная стихия, онтологическая поэтика, ольфакторная образность.*

It is the «grammar of aromas» contributing to the creation of «new meaningful trends» in belles-lettres works by I.A. Bunin, that is studied in this article.

Key words: *I.A. Bunin, material-bodily rudiments, ontological, olfactory imagery.*

Буниноведы единодушны во мнении, что «первым и самым ярким свойством художественного мира Бунина» является «его повышенная чувствительность» [9, 73]. Современники, близко знавшие писателя, отмечали в нем «языческую любовь к природе, к чувственному миру, к земле, в которую он ни за какие блага не хотел лечь» [8, т. 2, 353]. Одним словом, Бунин — «поэт и мастер внешнего, чувственного опыта» [2, т. 6, 215]. Сам художник, осознававший в себе этот дар, не однажды отмечал, что от природы он был щедро наделен редкой обостренностью восприятия, каковой наделены многие его герои, «больше чувствующие, ощущающие, вспоминающие, чем мыслящие» [6, 98], как, например, Алексей Арсеньев, признающийся, что «зрение у него было такое, что… видел все семь звезд в Плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел, обоняя запахи ландыша или старой книги» [1, т. 5, 80].

Такое изощренное зрительно-слуховое и обонятельное запечатление мира в русской литературе XX века, кроме Бунина, пожалуй, характерно только для М. Шолохова. Этих двух полярных художников, которые, кажется, и не подозревали о существовании друг друга (Бунин, внимательно следивший из своего французского «далека» за всем, что делалось в советской литературе, во всяком случае, ни разу не упомянул имени Шолохова), объединяет какое-то метафизическое родство, в сокровенных глубинах которого лежит ярко выраженное природное начало, доминирующее, по мнению Н.А. Бердяева, в русской душе. Такое начало обусловило общую для обоих художников установку на истовое, почти религиозное служение живой жизни в ее бесконечном многообразии и неисчерпаемости. Художественный мир этих писателей запечатлевает материально-телесную осязаемость, оплотненность всего в мире, которая вместе с тем существует в неразрывном единстве души и духа с телом, материей. «Я не знаю писателей, у которых внешний мир находился бы в более тесном соприкосновении с другим миром, внутренним, чем у Вас», — писал Бунину Андре Жид в письме от 23 октября 1950 года [7, т. 2, 385–386]. Духовное, душевное у Бунина пронизано тонкими излучениями мира материального,

его цветом, звуками, соками, запахами.

Среди этого материально-телесного пиршества в творчестве Бунина главенствует слух и зрение. В его мире все звучит: лес, поле, стволы деревьев, листья, ручьи, небо, откуда льются голоса птиц. Бунин воссоздает звучный космос русского землепашца, человека, живущего на земле, в тиши полей срединной России и чутко вслушивающегося в шелест трав и колосьев, жужжание шмелей, вой ветра в зимнем поле, мартовскую капель, пение соловья в саду. Не случайно образ сада у Бунина сквозной. Не только потому, что он атрибут любимых им уникальных дворянских гнезд, но и потому, что это — вселенная природных звучаний его малой и большой родины.

С музыкальным талантом Бунина, воплотившим звучащую симфонию природной жизни, соперничает его дар живописца. В точно найденном свежем слове он умеет запечатлеть предмет почти в импрессионистской манере, передать его свет и тени, пятна и размывы. Его изысканно-поэтическая, нежно-пастельная тонкопись пейзажа сочетается с густой манерой письма маслом, с какой выписаны, например, картины бытовой усадебной и крестьянской жизни.

Зрительно-слуховая фиксация мира, имеющая высокий интеллектуальный статус, у Бунина значительно расширена обонятельными переживаниями, которые пока не нашли адекватного отклика в современном буниноведении. В последнее десятилетие тема запаха и обоняния начала привлекать внимание ученых, особенно культурологов, философов и филологов [10]. Причина такого внимания, на наш взгляд, кроется в обострившемся в современных гуманитарных науках интересе к онтологии тела и телесности мира. «Тело в русской культуре» и «телесный код в мировой культуре и литературе» в гуманитарном сознании современности, пожалуй, самые модные темы. Дело в том, что в иудео-христианской культуре тело и душа воспринимались как явления антиномичные. Тело представлялось лишь оболочкой души или ее низким заместителем. Ситуация изменяется лишь к началу XX века, когда за телом стали признавать право на его онтологическую значимость, что в 30-е гг. нашло свое осмысление в работах М.М. Бахтина. К концу XX века философский опыт познания тела был осуществлен в оригинальных исследованиях Л.В. Карасева [3].

Для него «вопрос о теле как о живом, живущем веществе — это вопрос о существовании, о радости присутствия, наличествования — в противовес пустоте несуществования, небытия. При таком взгляде значимым становится не только человек (он-то всегда ставил себя на первое место), но и вещи, мир сами по себе» [4, 3]. Уравнивание «человека со всеми остальными вещами в праве “быть”, “присутствовать”, позволяет», по мысли философа, при анализе художественного текста «заметить новые смысловые линии, которые в конце концов вернут нас к человеческой душе, к поиску смысла всеобщего и отдельного существования» [5, 14].

В этой связи запаховое (ольфакторное) пространство бунинского творчества — это необозримый («незанюханный») материк для размышлений, поисков «новых смысловых линий», который пока не освоен даже в первом приближении. Между тем в этом потерянном измерении скрыты мегабайты значимой информации о бунинском человеке и мире.

Бунинское одорическое высказывание выстроено по законам симфонии, в которой гармонично сочетаются сезонное благоухание русской природы с бытовыми запахами крестьянско-поместной, мещанской среды, интимные запахи человеческого тела с запахами культуры. Описывая любое явление, вещь, человека, дом, сад, степь, лес, поле, речку, старинные шкафы с древними книгами, помещичий или крестьянский двор, купе вагона, летний дождь или зимнюю метель, Бунин непременно отметит их пахучую ауру. Эти ольфакторные послания, сопровождаемые изысканным зрительно-слуховым рядом, становятся знаком живой, пульсиру-

ющей жизни.

В ольфакации (недавно возникшей науке, изучающей язык и смысл запахов) различают запахи «большие», «малые», социальные, бытовые, искусственные и другие. В богатейшей одорической палитре творческого наследия Бунина содержатся все вышеперечисленные ольфакторные номинанты, но доминируют запахи «большие», которые в художественном контексте произведения обретают онтологический смысл. В них сконцентрирована чудесная пахучесть мира, разлитая в природе во все времена года, ее цветение и увядание, торжество и смерть. «Большими запахами» называют запахи моря, снега, поля, леса, реки, дождя, степи, одним словом, это такие неиндивидуализированные запахи, которые могут быть ощущаемы на значительном расстоянии. Это запахи коллективно переживаемые, значимые для больших масс людей, для целого народа. «Большие запахи» формируют чувство родного места, Родины. И, может быть, именно в них ярче всего просвечивает самая кровная, на уровне подсознания, связь писателя с Отчизной, его пронзительная любовь к России, русскому Подстепью, какую мы ощущаем в рассказе «Антоновские яблоки».

Весь расшитый запахами яблок, меда, опавшей листвы в кленовых аллеях и десятками других запахов, рассказ запечатлел красоту и поэзию быта дворянской усадьбы, уходящей в небытие. Но за бытовой реальностью «уходящей натуры», выписанной с помощью тончайшей ароматической живописи, таятся глубочайшие пласты русского бытия. Обонятельные переживания героя идут из каких-то глубинных тайников национального сознания и связаны с сокровенной сутью России, которую сам писатель не передает вербально, но ощущает где-то глубоко в подсознании, где и рождается ароматический образ мира. В этом тонком эфирном пространстве выражены такие духовные константы России, как ее «безграничность», «широта», «нежность» русской души, «тоска» и «грусть» всего живого, «соприродность» русской жизни. Эти духовные реалии, организующие «макрокосм» русской души, прочитываются в подтексте рассказа, организованном в том числе и с помощью «ароматической грамматики». В одорической полифонии рассказа нет ничего незначительного, все бьет в самые древние тайники русского сознания, достигает самых сущностных национальных глубин. Такие бытийственные глубины, создаваемые излучениями самых разнообразных ароматов, присутствуют и в изумительном по своей красоте рассказе «Косцы».

Сюжет этой лирической миниатюры, движимый прихотливым течением воспоминаний и переживаний героя об утраченной Родине, имеет два скрепляющих начала: народная лирическая песня, которую самозабвенно поют рязанские мужики в «неутратившем густоты и свежести» березовом лесу и чарующие запахи «срединной, исконной России». «Прелесть ее [песни] была в том, что никак не была она сама по себе: она была связана со всем, что видели, чувствовали и мы, и они, эти рязанские косцы. Прелесть была в том несознаваемом, но кровном родстве, которое было между ими и нами – и между ими, нами и этим хлебородным полем, что окружало нас, этим *полевым воздухом*, которым *дышали* и они, и мы с детства, <…> этим *свежим молодым* лесом, полным *медвяных* трав по пояс, диких несметных *цветов* и ягод, которые они поминутно срывали и ели, и этой большой дорогой, ее просторами и заповедной далью» *(выделено нами. — Н. К.)* [1, т. 4, 223].

Единое, как общая религия, запаховое пространство в унисон с народной песней, уносимой в «заповедные дали», формирует чувство «внутренней России», ведущее к единству русских людей и всех, любящих Россию вообще, к какому бы сословию они ни относились. Разрыв этого единства рождает чувства щемящей тоски и лишенности, которые только усиливают любовь Бунина к России, ее земле, чаще всего вспоминаемых им через ноздри. На кровную ароматическую

связь с Родиной Бунин укажет не однажды: «Необыкновенно приятно смотреть на мелькающий в воздухе снег: настоящей Русью пахнет!» [1, т. 2, 199]; «Скоро в зимнем воздухе запахло серой и душистой махоркой. Запах был родной, приятный и меня трогали воспоминания…» [1, т. 2, 228].

Душистый запах дыма махорки, горящей соломы, «вишневых сучьев», «дубовой листвы», «березовых дров» в топке вагона — все это сокровенно родные запахи, тот самый «дым отечества», который «сладок и приятен». Более того, он для Бунина свят, как запах древесного лампадного масла и восковых свечей, непременного атрибута многих его произведений, организующих национальное пространство.

«Большие запахи» в творчестве Бунина настолько семантически значимы и всепроникающи, что маркируют индивидуально-телесный запах его героев, проникают в сферу их интимных отношений, замещая запахи «малые», то есть сокровенно-интимные одорические излучения человеческого тела. У Бунина, в отличие, скажем, от Шолохова, их присутствие крайне ограничено. Здесь действуют законы ароматической эстетики, продиктованные элитарной культурой, исключавшей фиксацию природно-естественных запахов плоти. Малые, или сокровенно-интимные, запахи у Бунина приобретают статус природно-космических.

У «прелестной» спутницы героя рассказа «Солнечный удар» «маленькая и сильная» рука «пахнет загаром». Запах загара, то есть солнечной энергии, будет фигурировать и в воспоминаниях о ней героя: «Он еще помнил ее всю, со всеми малейшими ее особенностями, помнил запах ее загара и холстинкового платья…» [1, т. т. 4, 385]. В художественном контексте рассказа ольфакторная деталь облика героини обретает бытийственную семантику. Запах загара, связанный с пронизывающей все произведение солярной символикой, становится одорической метафорой обжигающего жара любви. В солнечной, огненной доминанте, сопровождающей героев рассказа, сокрыта таящаяся на глубинно-натуральном уровне мощная эротическая энергия, ошеломляющий напор которой подмял культурное сознание героев. Всевластная сила этой энергетики («солнечный удар»), прорвав все морально-этические запреты, опрокидывает героев в стихию природно-космического бытия, где явлены законы плоти, материальной телесности мира, эроса, то есть законы, которые подчас бывают сильнее долга, нравственности, воспитания.

Природно-космические коннотации имеет и одорическая аура Оли Мещерской («Легкое дыхание»), переданная имплицитно и обнаруживающая себя только через контекст. Лишь в двух ситуациях, находящихся в своеобразном одорическом конфликте, Бунин прямо указывает на их ароматическое звучание: в ситуации объяснения Оли с начальницей в «большом кабинете, так хорошо дышавшем в морозные дни теплом блестящей голландки и свежестью ландышей на письменном столе» [1, т. 4, 95], и в ситуации флирта героини с немолодым, но все «еще очень красивым» и «пахнущим английским одеколоном» помещиком Малютиным.

Одорический «разрыв», обусловленный запаховой дисгармонией природных ландышей и искусственного английского одеколона, уходя в подтекст, уточняет бунинскую концепцию «природного», «первозданного» человека, воплощенную им в образе Оли Мещерской. Прозвучавшая как бы мимоходом необычайно сильная и тонкая одорическая ландышевая нота будет вплетена в мелодию свежего весеннего ветра, легким дыханием которого пронизан весь рассказ.

У Бунина понятия «дыхание», «обоняние», «аромат» синонимичны и тождественны. Они крепко спаяны в едином чувстве ольфакторного восприятия человеком мира. У него: «Шагом едет мимо малый в ночное, сладко дышит свежесть луга…» [1, т. 3, 389]; «Грудь его широко дышит воздухом зари и запахом озябшего за ночь, обнаженного сада» [1, т. 2, 169]; «И весь воздух был полон тонкой, про-

хладной пылью, все вокруг дышало вольной свежестью моря» [1, т. 2, 221].

Примеры можно множить, важно подчеркнуть, что посредником между дыханием и обонянием является воздух, на что Бунин постоянно указывает в своих произведениях. Воздух — это тончайшая, всепроникающая материя, это вместилище земных ароматов и их энергий. В эту прозрачную, невидимую реальность вписана одорическая матрица Жизни, ее эфирный сколок, разносимый во все земные пределы ветром, то есть свободным движением потока воздуха, ставшим смысловым контрапунктом рассказа «Легкое дыхание». Он, наполненный запахами весенних первоцветов, «звенит фарфоровым венком у подножия креста» [1, т. 4, 94], «свежо дует <…> на выходе из города» [1, т. 4, 97], «на ветру» у Олиной могилы сидит ее классная дама, в «холодном весеннем ветре» «рассеивается» «легкое дыхание» гимназистки с «бессмертно сияющими глазами» [1, т. 4, 98].

Метафора ветра, чистого весеннего воздуха, напоенного запахами готовящейся к цветению земли, реализована в самой натуре Оли. Она, как ветер, «шаловлива» и «изменчива», вся в движении, в устремлении, в полете: «никто не танцевал так на балах, как Оля Мещерская, никто не бегал так на коньках, как она…» [1, т. 4, 94], и только она одна могла «вихрем носиться по сборному залу от гонявшихся за ней и блаженно визжащих первоклассниц» [1, т. 4, 95]. Ее «ветреность», о которой в городе «уже пошли толки» [1, т. 4, 95], не показатель легкости нравов, а проявление стихийно-вихревого начала ее натуры, естества, которое вписано в одорическую матрицу Жизни, в природно-космическое бытие.

Обоняние у Бунина — одна из эффективных форм художественного ощущения реальности. Оно является маркером «бездонной телесности» мира, его «наличествования», «существования». Но вместе с тем бунинское ольфакторное послание, рождаясь в неведомых глубинах подсознания, прорывает телесность мира и становится фактором душевно-духовной, интеллектуальной сферы человеческой жизни.

1. *Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1987, 1988. Т. 5.*
2. *Ильин И. Собр. соч.: в 10 т. М., 1996. Т. 6. Кн. 1.*
3. *Карасев Л.В. Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995; Его же. Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики. М., 2009; Его же. Онтологическая поэтика (краткий очерк) // Философия. Вып. 1. М., 2005. С. 91–113.*
4. *Карасев Л.В. Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995.*
5. *Карасев Л.В. Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики. М., 2009.*
6. *Линков В.Я. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. М., 1989.*
7. *Бунин в споре с Андре Жидом. Письмо Андре Жида к Бунину. Париж, 23 октября 1950 г. // Литературное наследство. М., 1973. Т. 84. Кн. 2. С. 380–387.*
8. *Прегель С.Ю. Из воспоминаний о Бунине // Литературное наследство. М., 1973. Т. 84. Кн. 2.С. 352–358.*
9. *Сливицкая О.В. О природе бунинской «внешней изобразительности» // Русская литература. 1994. № 1. С.72–80.*
10. *См.: Ароматы и запахи в культуре: в 2 т. Изд. 2-е, испр. / Сост. О.Б. Вайнштейн. М., 2010; Костяев А.И. Ароматы и запахи в истории культуры: знаки и символы. М., 2007; Рогачева Н.А. Проблема поэтики запаха в литературно-критической прозе Иннокентия Анненского // Вестник Тюменского гос. ун-та. 2010. № 1. С. 213–219; Райт Р.Х. Наука о запахах. М., 1966; Халаджан Н.Н. Аромат как категория эстетики: Реферат. М., 1995; Козубовская Г.П., Фадеева Е.Н. Мифологема запаха в романе И.С. Тургенева «Дым»: фетовский код // Филологический анализ текста: сб. научн. ст. / БГПУ. Барнаул, 2003. Вып. 4. С. 32–37; Козубовская Г.П. Ольфакторный код поэзии А. Фета: благовония // А. Фет и русская литература: XIX Фетовские чтения (Курск, 7–9 окт. 2004 г.). Курск, 2005. С. 26–37.*

А.В. Михайлов
A.V. Mikhaylov

СТРУКТУРНАЯ СХЕМА «КТО/ЧТО В КАКОМ СОСТОЯНИИ КАК СЛЕДСТВИЕ ФИЗИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ»: КОМПОНЕНТНЫЙ СОСТАВ, ЛЕКСИЧЕСКОЕ НАПОЛНЕНИЕ

STRUCTURAL SCHEME «WHO/WHAT IN WHAT STATE AS A RESULT OF PHYSICAL PRESSURE»: COMPONENT COMPOSITION, LEXICAL FILING

Статья посвящена описанию лексического наполнения компонентного состава структурной схемы «кто/что в каком состоянии как следствие физического воздействия». Структурообразующим компонентом этой схемы является краткое страдательное причастие.

Ключевые слова: *структурная схема, состояние, пассивная конструкция.*

The paper is devoted to the description of the lexical filling of the component composition of the structural scheme «who/what in what state as a result of physical pressure». Structure-forming component of this scheme is a short form of the passive participle.

Key words: *structural scheme, state, passive construction.*

Структурная организация предложения на протяжении всей истории синтаксиса вызывает неизменный интерес. Подход к предложению как к единице языка, а высказыванию – как единице речи вывел на синтаксическую арену понятия структурной схемы простого предложения и позиционной схемы высказывания. Учитывая неоднозначное понимание структурной схемы простого предложения и ее компонентного состава, даем ей следующее определение: структурная схема простого предложения — это синтаксический знак, означаемым которого является типовая пропозиция [5, 26].

Под типовой пропозицией понимаем конкретную мысль, выраженную в предложении, то, что в нем обозначается [1, 24], смысловой конструкт номинируемой предложением внеязыковой ситуации, осмысленный и классифицированный набор компонентов [5, 7]. Компонентный состав пропозиции представлен смыслами: «субъект», «предикат», «объект», маркерами которых в структурной схеме являются словоформы, за которыми закреплены термины: субъектив, предикатив, объектив.

Цель данного исследования — описание лексического наполнения компонентного состава схемы «кто/что в каком состоянии как следствие физического воздействия».

Актуальность исследования определяется тем, что специфика формирования структурных схем простого предложения как знака концепта физического состояния, формируемого нечленным причастием, в лексическом значении которого имеется сема ‘касание’, специальным исследованиям не подвергалась, поэтому результаты исследования могут быть полезны в описании синтаксической системы русского языка и русской языковой картины мира.

Исследование выполнено на материале

24 высказываний (0,5 % от общего количества высказываний, в содержательной структуре — сема ‘касание’), изъятых методом сплошной выборки из текстов художественной литературы. Это свидетельствует о низкой продуктивности выделенной нами схемы.

В своей работе мы исходили из того, что пропозиция «состояние» представлена двумя компонентами: пассивным субъектом, характеризуемым по испытываемому им состоянию, и предикатом состояния, испытываемого субъектом. Это определяет двухкомпонентность схемы — знака данной пропозиции.

Структурообразующим компонентом анализируемой схемы является краткое страдательное причастие.

Конструкции, формируемые страдательными формами, традиционно характеризуются как пассивные. Так, А.А. Потебня, анализируя специфику страдательного залога, образование страдательных форм глаголов и страдательных причастий, указывает на то, что «признак, находящийся в субъекте», представляет его состояние [9, 258; ср.: 10, 130–131; 11, 166].

Состояние — это универсальная семантическая категория. Она характеризуется такими признаками, как пассивность, неизменяемость (гомогенность), длительность во времени и ограниченность временными рамками, определяемыми преходящим характером денотата состояния [6, 66–68]

Специфика состояния, представленного кратким страдательным причастием, состоит в том, что данное состояние есть следствие воздействия одного предмета на другой. В результате этого в семантике словоформы со значением объекта, испытавшего внешнее воздействие, произошли изменения, повлекшие за собой и изменение его позиции в структуре высказывания: он занял позицию носителя состояния, представленную именительным падежом. Изменение синтаксической позиции именных словоформ при трансформации действительного залога в страдательный отмечалось в грамматических трудах отечественных лингвистов начиная с XIX века. Так, А.А. Потебня писал: «В страдательном глаголе объект транзитивного глагола представляется субъектом, т.е. страдательный объект есть такой, который лишает свой субъект той полноты энергии, которая свойственна субъекту оборота действительного» [9, 251]. Этот субъект, «испытывающий действие, не может иметь при себе объекта действия и получает все требуемое содержание субъекта состояния» [7, 178].

В нашем материале субъект-пациенс как носитель состояния, вызванного физическим воздействием на него другого лица или предмета, представлен небольшим количеством лексико-семантических групп имен существительных. Это

1) наименования лица, характеризуемого по выполняемой функции (*гауптшарфюрер*, *часовые*, *группабойцов*): *Увлеченные русскими оборотами речи,* ***часовые*** *утратили бдительность, внезапно* ***были сбиты*** *с ног, обезоружены и связаны* (А.Н. Толстой «Гиперболоид инженера Гарина»);

2) номинанты неотторгаемых частей тела человека (*рука* (*руки*), *губы*, *волосы*, *голова*): — *Х-хосподи, — хрипит она, синие* ***губы закушены*** *и в пене, а из глаз, словно вдруг выцветших на солнце, все льются эти обильные слезы невыносимого страдания матери, и все тело ее ломается, разделяемое надвое* (М. Горький. «Рождение человека»);

3) наименования птиц: *Несколько раз* ***утки*** *в отчаянье бросались лошадям под ноги и были* ***схвачены*** *охотниками живьем* (А.К. Толстой.«Князь Серебряный») – и рыб: ***Осетры и шевриги были*** *так* ***надрезаны****, так посажены на блюда, что походили на петухов с простертыми крыльями, на крылатых змиев с разверстыми пастями* (А.К. Толстой. «Князь Серебряный»);

4) наименования артефактов (*лестница*, *доска*, *колья*, *лопаточка*, *свеча*, *конверт*, *шарф*, *радиостанция*): *В песок косы, усеянной рыбьей чешуей,* ***были воткнуты*** *деревянные* ***колья****, на них висели невода, бросая от себя паутину теней* (М. Горький. «Мальва»).

Причастия с учетом специфики места,

занимаемого семой ‘касание’ в содержательной структуре лексемы и производящего его глагола, дифференцированы на пять подгрупп: причастия со значением касания (*тронут*); со значением удержания, наступающего в момент касания (*схвачен*, *закушен*); со значением давления, следующего за прикосновением (*прижат*, *зажат*, *защемлен*, *прислонен*); со значением враждебного действия и повреждения (нарушения целостности), наступающих после прикосновения (*исцарапан*, *воткнут*, *приколот*, *расплющен*, *сбит*, *избит*, *надрезан*, *изрублен* (*прорубан*)); со значением перемещения, сопровождаемого касанием (*причесан*, *положен*, *придвинут, сорван*).

В первую подгруппу отнесено причастие *тронут* (от *тронуть* — ‘касаться (коснуться) кого-, чего-л. (обычно руками, пальцами)’ [2, 160]): ***Волосы*** *на голове освежены в нескольких туалетных водах и эссенциях,* ***тронуты*** *щипцами и* причесаны *так, что стало незаметно плеши* (А.Н. Толстой. «Гиперболоид инженера Гарина»), которое принимает участие в формировании исследуемой схемы (1 пример): лексическое наполнение высказывания свидетельствует о том, что к волосам не просто прикасались — они были уложены специальным инструментом (щипцы). Причем лексема *волосы* обозначает объект, который испытывает воздействие со стороны имплицитно представленного лица.

Следующая подгруппа нечленных причастий представлена лексемами *схвачен* (2 примера) и *закушен* (1). В предложении *Несколько раз утки в отчаянье бросались лошадям под ноги и были* ***схвачены*** *охотниками живьем* (А.К. Толстой. «Князь Серебряный») обозначенная форма (от *схватить* — ‘силой задержать кого-л., не давая уйти, убежать’ [8, т. 4, 315]) объективирует состояние, явившееся результатом ранее направленного на объекты действия, обусловленного тем, что активным производителем действия выступают здесь люди, характеризуемые по роду занятий (поиски и преследование зверя или птицы с целью добычи или истребления).

Краткие причастия *прижат* (3 примера), *зажат* (1), *защемлен* (1) и *прислонен* (1) отнесены к следующей подгруппе (в семемах этих лексем присутствует сема ‘касание’, давление совершается после соприкосновения с объектом лица или предмета).Лексема *прижат* (от *прижать* — ‘своей тяжестью или чем-л. тяжелым притиснуть к чему-л.; придавить’ [8, т. 3, 408]) и *зажат* (от *зажать* — ‘обхватив, сдавить, стиснуть, защемить’ [8, т. 1, 519]) объективируют состояние, носителем которого оказывается неотторгаемая часть тела (рука/руки) действующего лица: *Однажды утром Агафья Матвеевна принесла было ему, по обыкновению, кофе и — застала его так же кротко покоящимся на одре смерти, как на ложе сна, только голова немного сдвинулась с подушки да рука судорожно* ***прижата была*** *к сердцу, где, повидимому сосредоточилась боль и остановилась кровь* (Гончаров. «Обломов») и *На лавке чуть белеет Пелька, свесила ноги, руки крепко* ***зажаты*** *в коленях* (Замятин. «Север»).

Состояние, явившееся следствием воздействия неопределенного лица на объект, представленный наименованиями различных предметов, объективируется причастными предикативами *прислонен* (от *прислонить* — ‘приставить к чему-л., оперев верхней частью’ [8, т. 3, 440]): *В саду, с северной стороны, полускрытая липой, к стене была* ***прислонена*** *лестница садовника, верхний конец ее торчал на пол-аршина над осколками стекла* (А.Н. Толстой. «Гиреболоид инженера Гарина») и *защемлен* (от *защемить* — ‘сдавить, сжать с двух сторон’ [8, т. 1, 598]): *Доска* ***была защемлена*** *крепко, но она могла переломиться или человек, прицепившийся к ней, мог лишиться сил, выпустить ее из рук и упасть на землю, на острые обломки дерева, с высоты почти трех этажей* (Горький. «Ванька Мазин»).

Самая многочисленная подгруппа причастий объединяет лексемы со значением враждебного действия и возможного повреждения объекта, возникающего в момент касания: *заколот* (1 пример), *изрублен* (*прорубан*) (2),

надрезан (1), *избит* (1), *сбит* (3), *исцарапан* (1), *приколот* (1), *расплющен* (1). Так, причастием *заколот* (от *заколоть* — ‘убить чем-л. колющим или режущим’ [8, т. 1, 529]) фиксируется состояние, явившееся результатом враждебного действия с нанесением повреждений субъекту состояния оружием (нож) с целью его убийства: *Господин гауптшарфюрер* ***был заколот*** *ножом в сердце, а голова его повреждена тяжелым предметом* (Казакевич. «Звезда»).

Состояние, связанное с потерей целостности объекта, на который лицо воздействует посредством инструмента (рубящего или режущего), передается также причастиями *надрезан, прорубан*, *изрублен*: *Одежду их сорвали малые дети, /* ***Изрублены были*** *тела их потом, / И медленно жгли до утра огнем* (Лермонтов. «Три пальмы»). При этом позиция орудия или инструмента действия в структуре предложения оказывается избыточной.

Состояние как следствие физического воздействия передается краткими причастием *избит*, *сбит*, *расплющен* (последнее с изменением формы субъекта состояния): *Он* (один из арестантов) *был* ***избит****, посажен в карцер, а когда следы побоев исчезли — его отправили в лечебницу для душевно больных* (Горький. «Тюрьма») и *Тут же выяснилось, что радиостанция, висевшая на спине у Быкова,* ***расплющена десятком пуль*** (Казакевич. «Звезда»).

В подгруппу со значением перемещения входят причастия *положен* (1 пример), *причесан* (1), *придвинут* и *сорван* (1): *Какое-то внутренне чувство шептало ей не распечатывать таинственный конверт, но любопытство превозмогло, конверт* ***сорван*** *дрожащими руками, свеча* ***придвинута****, и глаза ее жадно пробегают первые строки* (Лермонтов. «Княгиня Лиговская»). Эти формы (от *двигать* — ‘перемещать, толкая или таща’ [8, т. 1, 368]; и от *сорвать* — ‘сильным резким движением отделить, отодрать что-л. приделанное, прикрепленное’ [8, т. 4, 201]) передают результат действия касания, совершавшегося при движении или посредством движения.

Ситуация физического воздействия одного предмета на другой представлена двумя предметами: предметом воздействующим и предметом страдающим, представившим в описываемой схеме позицию субъекта-носителя состояния. Позиция воздействующего предмета, представленная в пассивных конструкциях формой творительного падежа, именуется в Грамматике-70 творительным действующего предмета [4, 353]. Она вербализует позицию активного, материализовавшего действие агенса. Результат этого действия маркирован причастием. В текстах художественной литературы творительный касания объективирован номинантами двух групп.

Первая группа представлена лексико-семантическим классом «человек», способный по своим психофизиологическим данным совершать целенаправленное действие, обычно достигающее результата: *Несколько раз утки в отчаянье бросались лошадям под ноги и были* ***схвачены охотниками*** *живьем* (А.К. Толстой. «Князь Серебряный»).

Вторую группу творительного, маркирующего касаемый предмет, образуют разные лексико-семантические классы имен, номинанты которых не способны самостоятельно совершать какие-либо целенаправленные действия и поступки. В нашем материале эту группу формируют наименования

1) растений и их частей: *На мураве, под огромным дубом, окруженные часто сплетенным кустарником, сидели два человека: мужчина и женщина; их руки были* ***исцарапаны*** *колючими* ***ветвями****, и платья изорваны в долгом странствии сквозь чащу; усталость и печаль изображались на их лицах, молодых, прекрасных* (Лермонтов. «Вадим»);

2) различных артефактов: *Когда он (Сурков) явился к Тафаевой, шарф его на этот раз* ***был приколот*** *к рубашке* ***булавкой*** *такой неумеренной величины, что она походила на дубинку* (Гончаров. «Обыкновенная история»);

3) явлений природы: *Цибулько забыл о себе*

и товарищах, и вся группа бойцов была оглушена близким взрывом и ***сбита*** *с ног воздушной* ***волной*** (Платонов. «Одухотворенные люди»).

Проанализированный материал дает возможность говорить о том, что в страдательной конструкции более отчетливо реализуется объект, занявший позицию субъекта состояния, и само состояние как следствие совершившегося действия, а его производитель, обозначенный косвенным падежом имени, оказывается лишь во вторичном фокусе рассмотрения и довольно часто может быть имплицированным: в процессе речевой реализации схемы он эллиптируется в виду избыточности или незначимости при предикативах *поцелован*, *закушен*, *прижат, зажат, защемлен, прислонен, воткнут*, *изрублен (прорубан)*, *надрезан*, *избит*, *положен*, а при предикативах *схвачен* и *сбит* эта позиция может быть как представленной, так и непредставленной.

В научной литературе синтаксические конструкции с реализованной позицией производителя действия трактуются как трехчленный страдательный оборот (Ср.: *Несколько раз* ***утки*** *в отчаянье бросались лошадям под ноги и* ***были схвачены охотниками*** *живьем* (А.К. Толстой. «Князь Серебряный») и *Проект был одобрен комиссией* — пример Л.Л. Буланина). При отсутствии в высказывании материализованного производителя действия формируются двучленные страдательные обороты (*На лавке чуть белеетПелька, свесила ноги, руки крепко* ***зажаты*** *в коленях* (Замятин. «Север») и *Проект был одобрен* — пример Л.Л. Буланина), которые, по мнению Л.Л. Буланина, претворяют в действительность существенную особенность пассивных конструкций, заключающуюся в выделении объекта и «оттеснении» на задний план производителя действия [3, 137]. Как показывает наш материал, двучленные пассивные конструкции отмечены в 18 высказываниях, трехчленные — в 6, причем только в одном из них номинантом со значением производителя действия выступают слова лексико-семантического класса «человек».

Таким образом, краткие страдательные причастия, объективирующие состояние как следствие совершенного действия касания, выступающие в роли предикативов, довольно разнообразны по семантике. Они являются структурообразующими элементами структурной схемы «кто/что в каком состоянии как следствие физического воздействия», маркирующей концепт «касание». Эти конструкции могут быть трехчленными и двучленными, причем именно при анализе последних прослеживается основная особенность пассивных конструкций: акцентирование внимания на объекте при выведении агенса из фокуса рассмотрения.

1. *Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл: Логико-семантические проблемы. М., 1976.*
2. *Большой толковый словарь русских глаголов: Идеографическое описание. Синонимы. Антонимы. Английские эквиваленты / Под ред. проф. Л.Г. Бабенко. М., 2008.*
3. *Буланин Л.Л. Трудные вопросы морфологии: пособие для учителей. М., 1970.*
4. *Грамматика современного русского литературного языка / Отв. ред. Н.Ю. Шведова. М., 1970.*
5. *Казарина В.И. Синтаксический концепт «состояние» в современном русском языке (к вопросу о его формировании). Елец, 2002.*
6. *Казарина В.И. К вопросу о состоянии как семантической категории // Предложение. Текст. Речевое функционирование языковых единиц. Елец, 2002. С. 60–71.*
7. *Мещанинов И.И. Глагол. Л., 1982.*
8. *МАС: Словарь русского языка: в 4-х т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1985–1988.*
9. *Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. Т. 4. Вып. II. Глагол. М., 1977.*
10. *Семантико-функциональный сопоставительный синтаксис: Субъектно-объектные отношения / Под ред. В.Ю. Копрова. Воронеж, 2011.*
11. *Шигуров В.В. Семантическая субкатегоризация отпричастных предикативов в русском языке // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. М., 2011. № 10. С. 166–168.*

Е. И. Просцевичене
Ye. I. Prostsevichene

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК ПРОБЛЕМА НАРРАТОЛОГИИ

VISUALIZATION OF FICTION AS NARROTOLOGY PROBLEM

Статья посвящена экранизации как важнейшему явлению современной культуры. Внимание сосредоточено на ключевом понятии — визуализации — в его полном значении: не только как экранизации сценарии, но и моменте восприятия художественного произведения. Актуализация всей полноты значений этого понятия должна способствовать уточнению феномена экранизации. Рассмотрены работы Дж. Блюстоуна и Б. Макфарлана.

Ключевые слова: *визуализация, транспозиция, интермедиальность, экранная версия, нарратив.*

The article deals with screen adaptation as an essential phenomenon of the modern culture. It focuses the key concept of it — visualization — in its full meaning: not only as a cinematic adaptation of a script but also as a part of an art-work reception. Actualization of full meaning of the concept should further clarify the phenomenon of adaptation. Works by J. Bluestone and B. McFarlane are considered.

Key words: *visualization, transposition, intermediality, the screen version, narrative.*

Визуализация как практика транспозиции литературных сюжетов стала предметом теоретического изучения не так давно. Фактически только кристаллизация интермедиальности как отдельной отрасли гуманитарного знания, сводящей в единый фокус всю ту проблематику межвидового взаимодействия, которая долгое время рассматривалась в узких рамках различных дисциплин, позволяет взглянуть на природу этого феномена комплексно. Рядом с таким подходом продолжает уживаться целый ряд отдельных двусторонних сопоставлений: литературы и живописи, литературы и кино, литературы и музыки. Понятие визуализации оказывается ключевым для многих из них.

Вместе с тем визуализация как элемент восприятия литературного текста (предмет психологии читательского восприятия) практически выпала из сферы интермедиального изучения. Нельзя сказать, что ее роль недооценивается: скорее она никогда всерьез не рассматривалась, оставаясь на периферии научного интереса.

Цель настоящей статьи — обратить внимание исследователей, заинтересованных в интермедиальной проблематике и вопросах психологии творчества / читательского восприятия, на необходимость комплексного изучения визуализации в полном объеме этого понятия. Опыт западной англоязычной нарратологии (в силу незначительного объема работы мы остановимся только на взглядах Дж. Блюстоуна и Б. Макфарлана) убедительно показывает, что это один из ключевых моментов межвидовой транспозиции, пре-

небрежение которым приводит к досадным провалам если не в теоретических спекуляциях, то в практике сравнительного анализа порожденного и порождающего текстов.

Интерес к проблеме визуализации обострился в прошлом веке в связи с появлением нескольких видов искусства, сразу обратившихся к литературной базе сюжетов с целью перевести их в другой, визуальный или аудиовизуальный, модус существования: кинематографа, мультипликации, телевидения. Как это нередко случается, впереди теоретического осмысления шла практика: процесс адаптации литературных сюжетов, мотивов и образов начался фактически сразу же, как только возникло игровое кино. Первый российский художественный фильм представлял собой иллюстрацию песни «Из-за острова на стрежень». Литературные сюжеты эксплуатировали Д. Гриффит, С. Эйзенштейн и Ж. Дюлак — несмотря на принципиальное различие своих теоретических установок.

Не останавливаясь в данной статье на рассмотрении причин этого интереса, диапазон которых может быть довольно широким (от обеспечения коммерческого успеха до пиетета перед признанным литературным шедевром), мы обратимся к следующим вопросам: изменения в понимании феномена экранизации на протяжении последнего столетия, связь со смежной проблематикой, степень современной изученности понятия и выявление направлений дальнейшего изучения.

Предметом нашего обзора является нарратологическая мысль Запада, а именно взгляды Дж. Блюстоуна и Б. Макфарлана — как две крайние точки, обозначившие начало осмысления понятия визуальности и один из его наиболее репрезентативных результатов.

Когда в 1957 году была издана книга Дж Блюстоуна «Novels into Film», она зафиксировала стремление отмежеваться от оценочного соотнесения экранизации и литературного произведения. Высказывания в духе «Как верно режиссер передал дух романа!», «Невероятно, до чего ж они исказили идею писателя!», по мнению Дж. Блюстоуна, наводят туман и мешают осмыслению тех процессов, которые происходят при адаптации: «эти и другие утверждения основаны на определенных предположениях, затемняющих мутационный процесс» («these and similar statements are predicated on certain assumption which blur the mutation process» [1, 5]). Между тем, туман и сегодня не рассеялся, хотя кажется не таким густым. Даже такой внимательный к терминологии исследователь, как С. Четмэн, называя одну из глав своей книги «Coming to Terms» «A New Kind of Film Adaptation», не считает нужным уточнить основные характеристики «старой», или традиционной экранизации, но с сожалением говорит о том, что «к теоретической сущности экранизации обращаются редко» («Theoretical nature of adaptation is rarely addressed» [2, 163]). Понятием продолжают оперировать, не договорившись о его конститутивных чертах. В такой ситуации может быть очень полезно проследить, как именно оно употребляется, выявить его сильные и слабые стороны, способствуя тем самым становлению его полноценного научного значения.

Поставив вопрос о двойственной природе транспозиции, Дж. Блюстун сделал в этом направлении первый теоретический шаг. Начав с обширной и вроде бы красноречивой статистики экранизаций, он указывает на ее бесполезность: природа этого явления не может быть понята через количественный анализ, поскольку накопление количественных изменений не имеет ничего общего с изменениями качественными.

Момент визуализации является исходным пунктом рассуждений и о природе различных видов искусства, и о специфике взаимоотношений автора и аудитории. В чем сходятся творческие намерения режиссера и писателя, так это в стремлении заставить нас видеть — это довольно точное описание взаимоотношений творца и аудитории, на почве какого бы искусства они ни встретились. При этом английское слово «visualization»

играет обоими своими значениями: это и мысленная визуализация, и ее материально воплощенный результат. Видеть глазами в смысле «воспринимать визуальный образ посредством зрения» отличается от «видеть воображаемую картину посредством психической деятельности». В этом находит исследователь основное различие между двумя выразительными средами: «Между перцепцией зрительной картинки и концепцией мыслимого образа лежит коренное различие между двумя медиа» («And between the percept of the visual image and the concept of the mental image lies the root difference between the two media» [1, 1]). Кажется, здесь он очень близок к тому, чтобы посмотреть на создание экранной версии романа сквозь призму ключевого понятия визуализации, как на двуединый процесс, в котором «мыслимый образ», отражающий читательский опыт режиссера, переливается в создаваемую им материальную картину, чтобы встретиться с читательским опытом зрителя в акте восприятия кинофильма.

Однако хотя Дж. Блюстоун и называет разницу между двумя способами видеть определяющей и принципиальной, его сугубо прагматический «голливудский» подход заставляет уйти в сторону от этого по преимуществу теоретического аспекта. Он продолжает искать различия в трех сферах: происхождении романа (как наиболее популярного предмета экранизации, по сравнению с которым все другие литературные жанры отступают на периферию) и фильма, особенностях выразительной среды, характерной для каждого из этих искусств, и в том, что он называет «формирующей силой читателя и кинозрителя» («shaping power of reader and movie-goer» [1, 31]). Возможно, именно поэтому рассуждение о противоположности медийных сред — самая слабая часть работы Дж. Блюстоуна. Фактически он ограничивается констатацией факта, что основным художественным инструментом кинематографа остается камера, а все актуальные и потенциальные технические новшества в виде звука, цвета и др. подчиняются требованиям доминирующей визуальной составляющей.

С 60-х годов прошлого века искусство кино попадает в фокус внимания нарратологии, и его связи с литературой становятся предметом все более тщательного изучения. Однако сущность визуализации, понятие экранизации и экранной версии литературного произведения по-прежнему ускользают от определения.

Между тем, практика экранизаций не сворачивается, ее технические стороны подвергаются все более тщательному теоретическому изучению, которое нуждается в уточнении самого понятия экранизации. Насколько недооценивается при этом роль визуализации в обоих своих аспектах, хорошо видно на примере изданной в 1996 году книги Б. Макфарлана «Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation».

В аспекте темы данной статьи выбор этой книги определяется тремя причинами. Во-первых, темой монографии прямо названа интересующая нас «теория экранизации». Во-вторых, нам кажется правильной сама примененная Макфарланом исследовательская стратегия: изучение опыта экранизаций с целью выявления структурных элементов различной природы и его систематизация на основе методологии семиотики и нарратологии. В-третьих, при высокой оценке, какую дают этой работе в теоретическом плане, она считается неудачной в практической части — сопоставлении отдельных пар порожденного и порождающего текстов. Вот, например, характерный отзыв: «Книга Макфарлана — один из примеров этой великолепной неудачи: анализы отдельных фильмов, основанных на литературных текстах, покоятся на вроде бы устойчивом теоретическом фундаменте, но, когда читатель погружается в искусный покадровый анализ, предложенный Макфарланом, теория бессильна заполнить важные пробелы: почему в процессе экранизации были приняты те или иные решения вырезать, сжать, передать в нескольких словах или изменить оригинальный

текст» («McFarlane's book is symptomatic of this brave failure: the analysis of particular films based on literary texts rests on the apparently solid foundation of theory, but when the reader plunges into the proficient shot-by-shot analysis offered by McFarlane the theory cannot fill an important gap: why the different decisions to cut, compress, summarise, or alter the original text were made during the process of adaptation». [4, 126]). Такая оценка не только нивелирует то полезное и продуктивное, что содержится в книге; на наш взгляд, она дана с неправильных теоретических позиций, но их неправильность задана самой постановкой проблемы в книге Макфарлана. И наконец, косвенно мы преследуем еще одну цель: совершенно очевидно, что выработка единой для мировой гуманитарной мысли системы понятий в такой сфере, как изучение транспозиции, назрела и что сегодня она может идти по пути адаптации британо-американского опыта, для которого книга Б. Макфарлана — важный этап.

Образ порождающего текста неизменно присутствует в рассуждениях Б. Макфарлана, но только как структура, как ряд событий, наконец, как система знаков, и никогда — как целостный смысл, требующий нового воплощения. Определяя характерные для экранизации параметры, отличающие ее от фильмов по оригинальному сценарию, исследователь вынужден решать вопрос соотносимости порожденного и порождающего нарратива. На первый план выступает соответствие одного другому и усвоение смысла прототипа — что этот аспект важен для Б. Макфарлана, говорит уже используемое им определение экранизации, принадлежащее Э. Дадли: «в значительной степени экранизация — это присвоение значения исходного текста» («in a strong sense adaptation is the appropriation of a meaning from a prior text» [3, 97]). Кажется, что такая характеристика своего предмета неминуемо должно поместить процесс прочтения порождающего текста, а значит, и визуализацию как его важнейший момент, в фокус исследовательского внимания, но этого не происходит. Более того, Б. Макфарлан сознательно устраняется от рассмотрения этого аспекта. По его мнению, подчеркивая, что фильм основан на существующем литературном произведении, мы упускаем из виду (по крайней мере, недооцениваем) другие стороны: «Упор на сходстве с оригиналом приводит к недооценке других аспектов интертекстуальности фильма» («The stress on fidelity to the original undervalues other aspects of the film's textuality» [5, 21]). Таким образом, из поля зрения выпадают моменты восприятия, обусловленные знанием порождающего произведения, как со стороны производителя фильма, так и со стороны его рецепции зрителем.

В своей книге Б. Макфарлан все же обращается к особенностям восприятия литературного произведения, но в несколько другом аспекте: это один из аргументов, объясняющих, почему нельзя ожидать от экранной версии романа точности и аутентичности. Он описывает процесс экранизации как «стирание» читательского впечатления впечатлением другой (аудио-визуально-вербальной) природы. Поскольку экранная версия литературного произведения — это одна определенная реакция на текст, естественно ожидать, что она не совпадает со множеством других читательских реакций, и задача экранизаторов — предложить такой вариант, который концептуально близок большинству прочтений, как можно лучше отвечает коллективному опыту: «Его цель — предложить опыт восприятия, отвечающий полученному [коллективному опыту — Е. П.] по существу» («Its aim is to offer a perceptual experience that corresponds with one arrived at conceptually» [5, с. 21]). На наш взгляд, именно на этом пути открывается перспектива уточнения природы экранизации: жанровая особенность фильмической версии романа — в том, что она обеспечивает встречу различных зрительских перцепций на основе читательского опыта. Отношение зрителя к экранизации отличается от отношения к фильму по оригинальному сценарию: интерес с соб-

ственно истории переносится на то, как она воплощена.

Очевидно, что здесь экранизаторы оказываются в ситуации выбора: создавать версию, максимально близкую порождающему тексту, или наиболее полно отражающую собственное прочтение? В определенной степени это ложная дилемма. Никакое прочтение не может быть абсолютно точным, экранизация неизбежно содержит новый смысловой слой, нанесенный поверх «романного». Однако принятое решение оказывает значительное влияние на методы работы с литературным текстом. От него зависит, какие именно структуры порождающего текста будут перенесены в экранную версию и с какой степенью точности это нужно сделать. Таким образом, осознанная оценка визуализации вербального нарратива как «концепции мыслимого образа», спонтанно возникающей при восприятии текста романа, играет определяющую роль в формировании идеи экранной версии и выстраивании стратегии экранизации.

Систематизацию возможных подходов Б. Макфарлан основывает на выделении структурных слоев литературного произведения, которые требуют различной обработки в процессе транспозиции. Он различает перенос и адаптацию: переноситься могут элементы собственно нарративного уровня («narrative»), не зависящие от средств выражения, адаптироваться — элементы изложения («enunciation»). Предложенная им систематизация отличается четкостью и внутренне логична — в чем же причина той неудачи, на которую указывает в своем обзоре С. Мартен? По нашему мнению, исследователю не удалось ответить на вопрос, почему выбираются те или иные методы транспозиции, по одной причине: он сознательно ограничил рассмотрение комплексной проблемы визуализации аспектом создания экранной версии литературного текста, исключив аспект рецепции. Принципиальная слабость концепции Б. Макфарлана в том, что, оговорив несовпадение различных прочтений литературного текста, он в дальнейшем исключает его из цепочки своих теоретических построений. Оторванные от своего смыслового центра, механизмы экранизации получают сугубо техническое осмысление.

При таком подходе может быть создана обширная база технических способов отражения литературного содержания фильмическими средствами, систематизированы существующие стратегии экранизации, формализован процесс преобразования порождающего нарратива в экранную версию. Однако понимание того, какие факторы действуют при выборе того или иного технического решения, в каждом случае должно возникать из творческого осмысления собственной рецепции литературного текста — визуализации — как попытка воплотить ее средствами кино.

1. *Bluestone J. Novels into Film / J. Bluestone. – Berkley and Los Angeles: University of California, 1957.*
2. *Chatman S. Coming to Terms: the Rhetoric if Narrative in Fiction and Film / S. Chatman. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.*
3. *Dudley A. Concepts in Film Theory / A. Dudly. New York: Oxford University Press, 1984.*
4. *Martín S. Literature and Film: A bibliography / S. Martín // Links and Letters. 1999. No 6. P 121–132.*
5. *McFarlan B. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation / B. McFarlan. Oxford: Clarendon Press, 1996.*

А.П. Рассадин
A.P. Rassadin

СИМБИРСК ВАСИЛИЯ РОЗАНОВА: К ПРОБЛЕМЕ РЕКОНСТРУКЦИИ

SIMBIRSK VASILY ROZANOV: TO THE PROBLEM OF RECONSTRUCTION

Статья посвящена различным аспектам локального («симбирского») текста в судьбе величайшего русского мыслителя и философа XX века Василия Васильевича Розанова.

Ключевые слова: *Розанов, Симбирск, локус, текст, реконструкция.*

The article is devoted to various aspects of the local («Simbirsk») of the text in the fate of the Greatest Russian thinker and philosopher of the XXth century Vasily Rozanov.

Key words: *Rozanov, Simbirsk, locus, text, reconstruction.*

В последние годы, во многом благодаря исследованиям В.Н. Топорова на тему «Петербургский текст русской литературы», одним из перспективных направлений в гуманитарных науках становится изучение локальных текстов. Реконструкция культурных урочищ, связанных с именами одного или нескольких литераторов и отраженных в их произведениях, позволяет не только понять художественное творчество «изнутри» , но и «извне», в динамическом и сложном взаимодействии. Кострома, Нижний Новгород, Елец, Белый, Вязьма, Сергиев Посад — эти и другие города были не только географическими вехами внешней биографии Василия Васильевича Розанова. Они стали частями, пока разрозненными, «розановского» текста русской культуры, который еще предстоит собрать воедино, исследовав каждый локус по отдельности и во взаимосвязи с другими. Нисколько не умаляя значения ни одного из них, следует подчеркнуть, в этом ряду, особость и даже, в некотором смысле, обособленность симбирского периода жизни Розанова.

Симбирск Розанов называл своей духовной родиной, где произошло, по его словам, «первое развитие, первое сознание, первые горечи сердца, — отделение «добра от зла» [1, 383]. Об этом периоде своей жизни Розанов не раз писал в своих сочинениях: очерках, заметках, философских эссе, письмах. Исчерпывающей подборки этих упоминаний в местной краеведческой литературе пока нет, однако достаточно показательные выдержки из них были представлены уже в первой, основанной на первоисточниках, биографической хронике Виктора Сукача «Жизнь Василия Васильевича Розанова “как она есть”» [2] и в других биографических книгах о писателе-философе.

После кончины матери двух своих младших братьев — Василия и Сергея — взял на содержание и воспитание Николай Васильевич Розанов, закончивший в мае 1870 года обучение в Казанском университете и летом этого же года прибывший на место своей службы — в Симбирскую мужскую гимназию. «Нет сомнения, — отмечал Василий Васильевич, — что я совершенно погиб бы, не «подбери меня старший брат Николай… Он дал мне все средства образо-

вания и, словом, был отцом» [3].

Вступительные экзамены в гимназию в 1870 году проводились с 7 августа. Великовозрастный Василий, которому к этому времени исполнилось 14 лет, был определен не в третий, а во второй, параллельный класс, так как в Костроме мальчик остался на второй год. В 1909 году, заполняя анкету для библиографического словаря деятелей Нижегородского Поволжья, Розанов признается, что и в Симбирске учился он «все время плоховато, запоем читая и скучая гимназией» [3].

В сохранившихся в Государственном архиве Ульяновской области (ГАУО) «Таблицах годичных испытаниях за 1871–1872 гг.» хорошие и отличные оценки по русскому языку, катехизису и некоторым другим учебным дисциплинам чередуются у Розанова с удовлетворительными как по гуманитарным, так и по точным наукам (например, по латыни, французскому языку, арифметике и т.д.) [4][1].

В Симбирске Розанов проучился два года, дойдя до 4 класса, переселившись затем в Нижний Новгород вслед за уехавшим туда ранее старшим братом. В последний раз подпись Николая Васильевича в документах педагогического совета гимназии встречается в июне 1871 года, в эту же пору его фамилия «исчезает» из списков братчиков «Братства во имя преподобного Сергия Радонежского», куда он вступил сразу же по прибытии в Симбирск. Наконец, с 16 августа 1871 года в должности преподавателя русской словесности в старших классах значится не Розанов, а Александр Сердюков [5][2]. Таким образом, Николай Розанов уехал из Симбирска в 1871 году и лишь спустя год забрал к себе в Нижний Новгород брата Василия.

В это время Василий проживал на квартире ученика выпускного класса гимназии и одновременно своего репетитора Николая Алексеевича Николаева. Спустя годы Василий Васильевич будет вспоминать о нем: «С благоговением пишу его имя теперь, на старости лет… небольшого роста, светлый-светлый блондин, с пробивающимся пушком, золотистыми, слегка вьющимися волосами, как я теперь понимаю, он для меня был “Апполон и музы”. Он сам весь светился любовью к знанию и непрестанно и много читал… и я просто стал читать то же, что он: сперва Белинского, затем Писарева, Бокля, Фохта и проч.» [1, 364]. Николай Алексеевич Николаев без преувеличения был личностью незаурядной, человеком дела, настоящим русским интеллигентом. Данных о нем в ГАУО сохранилось немного, но они весьма показательны. В 1871 году он закончил гимназию с золотой медалью, в 1879 году — Казанский университет, вплоть до самой смерти (не позже 1892 года) работал земским врачом. В описи его движимого имущества значилась 81 книга по медицине, «оцененная по 10 копеек каждая» [6].

Несколько лет тому назад, благодаря стараниям ульяновских краеведов С. Прокофьевой и С. Петрова, было установлено место, где стоял дом Николаевых, в котором жил Розанов. Согласно окладной книге за 1872 год дом № 70 на улице Лисиной (по данным за 1871 год — № 72) с надворным строением и садом принадлежал отцу Николаева писарю арестантской роты Алексею Николаевичу [7]. Дом не сохранился и располагался рядом с угловым зданием, где находится гостиница «Волга». Ныне улица Лисиная носит название Карла Либкнехта, и, конечно, этой улице, как и прилегающим к ней, необходимо вернуть исторические названия.

На Лисиной еще в 1855 году в собственном доме, на углу с Анненковским переулком, симбирским купцом Карлом Ивановичем Юргенсом был открыт первый в Симбирске книжный магазин, просущество-

[1] К сожалению, восстановить более точную картину успеваемости Розанова за годы обучения его в Симбирской гимназии представляется невозможным из-за значительного повреждения документа.

[2] Братство было создано 26 марта 1868 года по инициативе директора гимназии И.В. Вишневского, основной его целью, согласно уставу, было оказание материальной помощи преуспевающим, но небогатым ученикам. Более подробно см.: Безгин И.Г. Симбирская губернская гимназия. СПб., 1888. С. 227.

вавший на этом месте вплоть до 1880 года. Нетрудно представить, что живший в двух шагах от книжной лавки Розанов был ее посетителем, и не исключено, что и покупателем. Здание это сохранилось (ул. Железной Дивизии, дом 10), в нем сейчас размещается «Школа народной традиционной культуры». Анненковский переулок в своей нижней части представлял собой небольшой наклонный спуск к Волге, к одной из самых длинных в то время улиц Симбирска — Садовой (ныне улица Кирова), название которой было связано с известными симбирскими садами (Мингалевским и Обрезковым), вдоль которых она проходила.

Если брать верхнюю часть улицы Лисиной, то она упиралась в улицу Комиссариатскую (ныне Кузнецова), которая вела напрямую к мужской гимназии и губернской библиотеке, впечатления от учебы и посещения которых наиболее полно отразились у Розанова в путевом очерке «Русский Нил».

Таким образом, утраченный дом Николаевых стоял примерно в середине или в центре топографической карты Розанова-гимназиста, своеобразной симбирской ойкумены писателя, в которой можно выделить две главные пространственные составляющие (верх, «нагорная» часть, Венец, куда на восток вела Комиссариатская улица, и низ, спуск к Волге, на юг и юго-восток, к садам, которые простирались по всей «подгорной» части города) и, как минимум, три контрапункта в его воспоминаниях. Это гимназия, библиотека и волжская природа. Причем все три контрапункта, особенно в очерке «Русский Нил», погружены у писателя в обширный религиозный и литературный контекст.

«Я не только не встречал потом, но и не могу представить себе большего столкновения света и тьмы, чем какое в эти именно годы (и, вероятно, раньше и позднее потом) происходило именно в этой гимназии. Вся гимназия делилась на две половины, не только резко различные, но и совершенно противоположные, тайно и даже явно враждебные, — совершенной тьмы и яркого, протестующего, насмешливого (в сторону тьмы) света. Прямо из “мамашиного гнездышка” (в Костроме) я попал в это резкое разделение и ощутил его не идейно и “для других”, а ощутил плечом, кожею и нервами, для “своей персоны”, что такое и тьма, что такое и свет. Воистину для меня это было как бы зрелищем творения мира, когда Бог говорит: “вот — добро”, “вот — зло”» [1, 362].

Но для крупнейшего русского мыслителя, в силу парадоксальности его мышления, годы ученичества в симбирской гимназии стали не только «днями творенья», когда он воочию ощутил в своей судьбе присутствие Промысла Божиего, но и бременем «казенного» ада» и обществом «мертвых душ». Это было общество, которое без сожаления покинул старший брат Розанова, не выпрашивая у начальства «ни прощального обеда, ни рекомендаций, ни тех лобзаний на прощанье, которые помнятся столько же, сколько съеденный вчера блин» [1, 211]. Это был мир, где гимназисты, бог весть почему, «питали презрение ко всему “своему”, “близкому”, “здешнему”, выбирая для себя иностранные имена. Розанов, к примеру, выбрал для себя имя Вильям, а его близкий друг Кропотов — “Kropotiniitalio”» [8, 393]. «Что за фантазия? Конечно потому, что Италия — страна Данте и Петрарки: это-то мы знали и чувствовали и в 3 классе», — позднее прокомментирует Розанов весьма странный выбор друга [1, 379]. И обобщая, назовет Симбирск «родиной своего нигилизма» [8, 461]. Но только ли своего, если сопоставить судьбу Розанова с судьбами других наиболее известных симбирских гимназистов последней трети XIX века? Это касается и Александра и Владимира Ульяновых, и в будущем видных деятелей большевистского движения Николая Брюханова и Зиновия Соловьева, и поэта Велимира Хлебникова с его утопическим «мятежным» сознанием поэта-странника.

В 1907 году Розанов сравнит симбирскую гимназию с «культурной молекулою»,

которая повторялась на протяжении всей России и обнимает приблизительно 30 лет перелома в ее жизни, — перелома, до такой степени важного…», что философ не сможет подобрать для него аналогий в русской истории. В обстановке «столкновения света и тьмы» Розанов наблюдал в гимназии «рождение нового человека», фатально пророча, что «…этим все сказано, ибо из человека родится его история: и когда появилось новое в человеке, то уже, наверное, все, и в истории пойдет иначе» [1, 370].

Разумеется, мы ушли бы далеко от истины, если бы свели симбирскую розановиану только к столкновению «света и тьмы» или теме творения или «казенного ада». Если идти вслед за прихотливой мыслью мыслителя и провести параллель с поэмой Данте, было в Симбирске для Розанова и его «отшатнувшихся» от начальства» читающих (в противовес не читающим) гимназических друзей и свое духовное чистилище. Это Карамзинская общественная библиотека, в описании которой Розанов не раз обращается к возвышенному слогу. По его словам, основным лозунгом гимназии, декларируемом тогдашним директором Вишневским, было «хорошее поведение, а до остального дела нет». «Мы, я в частности, уже вступали в этот режим как во что-то сущее и от начала веков бывшее (детское представление), но чему… настанет конец! “Настанет! Настанет!” И мы яростно читали. Да будет благословенна Карамзинская библиотека! Без нее, я думаю, невозможно было бы осуществление этого “воскресения”, даже если бы мы и рвались к нему» [1, 373].

Третий, завершающий контрапункт в симбирских воспоминаниях Розанова – это волжская природа. Почему волжская? Ведь в «Русском Ниле» Розанов с едва ли не большей теплотой пишет о Свияге, второй симбирской реке, которая в XIX веке была основным местом отдыха не только гимназистов, но и всех горожан. «Свияга — маленькая речка, вся вьющаяся (постоянные извилины, без пароходов и плотов на ней, — чисто “для удовольствия”». Волга же, если рассматривать сопоставление двух симбирских рек не в бытовом, а в метафизическом смысле, своей масштабностью и величиной не отвечала «масштабу нашего ума и сил» [1, 385].

Волга воспринималась младшими гимназистами как исполинская река, которую невозможно было переплыть даже на лодке. Во время половодья река разливалась так широко, что не видно было противоположных берегов. Не отвечала «масштабу ума и сил» юных отроков и буйная прибрежная растительность Волги, в описании которой острое чувство ностальгии по утраченному детству и юности соединяется у Розанова с темой земного рая или симбирского Эдема.

В «Русском Ниле» развернута целая картина подгорных волжских садов, в которых, «завидев здесь такую бездну вишен, какой нам и не случалось никогда видать дома или у себя в маленьких садах, вишен, по-видимому никому не принадлежащих и, во всяком случае, не охраняемых, мы торопливо наполняли ими подолы рубашек, в то же время наполняя и рот. Не понимаю, как мы не отравились: ведь в вишнях содержатся крошечные дольки амильной кислоты, и если съесть их бездну, то отравишься. Но мы положительно съедали бездну» [1, 382].

Далее Розанов вспоминает случай, когда он вместе со своим другом Кропотовым увлеклись настолько, что наступила ночь. Возвращаться домой назад к строгим хозяйкам было страшно, с каждым получасом становилось все холоднее, и тогда мальчики «сняли свои мундирчики и, сделав из них одеяло (пуговицы одного мундира в петли другого), покрылись сей импровизацией и, обнявшись, заснули, не потому, чтобы можно было так спать, а потому, что не могли не спать. Сила нашей молодой природы одолела силу внешней природы: и заснули, и не простудились» [1, 383].

Необходимо подчеркнуть, что Волга, ее природа воспринимается Розановым практически всеми основными видами чувств, на которые способен человек, например,

в описании воздуха своей малой родины. Воздух здесь синонимичен свету и противопоставлен тьме. «Бреду... Ночь темная-темная, ничего рассмотреть нельзя. Вдруг я почувствовал, что узнал одно: — Воздух! Да, этот самый, индивидуально этот, “в частности” этот… Но когда, сперва как-то смутно ощутив, что я чувствую вокруг себя что-то знакомое, уже когда-то ощущавшееся, и не зрительно, а иначе, я остановился и с радостью стал спрашивать себя “что это такое”, то я уже и сознательно почувствовал, что кожа моя, и рот, и ноздри — все существо наполнено и обвеяно вот этим “симбирским воздухом”, совершенно не таким, каков он в Костроме, Нижнем, Москве, в Орловской губернии и Петербурге, где я жил раньше и потом; не таков воздух и за границею или на Кавказе и в Крыму, где я тоже потом бывал. Только в Симбирске — от близости ли громадной реки, от восточного ли положения, — но, мне кажется, я никогда не дышал этим приятным, утонченно-мягким, нежным воздухом, точно парное молоко. Тепло, очень тепло, но как-то не отяготительно тепло, легко тепло! — Вот он! Этот воздух! Узнаю! И тогда в вишневых садах, и на пристани, и у нас в саду на Дворянской (Большой?) улице. Два года дышал им. Вспомнил, вспомнил! Другого уже ничего не вспомнил: да и нельзя было — такая тьма!» [1, 383–384].

1. *Розанов В.В. Иная земля, иное небо... Полное собрание путевых очерков 1899–1913 гг. М., 1994.*
2. *Сукач В.Г. Жизнь Василия Васильевича Розанова, как она есть // Москва., 1990. № 10. С. 135–176; № 11. С. 141–153; 1991. № 1. С. 108–131; № 2–4. С. 120–128; № 7–8. С. 121–141.*
3. *Розанов В.В. Биографические сведения для Нижегородской губернской ученой архивной комиссии. 1909 г. РГАЛИ, ф. 419, оп. 1, ед. хр. 21. // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» [Электронный ресурс] URL: http://feb-web.ru/feb/rosarc/ra1/ra1-2493.htm (дата обращения 15.02.2013).*
4. *ГАУО, ф. 101, оп. 1, ед. хр. 35.*
5. *ГАУО, ф. 101, оп. 1, ед. хр. 37.*
6. *ГАУО, ф. 174, оп. 1, д. 1108.*
7. *ГАУО, ф. 137, оп. 34, ед. хр. 2258, л. 18 об.и ед. хр. 2248, л. 14.*
8. *Розанов В.В. О себе и жизни своей. М., 1990.*

К.В. Сарычев
K.V. Sarychev

«ЧТО ЭТО ЗА ЧЕЛОВЕК?» (М. ГОРЬКИЙ И И. БУНИН О ЗАГАДКАХ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА)

“WHAT KIND OF PERSON IS THIS MAN?” (M. GORKY AND I. BUNIN ABOUT THE MYSTERIES OF THE RUSSIAN NATIONAL CHARACTER)

Посредством сопоставительного анализа рассказов «Коновалов» М. Горького и «Захар Воробьев» И. Бунина устанавливается типологическое отличие присущих писателям трактовок проблемы национального характера и условий, определяющих социальное и субстанциальное бытие русского человека.

Ключевые слова: *национальный характер, русская душа, герой (персонаж), среда, мотивация, иррациональность.*

By means of comparative analysis of stories «Konovalov» by M. Gorky and «Zakhar Vorobyev» by I. Bunin typological difference between writers' interpretations of the national character problem and the conditions determining social and substantial existence of the Russian man is established.

Key words: *national character, Russian soul, person, social environment, motivation, irrationality.*

Непростая история межличностных отношений и литературно-идеологических разногласий двух крупнейших реалистов начала XX века — И.А. Бунина и М. Горького — в достаточной мере была вскрыта отечественным литературоведением (см., напр.: [4], [5]), принципиальная же «встреча» художников в теме о России и русском национальном характере заслуживает дополнительных исследований.

Вопрос о народе неизменно являлся одним из коренных русских вопросов. Особую актуальность он приобрел в так называемый «народнический» период 1860—1880-х годов, но не утратил своего значения и на рубеже XIX–XX вв. Вот как запечатлел Горький «поучительное» время своей юности и общение с казанскими студентами-народниками на страницах автобиографической повести «Мои университеты» (1922): «…я с изумлением и недоверием к себе чувствовал, что на… беду не могу думать так, как думают эти люди. Для них народ являлся воплощением мудрости, духовной красоты и добросердечия, существом почти богоподобным и единосущным, вместилищем начал всего прекрасного, справедливого, величественного. Я не знал такого народа. Я видел плотников, грузчиков, каменщиков… а тут говорили именно о единосущном народе и ставили себя куда-то ниже его, в зависимость от его воли. Мне же казалось, что именно эти люди воплощают в себе красоту и силу мысли, в них сосредоточена и горит добрая, человеколюбивая воля к жизни…

Именно человеколюбия не наблюдал я в человеках, среди которых жил до той поры, а здесь оно звучало в каждом слове, горело в

каждом взгляде» [3, т. 16, 35—36].

Тем не менее, «в словах студентов» звучали его собственные «немые думы». Правда, автор «Моих университетов» с высоты прожитых лет и пережитых Россией революционных катаклизмов вволю иронизирует над идеологической незрелостью околонародной молодежи [3, т. 16, 33, 36], что, конечно, не отменяет ценности свидетельства писателя о характере его мировоззрения в период творческого становления. В тех же «Моих университетах» Горький, между прочим, отметил, что то самое время было «очерчено» им в рассказах «Хозяин», «Коновалов», «Двадцать шесть и одна», посвященных периоду работы Алексея Пешкова в булочной Василия Семенова. В «Хозяине», кстати, мировоззренческая коллизия сознания молодого Пешкова отобразилась еще рельефнее: «Все труднее становилось с этими несложными, а на самом деле странно и жутко запутанными людьми (неидеальным народом. — *К. С.*). Действительность превращалась в тяжкий сон и бред, а то, о чем говорили книги, горело все ярче, красивей и отходило все дальше, дальше, как зимние звезды» [3, т. 14, 73].

«Странно и жутко запутанным» человеком предстает в горьковском изображении и пекарь Коновалов из одноименного рассказа, первого по времени создания (октябрь–ноябрь 1896 г.) в названном цикле. Это произведение в отличие от создававшихся почти одновременно с ним «Супругов Орловых» имеет довольно сложную сюжетно-композиционную структуру. Наряду с Коноваловым здесь действует герой-повествователь, подручный пекаря Алексей, которому также отводится весьма заметная роль: рассказ представляет собой напряженную дискуссию о действиях, необходимых для того, чтобы «выздороветь» человеку и обществу. Следует отметить и то, что пуповина, связывающая Коновалова с образами горьковских босяков, пока еще очень крепка, и оттого главный герой выведен на сцену в несколько романтизированном освещении. «С внешней стороны, — констатирует писатель, — Коновалов до мелочей являлся типичнейшим золоторотцем» [3, т. 3, 25]. Однако образ отнюдь не подчинен только этому социально-видовому обстоятельству, и в целом Коновалов не похож на босяков. В нем доминирует напряженная рефлексия по поводу своей судьбы и места в мире, причем Коновалов подвержен ей в большей степени, нежели другие горьковские персонажи «босяцкого» типа.

«Почему я не могу быть покоен? Почему люди живут и ничего себе, занимаются своим делом, имеют жен, детей и все прочее?.. И всегда у них есть охота делать то, другое. А я — не могу. Тошно. Почему мне тошно?» [3, т. 3, 59]. Подобные вопросы беспрестанно точат сознание горьковского персонажа, и эти последние его слова вполне тождественны начальным репликам: «…я не понимаю… ничего <…> Что делаю — не понимаю. Как живу — не думаю!»; «…на меня… тоска находит. Такая… тоска, что невозможно мне в ту пору жить…». Коновалов постоянно пребывает в «печали», странной на фоне «могучей фигуры» нового пекаря. Все это заставляет героя-повествователя всерьез задуматься над вопросом: «Что это за человек?» И удивиться при взгляде на его лицо: «…замолчав, он посмотрел на меня широко раскрытыми глазами; в них светился не то испуг, не то вопрос, что-то тревожное, от чего красивое лицо его стало еще печальнее и краше…» [3, т. 3, 9–11, 14].

Еще больше удивлял Коновалов повествователя «не подобающими» ему как босяку речами. Например, своим комментарием к тургеневскому «Муму», услышанному от влюбленной в него купчихи. На вопрос, «почему в собаке» сосредоточен смысл жизни Герасима, Коновалов отвечает так: «Потому больше никого нет, кто бы любил такого человека, а собака его любит. Без любви какой-нибудь — жить человеку невозможно: затем ему и душа дана, чтобы он мог любить…» [3, т. 3, 18]. Горький убеждает читателя, что Коновалов имеет от природы отзывчивое сердце. Он полон состра-

дания к людям, верит в добрую душу проститутки Капитолины, желая вызволить ее из жизненного «дна», продолжает любить свою «купчиху». «Чем больше я присматривался к нему, — признается повествователь, — тем больше убеждался, что имею дело с разновидностью, нарушившей мое представление о людях, которых давно пора считать за класс и которые вполне достойны внимания, как сильно алчущие и жаждущие, очень злые и далеко не глупые…» [3, т. 3, 25]. Коновалов — герой с выраженным самосознанием, и вместе с тем это тип человека, «очевидно, не считавшего себя в силах решать мировые вопросы» [3, т. 3, 21].

Будучи человеком противоположных убеждений, герой-повествователь испытывает неоднозначные чувства к Коновалову и жаждет «наискорейшего обращения его в свою веру» [3, т. 3, 26]. «Вера» эта состояла в поддерживаемой и народническими кругами формуле о человеке как продукте среды. Не случайно Алексей читает Коновалову «Подлиповцев» Ф. Решетникова, и возникший у героя по поводу прочитанного вопрос (кто бы мог так же хорошо объяснить ему его собственную жизнь) делает поводом для своей социальной проповеди: «Я… сразу же принялся за это, на мой взгляд, легкое и ясное дело. Я начал говорить об условиях и среде, о неравенстве, о людях — жертвах жизни и о людях — владыках ее». Новоявленному учителю «льстило», что его слушатель был поглощен «желанием понять» эти речи; он «с жаром расписывал» Коновалову «его жизнь и доказывал, что он не виноват… Он — печальная жертва условий, существо, по природе своей, со всеми равноправное и длинным рядом исторических несправедливостей сведенное на степень социального нуля» [3, т. 3, 23].

Однако эта «жалостливая» проповедь не пришлась Коновалову по нутру; жертвой социальных законов он быть явно не пожелал: «Впервые мне такая речь <…> Все люди друг друга винят в своих неудачах, а ты — всю жизнь, все порядки. Выходит, по-твоему, что человек-то сам по себе не виноват ни в чем, а написано ему на роду быть босяком — потому он и босяк» [3, т. 3, 23–24].

Герою-повествователю, абсолютно уверенному в правоте вычитанной из книг теории, вновь странно было слышать из уст «золоторотца» слова о том, что в отличие от других людей он находится «на особой стезе» и «ни в какой порядок не включается». И «чем упорнее» напарник Коновалова «старался доказать ему, что он “жертва среды и условий”, тем настойчивее он убеждал меня в своей виновности перед самим собою за свою печальную долю…» [3, т. 3, 24–25]. Подобная «оригинальность» «бесила» и «ошеломляла» автобиографического героя Горького, разрушала его «проект реорганизации жизни», в котором человеку как субъекту воли отводилась далеко не главная роль. Именно такой «расклад» и не устроил Коновалова: «— Ну тебя… Слыхал я это… Тут не в жизни дело, а в человеке… Первое дело — человек… понял? Ну, и больше никаких… Этак-то, по-твоему, выходит, что, пока там все это переделается, человек все-таки должен оставаться как теперь. Нет, ты его перестрой сначала, покажи ему ходы… <…> Научи его находить свою тропу…» [3, т. 3, 43].

Коновалов не случайно завел речь именно о «своей тропе». Он полагает, что все его беды произошли оттого, что у него нет «внутреннего пути», и хотя не очень понимает, что это такое, но переживает свое незнание «со всей страстью тоскующего без “точки” духа» [3, т. 3, 22, 27–28]. По сути, речь идет о вере в себя и в свои собственные силы. Несколько лет спустя, в драме «На дне», подобные мысли будет высказывать Актер, догадавшийся, что потеря веры в себя стала причиной его падения на «дно». Идеологом же такой «веры» как силы, открывающей путь в «праведную землю», предстанет в драме Лука. В рассказе «Коновалов» эта проблематика лишь намечена пунктиром, однако и там и здесь полемика персонажей режиссируется автором. Несмотря на самоиронию героя-повествователя в отношении

к своему «проекту реорганизации жизни» и «литературно-педагогическим намерениям» [3, т. 3, 36], автор явно на его стороне. Художник развенчивает коноваловские иллюзии, показывая тщетность попытки устроить судьбу проститутки Капитолины; увы, законы «среды» властно вторгаются в приватную жизнь, заставляют Коновалова испытать крах, приблизивший его к роковой черте. Показательны и последние слова рассказа, ставящие точку в истории Коновалова: «Таких “задумавшихся” людей много в русской жизни, и все они более несчастны, чем кто-либо, потому что тяжесть их дум увеличена слепотой их ума» [3, т. 3, 59]. Эти слова вновь не оставляют никаких сомнений относительно приоритетов Горького. Колоритная фигура Коновалова, смысл его речей, духовные искания и томления, апология «гордо звучащего» человека, идея «внутреннего пути» — все это, безусловно, проблематизирует невзыскательную прямоту народнических и вообще социально-детерминистских решений, до известной степени объясняя последующую симпатию Горького к марксизму. Но главный мировоззренческий принцип писателя на всех этапах творческой эволюции неизменно остается в силе: «Я очень рано понял, что человека создает его сопротивление окружающей среде» [3, т. 16, 12].

Принцип этот глубоко чужд Бунину. Неоднократно упрекая Горького в незнании жизни, в тенденциозном ее изображении, Бунин характеризовал, например, знаменитую драму «На дне» как «лубочное и насквозь фальшивое» [2, 176] произведение. Вряд ли мы ошибемся, если предположим, что «лубочным» он назвал бы и горьковского «Коновалова».

В данном отношении типологически равновеликим бунинским шедевром, выражающим целостную систему мировоззрения и основные принципы подхода писателя к проблеме русского национального характера, является, на наш взгляд, «Захар Воробьев» (1912). Бунинский рассказ объединяет с «Коноваловым» принципиальное сходство фабульного события: трагическая смерть главного героя, предполагающая развернутое художественное исследование причин этой драмы. Весьма любопытным предстает и еще одно обстоятельство: характер восприятия рассказа в прогрессивно-демократической среде. Одну из таких оценок — выходца из крестьян Орловской губернии, автора «Повести о днях моей жизни» И. Вольнова — зафиксировал Горький: «Особенно восхищался он рассказом “Захар Воробьев”.

— Это — на сто лет! — говорил он. — Революцию сделаем, республика будет, а рассказ этот не выдохнется, в школах будут читать, чтоб дети знали, до чего просто при царях хорошие мужики погибали» [3, т. 20, 334].

Несомненно, что Вольнов воспринял бунинский рассказ с социально-критической точки зрения, отвечающей революционному сознанию. И по тому, как сочувственно цитирует Горький эти слова, нетрудно догадаться о солидарности великого писателя с означенной позицией. Кстати говоря, и сам Бунин предполагал подобное смысловое преломление рассказа в общественном восприятии. Намекая, видимо, на критические упреки в свой адрес (в тенденциозном изображении русской деревни), он писал Н. Телешову: «…в следующем сборнике “Знания”… будет мой Захар — он меня защитит» [1, т. 4, 470].

Событийная канва рассказа предельно проста. «Только что отмахав порядочный крюк» в «сорок верст» по неотложным делам, Захар Воробьев ввязался в спор со случайными мужиками, что за час выпьет четверть водки. Спор он выиграл, однако посуду пришлось опорожнить за меньшее время, поскольку спорщики, чувствуя, что проигрывают, тайком дважды переводили стрелки часов вперед. Потом, по пути домой, бунинский персонаж выпил еще бутылку, затем еще одну, и, уже плохо осознавая, что делает, заспорил с «сидельцем в Жильской винной лавке»: «…может [ли] он… выпить еще две бутылки или нет?» [1, т. 4, 46–47]. Это и «свалило» его.

Выходит, что и впрямь смерть Захара нелепа и бессмысленна. Однако произведение не укладывается в прокрустово ложе социальной проблематики, иначе его смысл ограничивался бы противопоставлением хорошего, доброго, великодушного мужика и злой среды, представленной образами кучера, «недалекого, сумрачного» человека, «скучного, запыленного» урядника «с подстриженными усами, в обтрепанной шинели», и «пьяницы Алешки», «оборванного мужика с переломленным носом» [1, т. 4, 36–37], которые и затеяли злополучный спор в надежде посмеяться над доверчивым Захаром и обобрать его до нитки. К этой группе следует причислить и «курчаво-рыжего, со стоячими белыми глазами хромого мещанина, подло и радостно засуетившегося, когда Захар предложил ему поспорить», и не «спускавшего своих бельм» с пьяного мужика [1, т. 4, 46–47], предвкушая горький конец этой истории.

Между тем Захар Воробьев не держит в отходчивой душе зла относительно фактических убийц своих. Впрочем, сердиться на них он не мог по определению: «Ему было скучновато с этими людьми. Он отлично понимал каждого из них: плотва, мелкий народишко!» [1, т. 4, 470]. Это размышление Захара перед его решением принять условия спора Бунин впоследствии убрал, видимо, сочтя фразу излишней, поскольку чувство превосходства героя над противоположной стороной пронизывает все повествование. Даже жильского лабазника, несмотря на крайнюю антипатию к нему и желание «наказать», Захар все же пощадил перед смертью: «…собрав последние силы, не дав сердцу разорваться прежде, чем он скажет, твердо договорил:

— Слухай. Я помираю. Шабаш. Не хочу тебя под беду подводить. Я отойду. Отойду» [1, т. 4, 47].

Внутренний конфликт героя с людьми, у которых омертвело сердце, воплощается в картину, приобретающую значение символа: «Быстро вошел он в Жилое. Было мертвенно тихо. Нигде ни единой души. Ровная бледная синева вечернего неба надо всем. Далекий лесок, темнеющий в конце лощины. Над ним полный, уже испускающий сияние месяц. Длинный, голый зеленый выгон и ряд изб вдоль него. Три огромных зеркальных пруда, а между ними две широких навозных плотины. <…> На другом боку другой ряд изб. И так четко все в этот короткий час между днем и ночью: и контуры серых крыш, и зелень выгона, и сталь прудов. <…>

— Фу, пропасти на вас нету! — шумно вздохнул Захар, приостанавливаясь. — Как подохли все!» [1, т. 4, 46].

Уже после того, как он замертво «рухнул на спину» «на середине большой дороги», Бунин напишет: «Эта лунная августовская ночь была жутка. Отовсюду бесшумно бежали бабы и ребятишки к кабаку…» [1, т. 4, 47].

И впрямь, «жуткую» картину нарисовал Бунин. Конечно, она увидена глазами автора, а не персонажа. С точки зрения реально-бытового правдоподобия в «короткий час между днем и ночью» большое село не может быть «мертвенно тихим». И бабы не могут «бежать бесшумно». И «сталь прудов» — очень зловещее выражение… Однако с художественной точки зрения бунинский пейзаж с «выключенным» звуком предельно мотивирован. В эту огромную природную раму с приостановленными проявлениями жизни включен человек по имени Захар Воробьев, проживающий «короткий час» между бытием и небытием.

Вот задаваемый писателем масштаб, не соразмерный социальной интерпретации образа. Человеку, который был «крупнее обыкновенных людей», который «и сам чувствовал себя принадлежащим к какой-то иной породе (sic. — *К.С.*)», не может служить фоном человеческое общество, эта «мелкая плотва». «Всю жизнь, — ему было сорок лет, — отмечает далее Бунин, — не покидало его и другое чувство — смутное чувство одиночества: в старину, сказывают, было много таких, как он, да переводится (sic. — *К.С.*) эта порода» [1, т. 4, 35].

Понятное дело, что органичной и по

своему величественной фигуре Захара под стать только русская степь. Вот как передает это ощущение единства человека и бесконечного простора писатель: Захар «зашагал по переулку вон из села, пошел по пыльной дороге в открытом поле, в необозримом пространстве неба и желтых полей. Солнце опускалось, но еще не пекло. <…> Направо от него падала на золотистое пересохшее жнивье большая тень *с сиянием вокруг головы*» (выделено нами. — *К.С.*) [1, т. 4, 43].

«Хочется поглубже заглянуть в этот сосуд, узнать все его тайны, сокровища. Но он пуст, пуст! Мысли, воспоминания… так поразительно просты, так несложны, что порою теряешься: человек ли перед тобою?» [1, т. 3, 209]. Процитированный фрагмент из написанного в те же годы рассказа «Древний человек» (1911) имеет самое непосредственное отношение к нашей теме. В нем зафиксировано типичное разочарование народника — учителя Иваницкого, готового объявить русского мужика сосудом мудрости, но не способного разгадать его суть. Ему, рационалисту, и Захар Воробьев, подобно стовосьмилетнему Таганку, может показаться «пустым». Но неспроста Бунин подчеркивает «светоносность» своего героя (ср. также: [1, т. 4, 47]) и иррациональное содержание его натуры. В известном смысле Захар Воробьев тоже «древний человек». Непонятная самому персонажу и необъяснимая с логической точки зрения склонность его к «старине» в сочетании с преследующим героя всю жизнь «смутным чувством одиночества» вполне свидетельствует в пользу такого предположения. Оттого и охватывают его душу «неопределенные желания»: «Ему всем существом своим хотелось сделать что-нибудь из ряда вон выходящее» [1, т. 4, 37]. Он и на условия спорщиков «отзывается снисходительно», не мелочась, а затем, вопреки желанию этих мошенников, рассказывает длинную историю о судебном разбирательстве, участником и зрителем которого он оказался. Вот как говорит об этом писатель: «…он делал свое дело столь легко, будучи уверенным в себе, что даже не замечал того, что́ делал»; «…он улыбался, грудной бас его был звучен, ласков, приятно насмешлив»; «Захар, увлекаясь ладностью своего рассказа <…> продолжал, наслаждаясь яркостью картины занявшей его воображение, игрой своего ума»; «Ему казалось, что он мог бы говорить без конца и все занятнее, все лучше…» [1, т. 4, 38–40, 43].

Не темный мужик, а бескорыстно наслаждающийся радостью творчества, предстает он перед читателем. По пути в Жилое, уже «чувствуя, как замирает и бьет в голову сердце», Захар тем не менее надеется, что еще «будет нынче что-то необыкновенное». «Человек он особенный, он твердо знал это, но что путного сделал он на своем веку, в чем проявил свои силы?» Старушку разве пронес на руках? Но об этом и вспоминать смешно: «он мог бы десяток таких старух донести куда угодно». На память приходили и другие истории; «наивная» душа и «воображение… жадное во хмелю до картин, требовало работы», и Захар твердо решил «не дать солнцу обогнать себя, — дойти до Жилова раньше, чем оно сядет…» [1, т. 4, 43–44]. Сжимая в кулак угасающее сознание, он и напоследок хочет «рявкнуть так, чтобы… высыпал на выгоны весь этот мелкий народишко, спрятанный по избам», и оттого, вероятно, уже «плохо соображая, что… говорит, поминутно проваливаясь в какую-то черную пропасть», спешит «досказать, как он нес старуху» [1, т. 4, 47], дабы показать «подлым» людям, какими страстями может и должен жить человек.

Здесь вполне напрашивается аналогия с горьковскими героями и конфликтами. Ведь и босяк Григорий Орлов жаждет подвига, непременно большого; он не прочь возложить на себя миссию избавителя всей России от холеры, хотя бы ценой собственной жизни. Но, увы, в итоге «никакого геройства» «так… и не совершил», только «рявкнул»: «…Ах вы, гады! Зачем живете? Как живете? Жулье вы лицемерное и больше ничего!» [3, т. 3, 276]. И Коновалов, подобно Захару Воробьеву, испытывает вселенскую тоску, напряженно и без-

успешно стремясь отыскать свою «точку». И все же бунинский случай — совсем иной. Конечно, можно утверждать, что и Захар «родился с беспокойством в сердце», что и его душа «жадно искала… подвига», но — «все равно, доброго или злого». Вот здесь-то и таится тонкое различие, ибо горьковский герой в отличие от бессмысленного «подвига» бунинского неизменно думает о пользе подвига, желает, чтобы от его поступков «облегчение вышло жизни» [3, т. 3, 258]. Точно так же и одиночество Захара Воробьева, переходящее ближе к финалу в смертную тоску, совершенно не «горьковского» происхождения, поскольку не заключает в себе социальный смысл. Крайне показательно, что все горьковские «искатели» правды буквально вопиют о своих страданиях, тогда как герои Бунина (Захар не исключение) предпочитают молчать об этом: иррациональное не подвластно словам.

Для исторического оптимиста Горького природа общественного устройства представляется разумной, а значит, подлежащей рациональному объяснению и изменению. Бунин не верит в это; «убедительность» детерминистского мировоззрения, расклад «причин и следствий» — не для него. Его манит именно тайна человеческой души, не улавливаемая разумом. К тому же Бунин, не в пример Горькому, почти никогда не дает «аналитического» слова своим героям, предпочитая о движениях их души говорить своим собственным языком. Так поступает он, передавая единственной фразой чувство неизбывной тоски Захара на фоне словно вымершего к его приходу Жилого: «И вдруг [он] почувствовал такую тяжкую, такую смертельную тоску… что даже закрыл глаза»; «О, какая тоска была на этой пустынной, бесконечной дороге, в этих бледных равнинах за нею, в этот молчаливый степной вечер!» [1, т. 4, 46].

Конечно, в тоске бунинского персонажа выразилось интуитивное предощущение близящейся смерти. Как и всякий человек, Захар Воробьев отгоняет прочь эту темную догадку, «всеми силами противится тоске, говорит без умолку, пьет все жаднее, чтобы переломить ее…» [1, т. 4, 46]. Но дело не только в этом. В сущности, так и остается неизвестным, что за тоска одолевает героя, есть ли она подсознательный сигнал надвигающегося конца или, скажем, обусловлена особо пережитым перед смертью чувством космического одиночества. Кое-что, впрочем, объясняет общий контекст бунинского творчества и, в частности, позднейшее стихотворение «Уныние и сумрачность зимы…» <1925>, где за «неприветливыми предгорьями» поэт «угадывает» море, таинственно манящее душу «мглой и хлябью довременной», — какой-то глубоко «родной» стихией, пробуждающей чувства и сознание «древнего человека» («И древний человек во мне тоскует», — «признается» Бунин [1, т. 8, 23]). Можно с полным правом сказать, что и в целом ряде иных сюжетов бунинского творчества в современном человеке «тоскует» «древний человек», открытый душой не благам цивилизации, а «хлябям довременным». Этот мотив со всей очевидностью звучит в повествовании о судьбе «дурновцев» братьев Красовых, складывающейся по законам иррационального, в размышлениях писателя о «суходольской душе»; да и вообще в душах очень многих бунинских персонажей будто бы сохраняется связь с языческим правременем, «пещерными временами», и они отбрасывают от себя «тень язычника», действуют словно безвольные медиумы той ушедшей в небытие силы, познать которую уже невозможно, но возможно ощутить на тайных тропах родового инстинкта, приникая всем существом своим «к источнику… темных воспоминаний», возвращаясь порой, подобно Кузьме Красову, «в ту именно колею, какая, может быть, и надлежала ему от рождения…» [1, т. 3, 110].

Присутствие этого смыслового плана, крайне характерного для миросозерцания Бунина, столь же несомненно (как мы стремились показать) и в «Захаре Воробьеве». В герое рассказа, в тайниках его могучей импульсивной натуры, тоже «древний человек

тоскует», смертно тоскует, ибо, как точно сказано у Бунина, «переводится эта порода». Вот истинная метафизическая причина фатального одиночества-тоски и трагически-нелепой смерти Захара. Герой пытается вступить в напряженный диалог с миром, мирозданием, но изначально ясно, что его «глагол», по слову Е. Баратынского, «не найдет отзыва». С социальной же, моральной или иной внешней точки зрения сюжетное поведение героя не поддается «разумному» объяснению и представляется простым саморазрушением. Бунин уводит своего героя, сюжет и конфликт из мира очевидностей, «естественных» мотивировок, погружая повествование в бытийные «хляби», онтологические бездны. В такой нарочитой мифологизации реальности, безусловно, сказывается метафизический и антиисторический характер мышления писателя. Но в то же время это позволяет ему стереоскопически высветить тайну русской души, показать подлинные онтологические глубины национального характера, который (и в этом Бунин прав) отнюдь не является простой производной социально-цивилизационных условий существования народа.

1. *Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. / Под общ. ред. А.С. Мясникова, Б.С. Рюрикова, А.Т. Твардовского. М., 1965–1967.*
2. *Бунин И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи / Сост., подгот. текста, предисл. и коммент. А.К. Бабореко. М., 1990.*
3. *Горький М. Полн. собр. соч.: Художественные произведения: в 25 т. / Ред. колл.: Л.М. Леонов и др. М., 1968–1976.*
4. *Нинов А.А. М. Горький и Ив. Бунин. История отношений. Проблемы творчества. Л.,1973.*
5. *Переписка А.М. Горького с И.А. Буниным / Подгот. текста и примеч. Ф.М. Иоффе и С.И. Доморацкой // Горьковские чтения 1958–1959. М., 1961.*

Т.М. Свиридова
T.M. Sviridova

ЯЗЫКОВЫЕ ФОРМЫ С ПОВТОРОМ КАК ЭКСПРЕССИВНОЕ СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ РЕЧЕВЫХ АКТОВ СОГЛАСИЯ И НЕСОГЛАСИЯ

LINGUISTIC FORMS WITH REPETITION AS EXPRESSIVE MEANS OF EXPRESSING SPEECH ACTS OF AGREEMENT AND DISAGREEMENT

В статье рассматриваются разные виды реплик-повторов, которые выражают модальные значения согласия и несогласия в диалогической речи.

Ключевые слова: *диалогическая речь, виды реплик-повторов, согласие и несогласие.*

The article deals with different types of retorts-repetitions which express modal meanings of agreement and disagreement in the dialogue.

Key words: *speech of the dialogue, types of retorts-repetitions, agreement and disagreement.*

Повтор в диалогических единствах — это экспрессивное средство, служащее выделению наиболее важного в коммуникативном процессе. Семантические и структурные особенности диалогической речи отражают ее специфику — эмоциональную выразительность и одновременно стремление к экономии. Диалогическая речь насыщена усеченными структурами, которые существуют на основе реплик, контекстуально с ними связанными в конкретном диалогическом единстве.

Усеченная ответная реплика в диалогическом единстве строится на базе повтора словарного состава (полного или частичного, с измененным лексико-грамматическим составом или без каких-либо изменений) предыдущей реплики. В диалогической речи повтор выражает экспрессивную реакцию на высказывание говорящего.

Реплики-повторы являются носителями субъективно-модальных значений согласия и несогласия, своеобразной ремой модального плана. Подобные построения возникают на основе исходной реплики и представляют собой зависимые структуры сложного диалогического единства.

В художественном диалоге реплики собеседников тесно сплетены лексико-тематически и синтаксически. Говорящий (адресант) более активен в речевом отношении в отличие от слушающего (адресата), выражающего конкретную реакцию на высказывание. В данном положении увеличивается вероятность появления в речи кратких ответных реплик со значением согласия/несогласия, а также возможность обращения и к комплексу языковых средств. Структура ответных реплик-повторов включает в свой состав добавочные лексические компоненты, функция которых заключается в структурно-семантическом осложнении конструкций со значениями согласия и несогласия или в обязательном их участии в образовании таких построений.

В художественном диалоге активно ис-

пользуются следующие виды реплик-повторов, выражающих речевой акт согласия/несогласия:

1) повторы, не усложненные лексическими компонентами;

2) повторы, усложненные разного рода добавочными словесными компонентами;

3) повторы, включающие обязательные конструирующие единицы (подобные построения являются фразеологизированными).

В репликах-повторах, не усложненных добавочными лексическими компонентами, глагольная форма воспроизводится из исходного высказывания без грамматических изменений.

Акт согласия является ответом на побудительную реплику:

— Ну что, пошли попланируем. — Пошли (В. Некрасов).

В авторской ремарке, сопровождающей ответную реплику, на реакцию согласия указывает глагольная лексема ‘согласился’, с которой сочетаются обстоятельственные характеризующие слова ‘хмуро’, ‘равнодушно’, раскрывающие эмоциональное состояние собеседника:

— В приказе было по-другому. Что сдался в плен с оперативными документами. — Было, — согласился Серпилин (К. Симонов);

— В поисках неизвестного человека, который отрекомендовался вам как знакомый Понтия Пилата, вы вчера произвели следующие действия, — тут Стравинский стал загибать длинные пальцы, поглядывая то в лист, то на Ивана, — повесили на грудь иконку. Было? — Было, — хмуро согласился Иван (М. Булгаков);

— Рассказывай, что у тебя… Обманули?.. — Обманули, — равнодушно согласился старик (А. Гайдар).

Реплики-повторы включают в свой состав добавочные словесные компоненты, частицы, модально-вводные единицы, которые вносят смысловые и эмоциональные значения. В конкретном высказывании частицы интонационно обособляются от повтора или примыкают к нему. Структура актов согласия и несогласия распространяется конкретизаторами, своеобразными интенсификаторами и акцентуаторами, которые дополняют ответную реплику разными смысловыми оттенками и выполняют экспрессивную функцию.

В составе реплик-повторов часто употребляется частица ‘да’, которая интонационно выделяется и может находиться как в препозиции, так и в постпозиции. В конструкции с семантикой согласия ‘да’ выражает значение подтверждения:

— Вот бараньи головы, — удивился мой старик, — что ж, они не знают, что малярию гнилой туман нагоняет? — Не знают, — сказал хозяин, разливая вино по стаканам, — но ведь против них не попрешь: власть… — Да, не попрешь, — согласился мой старик… (Ф. Искандер);

— Один «тигр», своими глазами видел, ушел от вас. И от штурмовиков ушел.

— Один ушел, да, — согласился Галчонок (К. Симонов).

Семантика согласия осложняется значением уверенности, которое обозначается модально-вводным компонентом ‘разумеется’. Глагольное действие интенсифицируется посредством обстоятельственного конкретизатора ‘сейчас’, который сочетается с частицей ‘же’:

Отрадина. Как приедешь в Петербург, так напиши! Муров. Разумеется, сейчас же напишу (А. Островский).

При образовании реплики со значением несогласия глагольная форма воспроизводится без частицы ‘не’. Слово ‘нет’, которое находится в начале конструкции, подчеркивает смысловой оттенок возражения. Вводное предложение ‘мне кажется’ осложняет речевой акт несогласия значением предположения:

Дудукин. Да если бы он и вошел, так ведь вы бы его не узнали.

Кручинина. Нет, мне кажется, узнаю… (А. Островский).

Частица ‘не’ выполняет конструирующую функцию и в сочетании с повтором участвует в образовании реплик со значением согласия/

несогласия:

— А как по-твоему, — останавливаясь, спросил высокий. — Стоит ли нам, Алька, из-за таких пустяков ссориться? — Не стоит, — согласился мальчуган… (А. Гайдар);

— Мы могли бы не затевать эту глупую ссору. — Не могли, — не согласился командир (Н. Ляшко).

Частицы ‘ну’, ‘все же’, ‘что ж (же)’, ‘ну что ж (же)’, ‘ну и’, ‘и’ и некоторые др. дополняют семантику согласия значениями уступительности:

— Раз ты уже выпил, а мне еще предстоит, не будем. — Ну, не будем, — легко согласился Зырянов (К. Симонов);

— Вре-ешь! — совсем взбеленился Федор. — Он, должно быть, сказал: «Байбаки, от рук отбились, порядку ни черта не признают», а про то, что с разведчиками слабо стало, он ничего не говорил. — Ну и не говорил, — согласился я… (А. Гайдар);

допущения:

Кондратий. Шутите!

Савва. Что же, может, и шучу (Л. Андреев).

Конструкции со значением согласия имеют в своем составе слова типа ‘так’, ‘точно’, ‘правда’, ‘и правда’ и др., которые акцентируют действие, выраженное глаголом-повтором, и усиливают степень проявления подтверждения:

— Получается — лучше убить Джамхуха, — сказал воин. — Так получается, — согласился царь… (Ф. Искандер);

— Этот человек, — сказал мой старик, — даже при Николае не мог завести пару овец. Что же он сможет сейчас? Он же загубит всю скотину! — Точно загубит, — согласился старый арап (Ф. Искандер);

— Врешь ты все, Гриня! — И правду вру, — согласился Колотилин… (В. Чивилихин).

Слова-интенсификаторы ‘очень’, ‘обязательно’, ‘непременно’, ‘совершенно’, ‘абсолютно’, ‘немного’ и под. обозначают признак, который выражается в большей или меньшей степени. Как правило, данные слова занимают препозицию по отношению к глаголу-повтору и актуализируют его:

— Итак, вы сомневаетесь в том, что можно разумно построить общество? — Очень сомневаюсь. <…> (А. Солженицын);

— Приходи утром на речку, Жиган. Раков по норьям ловить будем! — Обязательно приду! (А. Гайдар);

— Я не рассудительная, я просто хочу тебе помочь, ты, по-моему, очень ослабел. — Да, немного ослабел (К. Симонов).

Структура с семантикой согласия распространяется обстоятельственными конкретизаторами ‘здорово’, ‘отлично’, ‘ужасно’, ‘смертельно’ и др., которые характеризуются положительной или отрицательной оценочностью и также выполняют интенсифицирующую функцию. Такие лексические показатели с «семой чрезмерности» [4, 18] способствуют определению тактических задач [1, 133] в коммуникативном процессе:

— Ну и бабахнуло! — сказал Васька, поднимаясь. — Здорово бабахнуло, — согласилась побледневшая Нюрка (А. Гайдар);

— А важно то, что он заранее, понимаете ли, заранее знал о подсолнечном масле! Вы меня понимаете? — Отлично понимаю, — серьезно ответил Стравинский… (М. Булгаков);

— Измельчала нынче наша публика, — вздыхает Михаил Федорович. — Не говорю уже об идеалах и прочее, но хоть бы работать и мыслить умели с толком! — Да, ужасно измельчали, — соглашается Катя (А. Чехов);

— Вам ведь надоело все это… война, пулеметы… — Смертельно надоело (В. Некрасов).

Ответные реплики в диалогических единствах, выражающие согласие и несогласие, включают в свой состав языковые единицы, основная функция которых – конструирующая. Такие реплики-повторы характеризуются постоянной, специально заданной схемой построения, в котором словоформы располагаются в определенном порядке и которое имеет фразеологизированный характер. Квалифицировать модальные значения согласия и несогласия помогают контекст и интонация.

Исследуемые структуры являются спе-

цифической принадлежностью разговорного синтаксиса, и их возникновение в речевом акте в какой-то степени мотивируется функциональным состоянием как говорящего, так и слушающего.

Особое место среди разнообразных фразеологизированных реплик-повторов со значением согласия/несогласия занимают следующие виды:

1) реплики с двойным повтором лексем, объединенных частицей ‘так’;

2) противительные конструкции с двойным повтором, оформляющие частичный (неполный) речевой акт согласия/несогласия;

3) реплики-повторы, включающие в свой состав частицы в качестве обязательных конструирующих компонентов.

Фразеологизированные конструкции со значением согласия представляют собой лексический повтор знаменательных слов, между которыми находится частица ‘так’. «Повторением любой знаменательной части речи через слово “так” можно выразить модальное значение согласия с высказанной мыслью или с мыслью, ранее возникшей в сознании самого говорящего» [2, 128]. Функционирование соединений с «так», выражающих согласие, возможно прежде всего в диалоге [6, § 2588].

Лексическое повторение является формальным признаком структуры, но вместе со схемой повторения конструкции обусловливает ее значение. В диалогических единствах реплики-повторы приобретают оттенки принятия, уступки, допущения, безразличия и др., которые наслаиваются на семантику согласия:

— Что же это вы, дорогой мой, идете в такое историческое место — и в пиджаке. — Не фрак же надевать! — А почему бы и нет. Вечером в гостях фрак — самое разлюбезное дело. — Фрак так фрак, — согласился я (А. Аверченко);

— Давайте соберем ему на проводы всю команду. <…> — Не надо! Мы других так никого не провожали. — Ну, не надо, так не надо, — согласилась Женя (А. Гайдар).

Рассматриваемые конструкции не имеют форм изменения и являются «синтаксическими штампами, грамматическая и семантическая спаянность компонентов которых аналогична спаянности компонентов идиоматического сочетания» [9, 91]. В исследуемой художественной речи не обнаружены данного рода ответные реплики со значением несогласия.

Реакции согласия или несогласия, возникающие в ответ на какое-либо высказывание, оформляются с помощью включения поправки, оговорки — в результате собеседник соглашается или не соглашается «как бы только с одной стороны, в одном плане (аспекте)» [2, 140].

Противительные конструкции строятся по заданной схеме: в первой части содержится двойной повтор, начальная словоформа которого оттеняется постпозитивной частицей ‘-то’, вторая часть открывается противительными союзами ‘а’, ‘но’, ‘да’ и некоторыми др. Актуализируемая часть с повтором оформляет реакцию согласия или несогласия, а заключительная часть предложения представляет собой коммуникативно обоснованное положение, которое препятствует полной реализации речевого акта согласия или несогласия.

Фразеологизированные (или стабилизовавшиеся) построения русской речи обладают связанностью структуры, определенной воспроизводимостью в речи, синтаксически обусловленной модальностью, невыводимостью данного грамматического значения из простой совокупности значений компонентов [7; 8, 47–60].

Конструкции характеризуются постоянной интонацией, которая выступает как одно из средств выражения смысловых отношений между частями и с помощью мелодики, интенсивности и силы произношения, паузы указывает на то, что далее следует противопоставление:

Гурмыжская. Знаете, он такой хороший семьянин; это великое дело.

Бодаев. Семьянин-то семьянин, а чище всякого обманет (А. Островский);

— Газету буду издавать. <…> В Константинополе. Я думаю сразу ахнуть и утреннюю, и вечернюю. Чтобы захватить рынок. Вообще Константинополь — золотое дно. — Дно-то дно, — с некоторым сомнением согласился я. — Только золотое ли? (А. Аверченко);

— Даже если быстро поедем, все равно к обеду не подоспеем. — Подоспеть-то подоспеем, — не согласился он. — Только надо ли быстро ехать? (Н. Ляшко).

Синтаксические построения с повтором образуются с помощью специальных слов ‘как’, ‘как же’, ‘где’, ‘что’, ‘чего’, ‘отчего’, ‘а что’, ‘а что ж’, ‘да чего’, ‘еще бы’ и подобных, которые выступают в качестве обязательных конструирующих компонентов фразеологизированной структуры, способной оформлять акт согласия/несогласия. Такие реплики-повторы имеют риторический характер.

— Петлю на комель березки, да и только, поняла? — Как не понять? (В. Чивилихин);

— …Коли дружно возьмемся, где же ему устоять, Колчаку-то? — Где устоять!.. — соглашались мужики (Д. Фурманов);

— …Пойдешь в штаб сам… Я поводыря тебе дам, а твоим в часть сообщу. Думай скорее… — А чего тут думать? — соглашаюсь я (Н. Ляшко).

Основным компонентом, участвующим в выражении несогласия, является экспрессивно-эмоциональная интонация как «гибкое средство», сообщающее «протестующий» смысл различным по структуре высказываниям [3, 43]. На семантику несогласия наслаивается модальный оттенок возражения:

Кабанова. Не очень-то нынче старших уважают.

Варвара. Не уважишь тебя, как же! (А. Островский);

Подхалюзин. …больно народ грабите. <…>.

Рисположенский. <…>. Где нам грабить! Делишки наши маленькие (А. Островский);

Улита. Вы бы стыдились хоть при посторонних-то!

Карп. Чего его стыдиться! Он наш брат, стало быть, чего же… (А. Островский).

Как правило, реплики-повторы заключаются вопросительным или восклицательным знаком и произносятся с полувопросительной интонацией. Особую, конструирующую, роль в формировании реплик со значением согласия/несогласия играет отрицательная частица ‘не’, являющаяся своеобразным семантическим «переключателем» [5, 109–120], который в зависимости от возникающей соответствующей реакции вводится в построение или воспроизводится одновременно с повтором лексемы из исходного высказывания.

Таким образом, особые языковые формы с повтором реализуют речевой акт согласия/несогласия и являются эффективным и продуктивным способом его оформления. Реплики с повторами обладают большими экспрессивными возможностями: они способствуют созданию условий для проявления разнообразных эмоций и значений. Повтор в репликах-реакциях состоит из структурных компонентов исходного высказывания и выполняет эмфатическую и интенсификационную функции. Данная конструкция в диалогической речи создается адресатом как ответ адресанту, поэтому повтор не может рассматриваться как явление речевой избыточности. Специфика использования повторов в диалогической речи заключается в тесном взаимодействии контекста, грамматических, интонационных средств и коммуникативно-прагматических характеристик.

1. *Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2003.*
2. *Киселев А.Е. Лексическое повторение как грамматическое средство русского языка: дис. … канд. филол. наук. М., 1954.*
3. *Лекант П.А. Несогласие как одно из модальных значений высказывания // Семантика грамматических форм и речевых конструкций: межвузовский сборник научных трудов. М., 1991. С. 41–44.*
4. *Матвеева Т.В. Лексическая экспрессивность в языке. Свердловск, 1986.*
5. *Озаровский О.В. Согласие-несогласие как категория коммуникативного синтаксиса // Проблемы учебника русского языка как иностранного: Синтаксис / Сост. В.И. Красных. М., 1980. С. 109–120.*
6. *Русская грамматика. Т. 2. Синтаксис / Ин-т рус. яз. АН СССР. М., 1980.*
7. *Шведова Н.Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. М., 1960.*
8. *Шмелев Д.Н. О «связанных» синтаксических конструкциях в русском языке // Вопросы языкознания. М., 1960. № 5. С. 47–60.*
9. *Щеулин В.В. Аспекты сложноподчиненного предложения и его место в системе синтаксических единиц: материалы к спецкурсу для студентов-филологов. Воронеж, 1979.*

А.А. Сускина
A.A. Suskina

ГЛАГОЛЫ С ДИСТАНТНЫМИ СЛОВООБРАЗУЮЩИМИ КОМПЛЕКСАМИ В ДЕТСКОЙ РЕЧИ

VERBS WITH FORMATIVE DISTANT COMPLEXES IN CHILDREN'S SPEECH

В статье рассматриваются глаголы с дистантными словообразующими комплексами в детской речи. Исследование расширяет представление о производном слове, объясняет причины появления глаголов циркумфиксальной структуры в детской речи.

Ключевые слова: *детская речь, словообразование, семантика, производность, циркумфикс.*

The article says about the verbs with formative distant complexes in children's speech. The investigation extends the exposition about a derivative word, explains the reasons of emergence of verbs with formative distant complexes in children's speech.

Key words: *children's speech, word-building, semantics, derivation, circumfix.*

Один из главных вопросов в русском словообразовании — членение слова на морфемы и определение отношений между мотивирующим и мотивированным словами (работы Н.Д. Арутюновой, В.Г. Головина, Е.А. Земской, Е.С. Кубряковой, В.В. Лопатина, М.В. Панова, И.С. Улуханова, Н.М. Шанского и др.). Особый интерес в этом отношении представляют слова, образованные в детской речи. Внимание лингвистов к изучению детской речи обусловлено прежде всего ее своеобразием, в котором проявляются особенности формирования и развития языковой способности ребенка.

В России первые печатные труды, посвященные описанию детской речи, появились в 80-е годы XIX в. — это были статьи в «Русском филологическом вестнике» А. Александрова [1] и В. Благовещенского [3], которые привлекли внимание исследователей к детскому речетворчеству.

Особое внимание изучению особенностей детской речи уделял А.Н. Гвоздев. Результаты многолетних наблюдений были обобщены им в двух монографиях: «Усвоение детьми звуковой стороны русского языка» и «Формирование у ребенка грамматического строя русского языка», которые позднее вместе с ранее изданными статьями вошли в большое однотомное издание «Вопросы изучения детской речи» [5]. Он был убежден, что изучение детского языка способствует исследованию самого разного рода вопросов, поставленных перед языкознанием.

Определяя задачи исследований детской речи, А.М. Шахнарович и Н.М. Юрьева пишут, что они состоят в том, чтобы «выяснить, каким образом функционирует эта особая система и как она переходит во "взрослую" форму. В ходе исследований детской речи по существу необходимо решить проблемы источника речевого развития, а

также места речевого общения в развитии речевой деятельности» [14, 43].

Особенности словообразования являются самой яркой характеристикой детской речи. Их изучению посвящены работы Н.А. Рыбникова, Н.И. Лепской, М.Л. Воейковой, Ю.П. Князева, Н.В. Гагариной, В.Б. Касевича, Е.С. Кубряковой и многих других ученых. Интерес к проблемам изучения детских речевых инноваций наблюдается в трудах таких исследователей, как К.И. Чуковский, Т.А. Гридина, А.В. Захарова, М.И. Черемисина, М.Б. Елисеева, А.К. Ваганова и многих других. Авторскими коллективами под руководством В.К. Харченко, С.Н. Цейтлин, Т.А. Мехович созданы словари детской речи.

Известный писатель, исследователь речи детей, К.И. Чуковский подчеркивал творческую силу ребенка, его поразительную чуткость к языку, которые выявляются особенно ярко именно в процессе словотворчества, природа которого неоднозначна [10, 158]. Словообразование, по словам Н.И. Лепской, — «творческий процесс, отражающий результаты как познавательной, так и собственно языковой деятельности человека» [11, 93], что в первую очередь характеризует именно детскую речь. Т.А. Гридина отмечает развитие творческого отношения детей к языку посредством осмысления и преобразования ими существующих в языке слов (в данном случае — глаголов): *колотить — колотнуть*, *стучать — стукануть*, *брызгать — брызгануть* и т.п. [8, 56].

Ребенок как «конструктор собственной языковой системы» (С.Н. Цейтлин) порой неожиданно «самостоятельно приходит к тем формам, которые создавались народами в течение нескольких веков» [9, 25]. Например, в XVI веке в русском языке было слово *удобряться* в значении ‘быть добрым’ — ср.: Мама сердится, но быстро ***удобряется*** [12, 179].

В наших наблюдениях источником фактического материала стали «Словарь-тезаурус детской речи» В.К. Харченко [12] (Словарь охватывает речь детей, зафиксированную в 1975–2001 гг.; большая часть материала — это записи 2000, 2001 гг. [12, 12]), а также словарь-справочник «Говорят дети» (сост. С.Н. Цейтлин, М.Б. Елисеева) [6]. Словарь детской речи — это словарь именно речи — не языка ребенка, отражающий многочисленные и, как правило, *одноразовые*, или временные, или условно-семейные детские слова, словоформы и значения слов [12, 5], которые можно считать окказиональными образованиями.

Среди многочисленного словарного материала особое внимание привлекают глаголы с дистантно расположенными словообразующими комплексами. Под дистантно расположенными словообразующими комплексами мы понимаем комплексы, включающие префикс и суффикс, или префикс и постфикс, или суффикс и постфикс, или одновременно префикс, суффикс и постфикс, которые охватывают корень с двух сторон, «разрываясь» при этом на части, но не «разрывая корень». Заметим, что в русистике до сих пор нет единого мнения о выделении дистантных аффиксов как словообразующих комплексных формантов – прерывистость и похожесть их на недистантные аффиксы мешает видеть в них единые словообразующие единицы. Однако мы полагаем, что «наличие в языке первых и вторых компонентов циркумфиксов, которые не могут употребляться как приставки и суффиксы, и, напротив, невозможность употребления части приставок и суффиксов в качестве компонентов циркумфиксов, вынуждают признать наличие дистантных аффиксов в русском языке» [7, 119].

Выявленный словарный материал демонстрирует наличие среди таких глаголов образований двух типов: 1) дериватов префиксально-суффиксальной структуры и 2) дериватов префиксально-постфиксальной структуры.

Наши наблюдения показывают, что дериваты префиксально-суффиксальной структуры — *расшнурковать* (Просит отца раз-

вязать тесемки на штанах: ***Расшнуркуй***! [12, 150]), *намусорить* (Убрал игрушки, все положил на место, навел порядок, зовет маму: Иди посмотри, как я ***намусорил***! [12, 105], *излепить* (Покрыть лепкой, пластилином. — Я ***излепила*** его (магнитофон). Папа меня ругал [12, 70]) и др. — доминируют по сравнению с другими образованиями. Данное наблюдение верно и по отношению к глаголам с дистантно расположенными словообразующими комплексами в речи взрослых носителей русского литературного языка.

Дериваты префиксально-суффиксально-постфиксальной структуры немногочисленны: *наколоться* (— Упал! ***Накололись*** на него (ежика) все яблоки, перевернулся и пошел домой [12, 105]), *придуматься* (— А что, если закрыть глаза, может так ***придуматься***, чтоб слух улучшился? [12, 139]), *приколоться* (— Потом залез на дерево и посмотрел сверху яблоки… А потом он свалился на них, они ***прикололись*** к нему, и он понес их в свою норку детишкам [12, 139]), *подщечиться* (Подпереть рукой щеку. Бабушка сидит, опустив голову. — Баб, а что это ты нос повесила? — А что надо делать? — А давай ***подщечимся***! [12, 129]).

Глаголов другой структуры с дистантно расположенными словообразующими комплексами в исследованных материалах не выявлено.

Довольно сложно определить мотиваторы для подобных образований, так как дети часто создают новые слова «по аналогии» с уже усвоенными. Как правило, это слова, образованные (сконструированные) по какой-то одной или нескольким моделям, например: *зароситься* — ‘покрыться росой’. Ср. — Когда я бежала по траве, мои тапочки ***заросились*** и стали лохматыми от пыльцы [12, 63]. В данном случае мотиватором выступает имя существительное (ИС).

Дети не только создают новые слова, но и переиначивают (переделывают на свой лад) уже существующие с целью более точного обозначения того, что эти слова называют: *выкубливаться* — клубиться. Ср.: Облака ***выкубливаются*** в васильковом небе.

Большинство префиксально-суффиксальных глаголов мотивируются именами прилагательными (ИП) и имеют суффиксы *-и-, -е-*. Данные глаголы имеют словообразовательное значение ‘стать/сделать таким, как названо мотивирующим именем прилагательным’: *искривить, испотеть* и др.: — Там утенок гадкий, он, когда путешествовал, упал через трубу в печку и ***почернел*** [12, 137] (т.е., ‘стал *черным*’); — Что в городе лучше построить: один дворец или несколько обычных зданий? — Мне кажется, что лучше несколько зданий. Один дворец — он скоро ***постареет***…[12, 135] (т.е., ‘станет *старым*’); — Доктор меня ***выздоровил*** [6, 26] (т.е. ‘сделал *здоровым*’).

Довольно часто встречаются глаголы со значением ‘наделить (иногда чрезмерно) признаком’. Данные дериваты образованы по следующим моделям:

за-…-и- : *затужить* (туго завязать): — Меня шарфом так ***затужили***! [12, 63];

об-…-и- : *обмочить* (облить водой): — Вдруг слон взял — и ***обмочил*** тигра! [12, 113];

у-…-и- : *убольшить*: — Мама, сделай большие пельмени, ну, толстые такие… Это ***убольшенные*** пельмени [12, 178]. Данная модель активно используется детьми. В роли производящих слов здесь выступают преимущественно ИП.

Продуктивны глаголы префиксально-суффиксальной структуры, образованные от ИП, со значением ‘приобрести признак’, где в качестве формантов выступают сочетания различных префиксов и суффикса *-е-*:

ис-…-е- : *испотеть* («стать *потным*»): — Мама, я весь ***испотел***! [12, 71];

по-…-е- : *потемнеть, покосеть,* ср.: — Мама, я по телевизору смотрела: тебе надо ***побеременеть***! [12, 126]. Данная модель в современной речи отличается продуктивностью, широко используется она и в детской речи.

Особое внимание обращает на себя глагол префиксально-суффиксальной структуры *за-*

ботинить со значением ‘зашнуровать ботинок’: — Мама, ***заботинь*** мне ногу, пожалуйста [12, 59]. Это единственный глагол, образованный по данной структуре, мотивированный ИС.

В исследованных материалах встречаются глаголы префиксально-суффиксальной структуры, ранее не известные в языке. Их можно отнести к окказионализмам в детской речи. Например: — Шершень длинный и худой, когда летит, он немножко ***расталстывает*** [12, 150]. *Расталстывать* — ‘толстеть/становиться толстым’. В данном случае мотиватором выступает ИП *толстый*, а словообразовательное значение будет следующим: ‘стать/становиться таким, как названо мотивирующим именем прилагательным’.

Интерес вызывает группа глаголов, образованных префиксально-суффиксально-постфиксальным способом. Эти глаголы менее продуктивны, чем глаголы префиксально-суффиксальной структуры, однако перечень словообразовательных значений у них немного шире: ‘покрыться тем, что названо мотивирующим словом’, ‘стать таким, как названо мотиватором’, ‘насытиться тем, что названо мотиватором’, и др. Следовательно, в качестве мотиваторов выступают как имена прилагательные, так и имена существительные. Ср.: *сглупиться* — ‘стать глупым’: — Ты что, ***сглупилась***? [12, 156]; *обмолочиться* — ‘покрыться молоком’: Ест молочную кашу: — Ложка ***обмолочилась***! [12, 113]; *насупиться* — ‘насытиться супом’: — Я уже ***насупился*** [12, 107]. Глаголу *насупиться* близки (по словообразовательному значению) глаголы *намакарониться*, *наполдниться*, *начаиться*, которые зафиксированы в словаре-справочнике С.Н. Цейтлин. Они имеют значение ‘насытиться тем, что названо мотиватором’, а в качестве мотиватора выступают ИС: *намакарониться* — ‘насытиться макаронами’: — Я уже ***намакаронился*** [6, 75]; *наполдниться* — ‘насытиться полдником’: — Я в садике ***наполднилась*** [6, 76]; *начаиться* — ‘насытиться чаем’: — Будешь еще чаю? — Я уже ***начаилась*** [6, 79].

В ряде случаев дети переделывают слова, оставляя значение прежним, изменяя лишь структуру слова (вместо одного префикса или суффикса употребляют другой), например: *пропогодиться* — распогодиться: — А может, еще ***пропогодится*** так, что будет в сто раз лучше звезды смотреть! [12, 142]; *накривиться* — искривиться: — Доска ***накривилась*** [12, 105]; *унизиться* — снизиться: – Мама, у меня температура! (мама пощупала лоб). — Нет у тебя температуры. — Была, но уже ***унизилась*** [12, 181].

В детской речи встречаются как случаи употребления суффиксов *-ива/-ыва-* вместо *-а-*, так и примеры обратного рода. Наблюдается некоторая тенденция к семантической специализации суффиксов: *-ива-/-ыва-* дети предпочитают употреблять при передаче повторяющегося действия, суффикс *-а-* для обозначения конкретного процесса, например: — Это сюда ***вставливается***! [12, 36]; — …Облака ***выкубливаются*** в васильковом небе [12, 37] и др.

При образовании глаголов с дистантными словообразующими комплексами в детской речи большую роль играет и фонетический фактор, накладывающийся на словообразовательный: например, в видовой паре нередко наблюдается употребление согласного, который по правилам словообразования не должен употребляться при образовании глагола совершенного вида: — Я ***выдергнула*** зуб [12, 37], т.е. сохраняется согласный корня основы (***дерг-а(ть)***), от которой данный глагол образуется.

В исследованных материалах встречаются дериваты внутриглагольного производства со значением характера совершения действия во времени. Производные с данным значением, наиболее часто включающие префикс *по-* в качестве форманта, образуются от бесприставочных глаголов несовершенного вида. Семантический круг таких глаголов в детской речи ограничен — это, как правило, глаголы не однонаправленного движения, звучания и речи, ср.: На вокзале о манев-

ренном тепловозе: — А чего он ***посвистывает***? [12, 134]; На прогулке: — Снег хрустит, как мишка ***порыкивает*** [12, 134] и др.

Таким образом, наблюдения над глаголами с дистантными словообразующими комплексами в детской речи позволяют выделить в качестве таких словообразующих средств не только двух- (префиксально-суффиксальные и префиксально-постфиксальные), но и трехчастные (префиксально-суффиксально-постфиксальные) структуры. Мотиваторами для них выступают ИП, ИС, а также глаголы. Как видим, в речи детей модели образования дериватов, совпадающие с моделями, употребляющимися в современном русском языке, представлены широко, что говорит о богатом творческом словообразовательном потенциале детской речи. Появление новых слов в детской речи свидетельствует о возможностях словообразовательной системы, следовательно, анализ речи детей также отражает состояние современного словообразования.

В современной лингвистике интерес к изучению детской речи продолжает оставаться высоким, что позволяет ученым говорить об актуальности исследования особенностей детской речи и о возможности зарождения новой дисциплины, посвященной изучению и анализу речи детей разных возрастов.

1. *Александров А. Детская речь // Русский филологический вестник. 1883. Т. X. С. 86–120.*
2. *Арушанова А.Г. Познавательная активность в процессе освоения способов словообразования дошкольниками // Развитие речи дошкольника: сб. науч. тр. М., 1990. С. 39–53.*
3. *Благовещенский В. Детская речь // Русский филологический вестник. 1886. Т. XVI. С. 73–101.*
4. *Бронникова Н.Г. Инновации в детской речи: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1991.*
5. *Гвоздев А.Н. Вопросы изучения детской речи. М., 1961.*
6. *Говорят дети: Словарь-справочник / Сост.: Цейтлин С.Н., Елисеева М.Б. 2-е изд. СПб., 2000.*
7. *Головин В.Г. Очерки по русской морфемике и словообразованию. Воронеж, 1990.*
8. *Гридина Т.А. Онтолингвистика. Язык в зеркале детской речи: учеб. пособие. М., 2006.*
9. *Гринев-Гриневич С.В. Основы антрополингвистики: учеб. пособие. М., 2008.*
10. *Кононова Ю.Н. Детское окказиональное слово как единица неологии // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Филология и искусствоведение. 2011. Вып. 3. С. 157–161.*
11. *Лепская Н.И. Язык ребенка (Онтогенез речевой коммуникации). М., 1997.*
12. *Словарь-тезаурус детской речи: свыше 2470 слов (3700 словоупотреблений) / Сост. Харченко В.К. Белгород, 2001.*
13. *Цейтлин С.Н. Язык и ребенок. Лингвистика детской речи. М., 2000.*
14. *Шахнарович А.М., Юрьева Н.М. Психолингвистический анализ семантики и грамматики. М., 1990.*
15. *Шашкина Г.Р. Логопедическая работа с дошкольниками: учеб. пособие. М., 2003.*

Ж.Н. Толмачева
Z.N. Tolmacheva

АНТРОПОНИМЫ, ОБОЗНАЧАЮЩИЕ ГЛАВНЫХ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ ПЬЕС М.А. БУЛГАКОВА «БЛАЖЕНСТВО» И «ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ»

PERSONAL NAMES OF THE MAIN CHARACTERS IN PLAYS OF M.A. BULGAKOV „BLISS“ AND „IVAN VASILIEVICH“

В статье рассматриваются основные антропонимы, обозначающие главных действующих пьес М.А. Булгакова «Блаженство» и «Иван Васильевич», особенности и причины их изменения в разных редакциях.

Ключевые слова: *ономастика, антропонимика, М.А. Булгаков, драматургия.*

The article discusses the personal names of the main characters in plays of M.A. Bulgakov “Bliss”and “Ivan Vasilievich”, the features and reasons of their change in different editions

Key words: *onomastics, personal names, M.A. Bulgakov, dramatic art.*

Пьесы М.А. Булгакова «Блаженство» и «Иван Васильевич» имели достаточно печальную судьбу, так как подвергались запретам и при жизни автора не печатались. Все это не могло не сказаться не только на содержании произведений, но и на самих именах действующих лиц.

В пьесе «Блаженство» в авторском списке Булгакова мы насчитываем 14 действующих лиц, а также представителей милиции. В «Иване Васильевиче» — 11 и представителей бояр, опричников и т.д. При всем этом богатстве персонажей полностью совпадающих и действующих в обеих редакциях лиц не так много. Это инженер Рейн / Тимофеев, управдом Бунша-Корецкий и вор Юрий Милославский. Именно этих трех персонажей автор оставляет во всех редакциях, они же составляют основной костяк произведения. Тем не менее, и эти имена подвергаются значительным изменениям, имеющим совершенно разные причины.

Имя главного героя трансформируется в трех редакциях «Блаженства» следующим образом: *Евгений Бондерор / Рейн* (1-я редакция), *Евгений Иванович Рейн* (2-я редакция), *Евгений Львович Рейн, Евгений Николаевич Рейн* (окончательная редакция). В «Иване Васильевиче» он же представлен как *Николай Иванович Тимофеев*. Примечательно, что в фильме главного героя вместо Николая зовут Александром. Это просто режиссерский ход, связанный с серией фильмов о Шурике. В «Иване Васильевиче» Л. Гайдай хотел продолжить ту же линию. Следует заметить, что при этом режиссер оказался не так далек от первоначального, хотя и отвергнутого замысла Булгакова: «Кирва. Вот так машину вы сделали для советской власти, *Александр Иванович*! (Александром Ивановичем назван Евгений Иванович Рейн)» [3, 427]. Можно предположить, что Л. Гайдай был хорошо знаком со всеми, в том числе черновыми редакциями «Блаженства» и «Ивана Васильевича».

Имена двух других основных героев

(*Бунши и Милославского*) остались неизменными. Поменялось только имя Рейна. Очевидно, что первое имя было тесно связано с идеей утопии, и поэтому Булгаков меняет его полностью. Единственное, что остается, — это отчество Николаевич, которое переходит в имя. Имя Николай — одно из частотных и, вероятно, любимых у Булгакова (см. «Дни Турбиных» — Николка, «Мастер и Маргарита» — Маргарита Николаевна, Николай Иванович и др.). Но при этом его носят как позитивные, так и нейтральные и негативные персонажи. Возможно, это имя близко писателю, потому что так звали его младшего брата (1898–1966).

Почему же заменены имя и фамилия персонажа? Рассмотрим последовательно все комбинации имен и фамилий.

Евгений Бондерор — первая версия, отвергнутая писателем еще в процессе создания первой редакции, потому что так персонаж назван всего 21 раз (в авторских ремарках) и только в первом действии. Во втором персонаж становится Рейном.

Бондер — от англ. «закладка», «связующий камень». Таким образом, фамилию можно толковать как то, что меняет первоначальные основы. Бондерор/Бондерер — средней распространенности английская и немецкая фамилия.

Евгений Львович Рейн.

Рейн — фамилия, стоящая уже в заглавии: «Сон инженера *Рейна*».

Приуроченность сцены ко дню международной солидарности трудящихся в «Блаженстве», возможно, идет от романа французского писателя Анатоля Франса (Тибо) (1844–1924) «На белом камне» (1904), в котором действие разворачивается в воображаемом социалистическом будущем. Бал же в честь 1-го мая, на котором веселятся пролетарии во фраках, напоминает о Вальпургиевой ночи на 1-е мая, празднике весны древнегерманской мифологии, в средневековой демонологии трансформировавшемся в великий шабаш (праздник ведьм) на горе Брокен в Гарце. Дальнейшее развитие тема 1-го мая и Вальпургиевой ночи получила в «Мастере и Маргарите», где Воланд и его свита прибывают в Москву после шабаша на Брокене [1, 41].

Так же, как и Б.В. Соколов в «Булгаковской энциклопедии», Ф. Балонов пишет о ряде немецких фамилий, связывая свою теорию имен с темой шабаша на Брокене: «Вот, вот, именно чертовщина здесь и вылезает. Если порыться в памяти, можно вспомнить, что ночь на 1 мая — знаменитая Вальпургиева ночь, когда нечистая сила собирается на Брокенский шабаш… Даже москвич 20-го века, стоящий рядом с Радамановым на террасе, имеет фамилию, одинаковую с названием немецкой реки, — Рейн» [2, 29].

Как ни странно, возникает еще один ассоциативный ряд — пушкинский, тоже связанный с «речной» темой: *Евгений Онегин — Евгений Рейн*.

Евгений Иванович — пожалуй, наиболее нейтральные имя и отчество. Это же отчество в итоге и переходит к Тимофееву.

Евгений Львович — появляется как проходное сочетание, потому что впоследствии заменено на *Николаевич*. Возможно, потому, что Львович — отчество отчетливо еврейское, и это могло быть отметено цензурой так же, как и измененная фамилия *Михельсона* на *Шпака*.

Евгений Николаевич Рейн — здесь уже появляется более любимое автором отчество, которое в итоге и перешло в имя Тимофеева.

Фамилия *Тимофеев* в отличие от первоначальной фамилии *Рейн* является более простой в рассмотрении. Она образована от имени собственного Тимофей. Это распространенная русская фамилия, но и она в авторском употреблении не является такой однозначной, как это кажется на первый взгляд. Имя *Тимофей (от* др.-греч. Τιμόθεος) переводится как «почитающий Бога». А именно отсюда и исходит дар инженера, сумевшего вернуться в прошлое (исходя из того, что первоначально изобретение машины времени не было сном). Среди святых с таким именем можно выделить христианского мученика

Тимофея, князя Псковского, а также святого Тимофея греческого. Святые Тимофей и Мавра пострадали за веру во время гонения императора Диоклитиана (284–305). Святой Тимофей происходил из села Перапеи (Фиваида Египетская), был сыном священника по имени Пиколпосс и состоял чтецом в церковном клире, а также хранителем и переписчиком Богослужебных книг. На святого Тимофея было донесено, что он хранит христианские книги, которые, по повелению императора, отбирали и сжигали. Святого Тимофея привели к правителю Ариану, который потребовал выдачи, священных книг. За отказ выполнить приказание святого подвергли страшным мучениям.

Какой-то определенный прообраз среди святых было бы искать здесь нелогично, но образ Тимофея Перапейского как хранителя знаний соответствовал бы выбранному персонажу больше остальных.

Второй оним, называющий одного из главных персонажей, — *Бунша-Корецкий*. Здесь Булгакову важно именно княжеское происхождение Бунши, которое присутствует не только во всех редакциях «Блаженства», но и более смягченно — в «Иване Васильевиче».

Сравним варианты историй о кучере Пантелее:

«Бондерор. Не понимаю этого упорства, вы — князь.

Бунша. А я говорю, что не князь. У меня документы есть. (Вынимает бумаги) У меня есть документ, что моя мать изменяла в тысяча восемьсот семидесятом году моему отцу с нашим кучером Пантелеем, и я есть плод судебной ошибки, из-за каковой мне не дают включиться в новую жизнь» [3, 424].

«Бунша. А я говорю, нет. (Вынимает бумаги.) Вот документы, удостоверяющие, что моя мать, Ираида Михайловна, во время Парижской коммуны состояла в сожительстве с нашим кучером Пантелеем. А я родился ровно через девять месяцев и похож на Пантелея» [3, 485].

В итоге Булгаков оставляет самый безобидный вариант, в котором уже нет следов измены, которые могли быть причиной прямых нападок цензуры.

Корецкие — (польск. *Korecki*) — угасший в середине XVII века русско-литовский княжеский род из Гедиминовичей. Его главой был Патрикей Наримунтович. Принято полагать, что Патрикеевы внуки Симеон и Василий основали две ветви — московскую (вскоре утратила княжеский титул и стала боярским родом) и литовскую. В состав владения литовских князей — известного как Кореччина — входило 65 сел и 5 городов: Кыликиев, Маренин, Межирич, Тарговиц и волынский город Корец.

Получается, что род Корецких пресекся еще в 1651 году, отчего можно предположить, что фамилия *Корецкий*, возможно, ошибочно выбрана Булгаковым. Вероятно, автору была важна именно фамилия, а не историческая составляющая. *Корецкий* — возможно, от *корец* — «ковш», то, что собирает, черпает — в данном произведении Бунша Корецкий — собиратель бумаг, бюрократ.

Что же обозначает вторая фамилия, которой автор и называет своего персонажа в ремарках? Это фамилия довольно необычная. Е.С. Булгакова замечала, что Булгаков не только сам выбирал интересные ему фамилии, но даже просил других подбирать их для него: «Вообще иногда М.А. объявляет мальчикам, что дает рубль за каждую хорошую фамилию. И они начинают судорожно предлагать всякие фамилии (вроде «Ленинграп»)» [4, 69].

В некоторых славянских языках (болгарском, македонском) глагол «се буни» обозначает «возмущаться». По сути это характеризует персонажа, но доказать такую связь весьма сложно, потому что происхождение фамилии скорее всего европейское: «Прародитель фамилии Бунша в 5 % случаев был Арнаут, в 5 % — Португалец, в 5 % — Йеменец, в 4 % — Мокша, в 3 % — Австриец, а в 2 % относится к восточноазиатским регионам, в 76 % случаев являлся выходцем Мексики или Сомали и Северного Кипра. Имел фамилию Bunsha, а кличка человека

было Бунш. Самое раннее упоминание фамилии Бунша зафиксировано в поселении Лейден (Нидерланды) в 1827 году» [5].

В первой редакции Бунша имел и другую фамилию — *Кирва*: «Кирва. Вот так машину вы сделали для советской власти, Александр Иванович!». Кирва — населенный пункт в Новгородской области.

Обе фамилии — и Кирва, и Бунша — очевидно составлены по одной и той же модели. Основным их признаком является неизменяемость в женском роде, а также краткость. Такую фамилию легко присоединить к длинной фамилии *Корецкий*.

Во второй редакции «Блаженства» Бунша имеет не только двойную, но и тройную фамилию: «Считаю долгом потребовать милицию, потому что я за это отвечаю. Секретарь *Бунша-Окаян-Корецкий*. Нет, не князь я, не князь, сын кучера. Корецкий [3, 429]. Эта фамилия усиливает исторический колорит произведения, а с другой стороны, делает персонаж смешнее.

Кроме того, меняются и имя и отчество Бунши. В первой и второй редакциях «Блаженства» он Святослав Владимирович, а в «Иване Васильевиче» — тезка Иоанна Грозного, что связано с изменением сюжета.

Третьим основным персонажем, присутствующим в обеих пьесах, является *Юрий Милославский / Юрочка / Жорж / Жоржик Солист*. Именно его имя и фамилия не претерпели никаких изменений, начиная с первой редакции «Блаженства» и заканчивая «Иваном Васильевичем».

Ю.В. Кондакова сравнивает некоторые имена в творчестве Булгакова и Гоголя, предлагая классификацию из тринадцати наименований: 1) «говорящие» имена (Соков, Рюхин и др.); 2) ономастические гибриды; 3) чужие имена (Берлиоз и др.) [6, 64]. Нас интересуют имена чужие, то есть фамилии *Корецкий и Милославский*, а скорее всего, даже и имя Юрия Милославского. Это имена представителей княжеских родов, а в случае с именем Милославского — еще и имя литературного персонажа.

Некоторые исследователи, например, С. Аксененко, сравнивают образ Юрия Милославского с образом Остапа Бендера. Возможно, это так, но исходя из имени персонажа можно сделать и другие выводы. Как известно, «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» — роман М.Н. Загоскина, который повлиял на творчество Булгакова (см. Вайскопф «Булгаков и Загоскин: о мистико-охранительной традиции в “Мастере и Маргарите”» — речь идет о романе Загоскина «Искуситель»). Под этим именем и был представлен Милославский в первой редакции «Блаженства». Юрий Милославский Загоскина задуман как героический персонаж, находящийся в смятении: ему либо нужно вступить в ополчение под руководством Минина и Пожарского и изменить присяге, либо пойти против воли народа. Казалось бы, этот герой не может быть прототипом булгаковского Милославского. И это действительно так. По времени персонаж более поздний, чем времена Ивана Грозного, идейно с произведением тоже никак не связан. Но при этом следует заметить, что творчество Булгакова серьезно связано с творчеством Гоголя. И разгадка имени кроется именно здесь. В гоголевском «Ревизоре» читаем следующее:

«Анна Андреевна. Так, верно, и Юрий Милославский ваше сочинение?

Хлестаков. Да, это мое сочинение» [7, 49].

Следовательно, некоторые черты Хлестакова можно найти и в булгаковском Милославском. В первую очередь, он не меньший обманщик, чем Хлестаков, хотя при этом еще и вор. Он обманывает Рейна/Тимофеева, говоря о том, из какого времени он явился, а также и всех остальных, называя себя солистом театров «больших и камерных».

В первой версии, точнее в ремарках к первой редакции Милославский назван просто вором: «*Вор*. Где вам понять! Нет, он не в Индию, он из Индии. Да, скучновато.

Жених. Дрянной пассаж. Я не агент, ты не вор. Халтурный человечишко» [3, 419].

Следовательно, амплуа этого персонажа было продумано еще до появления его имени и остального сюжета.

Конечно, имя Милославского связано с родом Милославских: дворянский род, происходящий из XVII века, от литовского выходца Вячеслава Сигизмундовича, прибывшего в Москву в свите Софии Витовтовны, невесты великого князя Василия Дмитриевича, в 1390 г. Его внук Терентий Федорович якобы принял фамилию Милославский. Данило Иванович Милославский был в 1623 г. воеводой в Верхотурье.

Исходя из того, что Милославский появился еще в первой версии, изначально у Булгакова не было мысли каким-либо образом связывать эту фамилию с Иваном Грозным напрямую, что случается в «Иване Васильевиче», где она по-настоящему «выстреливает» в сцене в царских палатах:

«Милославский. Ну да, другими словами, я князь Милославский…

Дьяк. Да ведь казнили тебя намедни...

Дьяк. Повесили тебя на собственных воротах третьего дня перед спальней, по приказу царя.

Милославский. Ай, спасибо! (Бунше.) Неувязка вышла с фамилией... А, вспомнил! Ведь это не меня повесили! Этого повешенного-то как звали?

Дьяк. Ванька-разбойник.

Милославский. Ага. А я, наоборот, Жорж. И этому бандиту двоюродный брат» [3, 233].

Таким образом, получается, что в данном случае фамилия начинает работать на сюжет, хотя в первоначальном замысле этого не предполагалось. Следовательно, можно предположить, что это не ошибка, а искажение исторической действительности в угоду сюжету.

В этой сцене оба, и предок, и потомок, разбойники, что опять же не оправдывает рассуждение С. Аксененко и В.В. Новикова о том, что Булгаков подчеркивает вырождение таких великих родов: «И если потомок рода князей Милославских в СССР стал жуликом, то потомок князей Корецких – Иван Васильевич Бунша выродился в бездушного и пакостного бюрократа» [8, 19].

В первой редакции герой назван *Жоржем* и *Жоржиком*, а также одновременно *Юрочкой* и *Юрием*. То есть все уменьшительные имена персонажа были продуманы уже в самом начале. Здесь заметна еще одна тенденция. Практически все основные персонажи Булгакова в обеих пьесах получают веер уменьшительных имен (Милославский — *Жорж*, *Жоржик*, *Юра* и *Юрочка*; Тимофеев — *Кока*, *Кокочка*, *Коля*; Рейн — *Женя*, *Женечка*). Можно предположить, что уменьшительными именами называют персонажей женщины (например, Зина, жена Тимофеева), но часто уменьшительные имена употребляет и сам Милославский, и Булгаков в ремарках.

В этом отношении интересна сцена, произошедшая между Авророй и Рейном: «Аврора. Скажи мне, а как тебя называли в прошлой жизни?

Рейн. То есть?

Аврора. Ну, вот эта, которая бежала?

Рейн. Женя.

Аврора. Но я тебя буду звать Рейн. Хорошо?» [3, 498].

Уменьшительные имена нравятся далеко не всем. В данной сцене можно было бы предположить ревность Авроры к жене Рейна или нелюбовь к уменьшительным именам, которые могут ей казаться неромантичными. Но эта нелюбовь сразу исключается, потому что во второй редакции Аврора называет отца «пушистым ковриком» и «сладким ананасом», а не только уменьшительным именем. Скорее всего, ей надоела детсткость, и она хочет чувствовать себя взрослой и независимой, что и выражается в уменьшительной форме имени. Когда же уменьшительные имена употребляет Милославский, это может иметь связь с воровским панибратством: «Милославский. Кухонным замком такие шкафы и не закрывают. Вы, Женечка, сами болван» [3, 76].

Само имя *Жорж* у Булгакова встречается и в «Мастере и Маргарите» — псевдоним писательницы *Штурман Жорж,* весьма нега-

тивного персонажа. Л. Золотарева отмечает такое происхождение этого имени в романе: «Г. Лесскис пишет о том, что у Булгакова “сам подбор... имен и их скандальное склочное поведение создают впечатление страшного, уродливого мира, подобного миру гоголевских уродцев”. В ряду этих “уродцев” выделяется Настасья Лукинишна Непременова, купеческая сирота, автор батальных морских рассказов. Ее псевдоним “Штурман Жорж” — это не только ироническая рифмовка с именем Жорж Санд, но и сатирическое разоблачение стремления советских писателей претендовать на роль властителей дум, “водителей”, “маяков”, указывающих путь читателям» [9, 33]. Следовательно, сравнить эти имена напрямую мы не можем, потому что здесь это имена мужское и женское. Хотя, с другой стороны, имя вора Жоржа как раз могло добавить негатива в образ этой писательницы.

Таким образом, рассмотрев разные редакции пьес, мы приходим к выводу о том, что Булгаков, как правило, меняет имя главного героя, что было в наибольшей степени связано с цензурой, а также с первоначальной идеей пьесы «Блаженство». Имена двух других персонажей меняются мало, и здесь автор только совершенствует свой замысел, делая их еще более говорящими.

1. *Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 41.*
2. *Балонов Ф.Р. Безумству блаженных не пел он песни // Смена. 1991. № 109–110. С. 25–32.*
3. *Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1999. Т. 7.*
4. *Булгакова Е. Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 169.*
5. *Происхождение фамилии Бунша // URL: http://www.ufolog.ru/names/order/%D0%91%D1%83%D0%BD%D1%88%D0%B0*
6. *Кондакова Ю.В. Гоголь и Булгаков: поэтика и онтология имени: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2001.*
7. *Гоголь Н.В. Ревизор // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л., 1937–1952. Т. 4. С. 5–95.*
8. *Аксененко С.И. Как Иван Васильевич сменил профессию, фамилию и эпоху: к 72-й годовщине со дня смерти М.А. Булгакова // Время Z. 2012. № 1. С. 9–19.*
9. *Золотарева Л. «Было дело в Грибоедове…». Литература. 2008. № 1. С. 33–34.*

Чой Ын Кюн
Choi Eun Kyung

ПРОБЛЕМА ПСИХОЛОГИЗМА В РОМАНЕ В. АКСЕНОВА «ОЖОГ»

PSYCHOLOGICAL PROBLEM IN NOVEL «BURN» BY V. AKSENOV

Статья посвящена проблеме психологизма в романе В. Аксенова «Ожог». Особое внимание уделяется поиску новых форм выражения катастрофического сознания, ориентации писателя на модернистские традиции.

Ключевые слова: *Аксенов, «Ожог», психологизм, традиции, модернизм.*

This paper is devoted to psychological problem in V. Aksenov's novel «Burn». Special attention is given to search for new forms of expression about catastrophic consciousness, writer's understanding of modernist traditions.

Key words: *Aksenov, «Burn», Psychologism, Tradition, Modernism.*

Проблему психологизма в романе В. Аксенова «Ожог» (1969–1975) целесообразно рассмотреть в контексте перемен, которые происходили в художественном сознании 1960–1970-х годов — в пору распада советского Космоса и поиска языка, адекватного новому состоянию мира.

Обостренное внимание к проблеме личности — вот что выдвинулось на первый план в общественных настроениях и повлекло за собой смену эстетических ориентаций: происходят изменения и в проблематике, и в типе героя, и в типе повествования. Такова была реакция на то, что искусство советской эпохи в его канонических образцах оказалось равнодушным к проблеме личности как самоценному явлению. Не личности и ее судьбе, а государству и его судьбе принадлежали преимущественные права изображения. В справедливости такого предпочтения первыми усомнились писатели, пережившие войну и попытавшиеся выразить свое представление о месте человека в картине мира. Это были В. Панова («Спутники» — 1946), В. Некрасов («В окопах Сталинграда» — 1946), А. Платонов («Семья Иванова», позже издававшаяся под названием «Возвращение» — 1946). В этих произведениях заявило о себе желание передать личностное восприятие действительности, проследить работу «скрытых механизмов» человеческого сознания, определить роль памяти в создании индивидуальной картины мира.

Должно было пройти не менее десяти лет, прежде чем эти первые сигналы о необходимости смены эстетических координат были поддержаны мощным толчком, каким стал в общественной жизни страны XX съезд.

Обычно пишут — и вполне справедливо — о той роли, которую сыграло в эстетических исканиях времени «наше открытие Америки» — происходившее в 1950–1960 годах интенсивное знакомство с западной литературой XX века: с творчеством Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, Э.-М. Ремарка. Но не менее важен был «прорыв в дореволюционные традиции русской литера-

туры и прорыв чрезвычайно активный, потому что еще существовало поколение, которое могло исполнять функции посредничества» [7, 170]. Такими посредниками стали Б. Пастернак, А. Ахматова, И. Эренбург. К моменту «оттепели» они не потеряли творческой активности. Пастернак в 1956 году завершает «Доктора Живаго», в 1965 году издается «Бег времени», еще раньше – в 1960 году — выходит в Нью-Йорке и «ходит» в списках «Поэма без героя», распространяется в самиздате и публикуется в 1963 году в Мюнхене «Реквием» Ахматовой. Эренбург, повесть которого «Оттепель» (1954) дает имя всему историческому периоду, печатает в 1961–1966 гг. свои мемуары «Люди, годы, жизнь. Воспоминания, в 3-х книгах», которые открывают молодому поколению неведомую им культуру России и Запада.

Особую роль в «передаче наследства» сыграло издание произведений М. Булгакова («Театральный роман» — 1965, «Мастер и Маргарита» — 1966–1967, «Белая гвардия» — 1973), переиздание (и издание) ушедшей в небытие классики 1920–1930-х годов: произведений А. Платонова, Б. Пильняка, Ю. Олеши. Начинается возвращение на родину прозы И. Бунина, В. Набокова. Необходимо отметить, что важность отечественного наследия признавали сами молодые писатели. Так, В. Аксенов писал: «Поиск “новой открытой формы” для американцев был только движением вперед, тогда как для нас он во многом состоял в движении назад, к придушенному, но все-таки не уничтоженному российскому авангарду. <…> Из футуризма извлекли Хлебникова, из акмеизма — Мандельштама, из авангардной прозы — Андрея Белого, потом пошли Платонов, обэриуты. Влияние своего вновь открытого авангарда, этой потрясающей художественной истории вчерашнего дня… было гораздо сильнее, чем какие бы то ни было западные влияния» [2, 311–312].

Завершенный в эпоху оттепели роман Пастернака стал одним из самых ярких знаков поворота общественного и эстетического сознания к проблеме личности. В романе особое место заняли размышления героев о христианстве и о его роли в истории человечества, которую автор связывает с тем, что в эпоху христианства на смену коллективным ценностям — народу, государству — пришла личность, возникло личностное измерение истории. «Доктор Живаго» стал манифестом в защиту личности, примером возможности личностной, субъективной трактовки действительности.

Возвращение модернистской традиции в качестве реалии современного литературного процесса отвечало потребностям рождающего эстетического сознания. Востребованной оказалась установка модернистского романа на признание самоценности субъективного сознания, на самовыражение субъекта повествования, что приближало его к образу лирического героя – «носителя переживания», который «не просто связан тесными узами с автором, с его мироотношением, духовно-биографическим опытом, душевным настроем, манерой речевого поведения, но оказывается (едва ли не в большинстве случаев) от него неотличимым» [8, 313–314].

Такова та отечественная художественная парадигма, в контексте которой происходило развитие аксеновской прозы, пережившей «резкий сдвиг — от романтических воспарений к интроспекции без умолчания» [5, 12], к характерному для модернизма пониманию пространственно-временных отношений, новому типу психологизма.

Аксенов стремился выразить свое представление о внутренней драме людей своего поколения, создать образ своего рода коллективной больной души, ее состояния.

Для решения задачи он избирает социальные типажи 1960-х годов, культовые фигуры времени — «физика» (Куницер), джазмена (Самсон Саблер), «лирика» (Пантелей), врача (Малькольмов) и скульптора и превращает их всвоего рода реинкарнации автопсихологического героя романа Толи фон Штейнбока, мечтавшего стать

врачом, или ученым-математиком, или скульптором, или музыкантом и писать стихи» [1, 361].

У каждого такого персонажа, созданного способом расщепления главного и единственного героя, есть своя тень, наделенная фамилией, напоминающей об известном лице библейской истории. У Хвостищева — это Серебро, бежавший за границу и признающийся, что вынужден был «по совместительству» работать с КГБ, у Куницера — Аргентов, приготовивший себе запасной аэродром в Израиле, у Саблера — Сильвестров, у Пантелея — Серебряков, у Малькольмова – Зильберанский. Тень можно воспринимать и как многократно воспроизведенный знак раздвоенности главной персоны и как знак стоящего за его спиной предательства.

Постоянное переключение точек зрения, с которых ведется повествование (в их принадлежности порой трудно разобраться), клубок эпизодов-историй, то параллельно протекающих, то пересекающихся, то сплетающихся воедино, должно, видимо, с разных сторон представлять сознание поколения в момент, когда оно прошло точку надежд, ожиданий и оказалось в точке поражения.

Прием расщепления персонажа дает возможность представить поражение в разных его вариантах. Открытая Куницером формула закладывает основы для создания нового оружия; собранная Малькольмовым «Лимфа Д» (материализация творческого дара, души) потрачена им на реанимацию палача; любимая скульптора Хвостищева — Динозавр покидает мастерскую художника и становится разрушителем. Писатель Пантелей осознает свою зависимость от Системы. Но автору важны не столько факты личных судеб: он переносит внимание в сферу субъективного восприятия катастрофической ситуации, стремится выразить внутреннее состояние поколения в момент, когда оно обнаружило крах надежд на обновление мира и свою собственную гражданскую несостоятельность. Точкой отсчета становится в романе момент после катастрофы, после вторжения советских войск в Чехословакию, после разгрома пражской весны. Но автор постоянно выходит за рамки настоящего. Время становится в романе важнейшим средством психологизма.

Концепция времени в «Ожоге» близка характерному для модернизма «бергсонианскому» восприятию времени как времени-сознания с его неделимостью и целостностью, в котором прошлое сохраняется в настоящем и не может быть оторвано от него. Такое субъективное время Бергсон назвал длительностью. В любой настоящий момент, по Бергсону, включено прошлое, а память обеспечивает внутреннее единство потока сознания.

Воссоздавая образ сознания своего поколения, Аксенов выявляет в его сегодняшнем состоянии несколько временных планов.

Самое глубокое «погружение» в прошлое связано с магаданским прошлым автопсихологического героя. Это погружение увлекает и в более глубокие слои времени. Магаданский фрагмент обнаруживает, насколько писатель еще зависим от модели традиционного психологического романа, который одной из своих важнейших задач провозгласил историческое и социальное объяснение человека – необходимость не просто зафиксировать и описать душевные противоречия, но изучить их природу, специфику развития, воссоздать психологические процессы, «работу души» [3, 235]. Ключевое слово, определяющее сформировавшийся в XIX веке жанр психологического романа, — слово анализ.

Лагерная реальность, воссоздаваемая внутри второй книги романа, роман внутри романа — традиционный психологический роман. Он обладает своим кругом персонажей, интересным тем, что представляет Магадан как явление абсурдное в своей обыденности. Бок о бок существуют хранители Системы, жизнь которых воспроизводит советскую повседневность в ее благополучном варианте (добротные пятиэ-

тажные дома, особняк начальника Дальстроя, монументальный Дворец культуры, семья, дети, школа, одноклассники, баскетбол, кино, прием в комсомол, влюбленность), и люди, отверженные Системой – ссыльные, живущие в трущобном районе в бараках, бывшие зеки, ждущие отправки на материк и создавшие свой «Крым» в люках теплоцентрали, колонны зеков, которые в пору навигации круглыми сутками текут из порта к санпропускнику, обтекая по боковым улицам городской центр и не мешая мальчикам и девочкам за большими квадратными окнами школы писать сочинения на вольные темы: «В человеке все должно быть прекрасным», «Нам даны сверкающие крылья».

Нейтральность описания подчеркивает характерную для сознания способность в целях самосохранения отвергать абсурд, не замечать его. «Только в первые дни после приезда мальчик с материка спрашивал, “что это за люди в колоннах, бандиты, враги народа, фашисты, почему их так много”» [1, 219]. Затем «шлепанье сотен подошв, глухой неразличимый говор, окрики “ваньков”, рычанье собак стало для него повседневностью, которую не замечаешь, как пешеход в большом городе не замечает транспорта, когда идет по тротуару» [1, 220]. Хронологически последовательная, хотя и фрагментарная, линия повествования о судьбе Толи фон Штейнбока должна объяснить, что смогло привести его к прозрению — такова ее вполне традиционная задача.

Самый большой фрагмент [1, 214–245] включает рассказ о влюбленности Толи в магаданскую аристократку, полковничью дочь Людочку Гулий, о необычном одеянии Толи, его брюках-дудочках образца 1914 года, их происхождении, что требует введения отступления, посвященного семейству фон Штейнбоков — дедушке-фармацевту, выпускнику цюрихского университета, открывшему свою аптеку «Фон Штейнбок», ровно к концу 1916, и возвращает его к тому моменту, когда лопнули швы на дедушкиных дудочках и вылезла «видавшая виды советская кальсонная бязь» [1, 224] и когда опозоренный в своих глазах Толя открыл неведомый ему мир освобожденных зеков, создавших свой «Крым» в люках городской теплоцентрали.

В этом же фрагменте повествуется о двух важных для развития психологического сюжета встречах, связанных с появлением женского этапа, радостно-развязным поведением зечек, в колонне которых Толя узнает свою Девушку и понимает, что бессилен ей помочь. Образ Алисы будет преследовать его в московских главах, а мотив бессилия вмешаться в ситуацию пройдет через весь роман. Эта встреча совпадет со знакомством с Саней Гурченко и неожиданным открытием связи между Мартином — маминым вторым мужем — и Саней, осознанием их духовного родства, их Веры. Слово Мартина откроет Толе другой мир, где существует Бог, который «борется с тем, что называют Чертом, с Мраком, с Ничем, с Пустотой. Каждый человек нужен Богу для этой борьбы» [1, 241].

Эпизоды, составляющие этот фрагмент, включают разные традиционные типы раскрытия внутреннего мира персонажа. Все они связаны с попытками героя осознать свое место в мире. Это может быть несобственно-прямая речь, позволяющая обнаружить страстное желание быть как все, идти «по скрипучим деревянным тротуарам проспекта Сталина пружинистым шагом легко и свободно, спортсмен и одновременно футурист, и одновременно обычный советский школьник, а вовсе не последыш змеиной вражьей семейки, не яблоко, что падает недалеко от яблони…» [1, 220]. Это может быть внутренний монолог, дающий ту же ситуацию со значительной дистанции: «Как все-таки мне хотелось не отличаться от других, жить в этом сталинском мире и обманывать самого себя сочинениями на “вольную тему”, баскетболом, молодецкими драками с сыновьями тюремщиков и влюбленностью в их дочерей, не считать себя парией в этом сталинском мире, принимать и лозунги, и ложь, и вождя как первозданные ценности, не бо-

яться анкет и не обращать внимания на колонны подневольной рабочей силы.

В шестнадцать лет я был уже законченным рабом в рабском мире, но хотел быть рабом среднего ранга, обычным рабом, как все. Признать себя отверженным в этом мире, рабом низшей категории значило обрести какую-то долю свободы, почувствовать хотя бы запах свободы, запах чуждости этому миру, запах риска, жить с вызовом. Организм юного спортсмена этого не хотел» [1, 224–225].

Это может быть диалог с авторским комментарием, который помогает понять освобождающее Толино сознание слово Саши:

— Я спецпоселенец, — сказал Гурченко. — А ты кто будешь?

— Я школьник всего лишь, – почему-то смутился Толя. — Учусь в здешней школе, в девятом классе.

— Неужели вольняга? — Саня оттопырил нижнюю губу и прищурился.

Впервые в жизни Толя понял вдруг, что может не стыдиться своих родителей, а напротив — этот человек будет презирать его, если он окажется обыкновенным «вольнягой».

— Мать отсидела десять лет, в прошлом году вышла.

— Значит, свой! — весело засмеялся Саня. — Пятьдесят восьмая?

И снова Толя понял нечто новое для себя: то, что он привык скрывать, чего он стыдился, словно какого-то гнойного свища, вот это самое «пятьдесят восьмая», — для Сани-то Гурченко вовсе не позор, пожалуй, даже и не очень большая беда, для него это, пожалуй, самое естественное состояние человека, а все остальное — уже с душком, уже что-то не совсем нормальное.

— Конечно, пятьдесят восьмая, — ответил он небрежно [1, 234].

Разговор с Саней помогает Толе взглянуть со стороны на свою позицию. Во время обыска Толя видит, что мама «не просто боится, она еще и стыдится своей тайной веры. Но почему, почему она стыдится?» [1, 296]. «Ей стыдно потому, что она все еще советская, догадался вдруг сторонний наблюдатель. Советская, несмотря на два года политизолятора и восемь лет колымских лагерей, она советская, как и я советский, — вот в чем причина этого гадкого стыда!» [1, 297].

Второй фрагмент, данный вразбивку, служит углублением в прошлое семейства фон Штейнбоков, сообщает о появлении в семействе фон Штейнбоков питерского фабричного с созвучной фамилией Боков, о превращении их дочери в Бокову, а родившегося у нее сына — в Толю Бокова.

Третий фрагмент особенно значим в судьбе Толи. Это второй арест мамы, якобы скрывшей свою подлинную фамилию, и позорное «разоблачение» Толи Бокова, его превращение на глазах всего класса в изгоя — Толю фон Штейнбока. Этот эпизод ляжет в основу лейтмотива, прошивающего книгу и впервые появляющегося задолго до эпизода, ставшего его основой:

тот яркий плотный снег
и солнце в коридорах
пустой урок пинок.
Эй, Толька фон Штейнбок
Иди, тебя там ждут
под теми ЧТО НЕ ПЬЮТ
горняк, моряк, доярка и ваня-вертухай
и черное пятно на солнечном снегу
машина марки «ЭМ»… [1, 14]

В этой сцене явится и маленький царек этого мира, образ которого будет провоцировать работу памяти, сопровождающуюся появлением лейтмотива.

Новый арест мамы кладет конец надеждам быть как все. «На этом, Толечка, оборвались твои потуги проникнуть в среднюю категорию, стать обычным школьником и комсомольцем» [1, 293].

Но даже арест мамы не меняет восприятие Сталина: «бронзовый, гранитный, гипсовый — этот, может быть, и “главная сука”, и “воплощение Антихриста”. Но сознание не желает расставаться с другим. «Другой — симпатичный дядька с трубкой, с лукаво прищуренным глазом, “с головой ученого в

одежде простого солдата", этот, конечно, ничего не знает о злодеяниях» [1, 361].

Кульминация четвертого фрагмента — гибель «Крыма», арест и истязания Сани Гурченко.

Линия Сани обнаруживает в Аксенове мастера детективного сюжета, завтрашнего автора романа-пародии «Джин Грин — Неприкасаемый». Он с шиком вводит в роман о страхе и предательстве супергероя Сашу Гурченко, переплывшего Берингов пролив после побега с урановых рудников. Две таинственные встречи с ним в Риме и Праге напоминают встречи двух нелегалов, работающих в чужой стране и помогающих советскому танку, заблудившемуся в Европе в 1968 году, выйти к своим.

Магаданское время постоянно присутствует в сознании основного героя и множащих его персонажей. Его удерживает лейтмотив, воспроизводящий сцену Толиного позора.

Особо значимо «погружение» в реалии 1956. Особенно яркими они предстают в воспоминаниях Самсона Саблера про его джазовый дебют, про момент, когда его сакс «впервые свободно и дико» завыл о его боли:

Я нищий,
нищий,
нищий,
И пусть теперь все знают —
у меня нет прав!
Пусть знают все, что зачат я в санблоке,
на тряпках
Двумя врагами народа,
троцкистом и бухаринкой,
в постыдном акте,
и как я этого до сей поры стыжусь!
Пусть знают все,
что с детства я приучался обманывать
все общество,
лепясь плющом и плесенью, и ржавчиной
К яслям, детсаду, школе,
а позднее к комсомолу
Без всяких прав! [1, 28–29]

В этом монологе Саблера, вербально передающем «дикий вой сакса», выражены острее, чем где-либо в другом месте романа, чувства человека, растоптанного Системой и взбунтовавшегося против своего положения: ущемленность, стыд за эту ущемленность, нежелание с ней мириться, сознание своего бесправия и необходимости лгать, чтобы встать в ряд с теми, кто правами обладает, отвращение к самому себе и ненависть к тем, кто сделал его отверженным, жажда отмщения и чувство собственного достоинства. «Вой дикого сакса» оказывается спровоцированным появлением магаданского прошлого — «дико знакомых маленьких глазок». Саблер играет «прямо в харю старого палача, туда, за шторки гардеробной, на Колыму» [1, 40].

Возникающая в сознании Саблера ситуация воссоздает присущую «четвертому поколению» влюбленность в джаз, связывает ее со стремлением к духовной свободе, к свободе самовыражения, к освобождению от навязанных традиционных запретов, к раскованности.

Некоторые исследователи полагают, что Аксенов не только пишет о джазе, но и «пишет джазом», воспроизводя джазовую композицию с ее импровизационностью [5; 6].

Воспоминания Саблера о его первом выступлении и обретенном им чувстве свободы не единственный случай, когда в роман вводятся настроения оттепели. Шестидесятые просвечивают сквозь семидесятые – иначе была бы непонятна драма поколения. Писатель достигает иллюзии вторжения оттепельной эпохи и ее настроений – эпохи, освободившей сознание, с помощью приема косвенного психологизма, основанного на символико-психологической трактовке деталей повседневной жизни шестидесятых: они рассеянны в тексте романа, посвященного семидесятым. В романе присутствуют знаковые явления времени: стиляжничество, стремление экстравагантно одеваться, преклонение перед джазом, создание джазовых ансамблей и появление джазовых фанатов, увлечение западным кино и звездами кино,

идеализация Запада, прежде всего Америки, культ Хемингуэя, каким виделся советским интеллектуалам послесталинской “оттепели” не сам по себе американский писатель XX века, а тот эталон свободного и обаятельного в своей свободе человека, на которого они хотели бы походить, к которому они стремились внешне и внутренне. В романе эти детали повседневной жизни четвертого поколения входят как знаки присущего их сознанию бунта против Системы, как знак свободы, от которой немыслимо отказаться. Так используя прием символико-психологического психологизма, Аксенов преодолевает психологизм традиционный и сближается с модернистской традицией.

Воспоминание об августе «Шестьдесят Проклятого», о вторжении в Чехословакию — ожог, от которого четвертое поколение так и не смогло оправиться, впервые появляется в связи с воспоминаниями того же Самсика, появляется как развернутый фрагмент, как эпизод:

«Тогда в августе Шестьдесят Проклятого они все были в Крыму и вдруг узнали, открыли было рты, чтобы устроить дикий хай, и вдруг заткнулись. Они не понимали, что происходит, почему они не вопят, но рты открывали только для водки или чтобы взять в зубы мундштуки своих инструментов. Они только пили и играли, пили и играли, пили и играли и чуть не сдохли от своей страшной музыки, от водки и молчания <...> Мы шли по щиколотку в вонючей грязи поселка Планерское, а мимо навздувшиеся ручьи волокли к морю курортные миазмы, и кувыркались в вонючих стремнинах сорванные ураганом будки сортиров и комья кала и жидкаядрисня, и неслись к нашему еще вчера хрустальному морю; на второй день после вторжения!» [1, 21, 22]

Этот фрагмент в усеченном виде будет появляться и далее, становясь лейтмотивом, знаком памяти о позорном предательстве, вновь и вновь будет оживать в сознании каждого из воплощений главного героя.

Внутреннее время персонажа, лейтмотивы, проносящие по тексту наплывы памяти, реалии времени в качестве символических знаков психологического состояния вкупе с традиционными приемами внутреннего монолога, несобственно-прямой речи — все эти способы воссоздания внутреннего мира человека существуют внутри повествования, стилизующего поток сознания, с помощью которого Аксенов стремится выразить катастрофическое, сдвинутое внутреннее состояние своих современников с его моральной неорганизованностью, пытается говорить о том, о чем не принято говорить, подходит к пределам художественной и моральной допустимости, при этом (не всегда убедительно) дает понять, что его герой (герои) близок к тому, чтобы преодолеть отчуждение от Бога.

Подход к проблеме психологизма в «Ожоге» Аксенова свидетельствует как о связи писателя с традицией психологического романа, так и о продуктивном обращении к традициям модернизма.

1. *Аксенов В. Ожог. М., 2006.*
2. *Аксенов В. Бунтари без причины и не без этого // Аксенов В.П. Десятилетие клеветы (радиодневник писателя). М., 2004.*
3. *Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971.*
4. *Затонский Д. Искусство романа и XX век. М., 1973.*
5. *Зверев А. Блюзы четвертого поколения // Литературное обозрение. 1992. № 11/12. С. 9–17.*
6. *Мякинина А.М.Элементы джазовой эстетики в раннем творчестве Василия Аксенова // Синтез в русской и мировой культуре. М., 2002. С. 264-265.*
7. *Синявский А. Литературный процесс в России. М., 2003.*
8. *Хализев В. Теория литературы. М., 2000.*

ПУБЛИКАЦИИ / PUBLICATIONS

Т.В. Чурилин

ТЯПКАТАНЬ,

российская комедия

(хроника одного города и его народа)

Подготовка текста, публикация и комментарии
О.К. Крамарь

T.V. Churilin

TYAPKATAN,

The Russian Comedy

(The chronicle of a city and its people)

Preparing for publishing, publishing and comments
O.K. Kramar

Подготовленный к настоящей публикации фрагмент представляет собой отрывок из десятой главы автобиографического романа Т. Чурилина «Тяпкатань». Предшествующие главы произведения публиковались в журнале «ФИЛОLOGOS» в 7 выпуске (№ 3–4) за 2010 год, в 9, 10, 11 выпусках за 2011 год, в 12 и 15 выпусках за 2012 год.

Глава «Кулаки на кулачках» содержит описание кулачного боя, «красы тяпкатаньского быта»: «И вот красная горка кричит звонко: горькоооо! Целуются людие, молодежь, старички-чки, чернички со белички, птички и холуби, укффф! Но закипает ретивое-былое, силы рвутся, стонет хрудь рудяная, кулаки чешутся дюжее: игде б повоевать? Жен мироносиц — не за што, ссориться на Красную не модель, не лафа ет, врагов — нету, жидов у нас бить не по правилу-ччину: не было закону. И следовательно: выход один — кулачки, чки!». Эта традиционная русская забава под пером Чурилина перерастает в массовое побоище, в битву «черной» и «белой кости» с большим количеством жертв с той и другой стороны.

Необходимо отметить, что событий такого масштаба, как это представлено в романе, Лебедянь (именно этот город явился прообразом чурилинской Тяпкатани) не знала. Подобный факт не нашел отражения в работах лебедянских историков и краеведов, в официальных документах, хранящихся в Лебедянском краеведческом музее имени П.Н. Черменского, в мемуарных свидетельствах земляков писателя. Так, например, в воспоминаниях С.Н. Игумнова кулачным боям в Лебедяни уделяется всего лишь несколько строк, содержание которых к тому же опровергает описанную Чурилиным картину: «На Красную горку (неделя после пасхальной), а также на масленицу и на святках на окраинах города, зимою на льду Дона, бы-

вали иногда кулачные бои горожан с слобожанами, иногда и с соседним селом Черепенью. Но в мое детство (брат известного пианиста К.Н. Игумнова врач С.Н. Игумнов родился в 1864 году — *О.К.*) они утратили всю былую внушительность, происходили скорее случайно, велись преимущественно подростками и молодыми парнями без солидных борцов, разгонялись полицией и к 90 годам совсем прекратились» (Воспоминания С.Н. Игумнова, рукопись, 1940-е годы. С. 25. Рукопись хранится в фондах Лебедянского краеведческого музея им. П.Н. Черменского).

Не исключено, что, описывая эту «забаву молодецкую», Чурилин отталкивался не от жизненных реалий, а от книжных впечатлений и, в частности, мог вдохновиться информацией, содержащейся в книге И.И. Дубасова «Очерки из истории Тамбовского края»: «Разбойничьи инстинкты местного населения проявлялись и в самых наших народных забавах, например, в кулачных боях, которые иногда принимали характер генеральных сражений. Так, в 1735 году во время масляницы, обыватели Темниковского села Урей и деревни Чекаевой подошли к селу Ямской слободе на кулачный бой. Бились село на село, старые и молодые… вырывались бороды, подбивались глаза, вышибались зубы, разбивались челюсти и ребра, вздувались и синели избитыя лица… Стон и гомон стояли над обезумевшею толпою. Многие бойцы, избитые и ошеломленные, уже без чувств валялись на снегу и вокруг них с воплем и причитаньями увивались их бабы и дети-подростки» (Дубасов И.И. Очерки из истории Тамбовского края. Выпуск 4-й. Тамбов, 1887. С. 175–176). Это предположение имеет право на существование, если принять во внимание тот факт, что, создавая свое произведение, Чурилин обращался к четвертой главе указанного издания («Сказания о Тамбовских кудеярах»), содержащей процитированный выше текстовый фрагмент. Об этом свидетельствуют выписки из этого источника, обнаруженные в черновых набросках к роману «Тяпкатань».

Однако при отсутствии протофактической основы описанный Чурилиным кулачный бой более чем органично вписывается в авторскую концепцию исторического пути старинного купеческого города и является едва ли не самым важным компонентом идейно-художественной структуры романа, повествующего о неизбежном крушении старого мира и о наступлении «радостного утра» революции, провозгласившей идею всеобщего равенства. Следуя этой художественной логике, Чурилин максимально революционизирует жизнь маленького патриархального уездного городка и превращает «кулачки» — традиционную забаву русского народа — в классовую схватку, в «последний и решительный бой» «черни» с «белью».

Фрагмент десятой главы романа «Тяпкатань» публикуется по рукописи, хранящейся в фондах Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 40. Лл. 334–351). Авторская датировка рукописи — февраль, март 1934 года.

При публикации отрывка из главы «Кулаки на кулачках» максимально учитывались особенности графического оформления оригинала, сохранялись авторская орфография и пунктуация. Исключением является замена авторского знака = на соответствующий ему дефис.

* * *

12 часов, четверть первого, через час второй час. Гаххх, ххх аааахх!! Туб-турубтубббы! Бах, бах, бах. Гоооооо — ооооо!! Гоооо-о-о! Гаххх, ааах, ххх аа! Нннууу, ввввы — ы — вввыы. Ееий, ввы ннуллии што засннууллиии!! [1] Бук, бук, бббаккк … Гоооо! Шшшеввеллиссь, ннне спиии!!!

Не к спанью дело: тумаки, кулаки, маслаки, пальцы вместе, пальцы врозь, ногами в пинки, лбами в лбы, затылок о затылок — бьются бойцы на совесть, на любительскую раззадоррр!! Эк, эк, эк, эк! Кхххгаа! Хххэк, ххак — как топором в мясо, в кость, в грудь, в бока, в спиньё, в ж<...>ы о, да и в причинные места на смерть или на вечное уродство.

Ухххх, эхххх!!!

И великое диво в стене, где белая кость остервенела в воине с чорною: эн, эн, эн, эввв-а воннына, фигурка в поддевке на лисьем-сьем меху в рукавичках-птичках дерется пуще великана эх, садит, эк, катит, эх, эх, эхх, дарит кулаками великими-кими, словно два сливошника-горшка, росту два вяршка, кхха-а!! ан, ал-мал золотник да ддорог, вот те и для черной-кости; для стяны противной чорной мужичий — какоуй ворог.

Ворог то, меж прочим, вон какой ворох: лицо — блин обрумяненный, брови соболии обремененныи, гла́зы — бруллианты не стразы, груди — две белыи горки, паче снегу, горячей аду пылу и зад переду́ супротивенник, нну и ннноги, ги — и, — кконнни! рррысаки!!

А весь ворох тот в поименных Тяпкатаньских Гильдейских списках вон кекой синицей записан: — Жена 2-ой гильдей купца Ахгаркова Фекла Феодорна 42 лет …

Ет они и сопственной своей персоной на кулачках биются, дддда!! Виддали чюду?

А туто и здрительная рать собирается, прям` прет: вон и Василиск Ванч [2], вон и Иованвасилитч, вон и Никанорваныч и Линид Иваныч Чудилины прибыли к прибыли што: Василиск т` косолапец незаможной, Иованвасильч ни дирутся из за почечуя, Никонор — етот очень умственный, оттого хлипок — зашибуть, ну а Линид — порочносердный: хлапаны порасклеились: дорявыи.

Тут ещщо и Ван Ваныч Мельников дирехтор цирку с супругой: мадамой Алисой, прямо народной актрисой несравненной, рожденной не сотворенной, и изумительной: от пантомины «Хведра» и «Два Сержана» до Жирофф ле ля-ля, на лошадке, прям французинка беглисково происхождению, обои́ — он, по паспорту Мельников, выходил под трубы на мировую арену как — мисьё Таи́ри, а она по паспорту была калуцкая мещанка Анисья Димитриевна Курблитова. Цирк их стоял в Тяпкатани, днем слободный, а кулачки эти супруги обожали до последнего земного предела! Цирк ихнии, между прочим, езжал-бывал и в заграницах, соединяясь с Туруццовским цирком [3]; как раз оба, Таири и Алиса, вернулись только-только из Бабен-бабена, где принимали курорты: он — от толщины и от сердца; она — от излишней костяной стройности — обменивались натурой.

А на бикетном [4] балконе, возле перилов, сидела Тяпкатанская женская знать, как рать: Исправничиха Взламанцева, Иоанна Элпидифроловна, с дочерьми Натой и Ватой, малых летов; Волександра [5] и Вольга Васильевны Чудилины [6] с сынками: Тимкой [7] и Никой, емназистами предготовительного классу; Чудилина жены — Андрея, Иванфанасча, Луки; Эншаковы-жёны, Акимовы-девки, Эх`иумновы жены и барышни, Нина с Верой и Эншакова Софе́я, толстенная, вся — задница, живот и две чугунные сиси (но — сто тыс. при́даного!!) Оплаксина, а́глицкая дама Агния Лавровна, жена земского, Чулчиха, Клоддина, мессалинка — а за ними как дэмоны, как Георгий Победоносцы, на охране и защите: ошу́ю — сам исправник Палвладимирч Взламанцев [8], одесную — тонкий (есенинско-васильевского образа) молодец в полуофицерском пальте — Георг Элпидифлорович Ленско́й, околодочный-

барин, брат сестры своей и жены ЕВБ П.В.Взламанцева. И совсем в таинстве, тайнообразующе, в статском кустюме, и в длиннорясном пальте, сам игумен о. Ворисий [9] и с ним две верных личарды: стар-свечник-скопец Безбородый и, как ассирийский жрец с длинной и лоснящейся завитками чорной бородой — отец-економ Бессеребреняк — обоѝ в партикулярном: в поддевках до полу и в сапогах начищенных, как летний месяц.

Дамы — грызут орешки, миндаль, лонпасе. Поизячные — кушают пастилу и крымские яболочки. Мужчины курят папиросы. Монаси ничего не приемлют: зрят.

А зреть есть что: стены слились, как тучи бурные в`ехали друг в друга и бьются мрачно, теперь тихо, молча, люто. И видно — черная кость, насев и осев, как чугун и железо – бьет, побивает белую кость. Мужички-дурачки, озверев, вспомнили добрую старь, когда перéдки-стрельцы бунтовали в Москве, в Пскове, в Новгороде, Тонбове, Вранеже, Казани, Сарыни и иных воеводствах, бббили в медные лбы боляр, воевод и всей белой кости, крушили — и такожде, как и ныне, тучей насев и осев — кончали их житие, ам-минь!

И в сеей реминисценции происходили теперь незаконные дела: то там, то здесь вспыхивали лысины боя, глянь-глянь, а тамотко выбросило поконченника, Маллакыча, Маллаковской ямщицкой династии перьвенца, молодца 18 лет, отец членправление Волостного слободского подмонастырного, глянь-поглянь, а там волокут в сторонку еще пущий труп — Гиримеринова среднего сынка кокнули насмерть — этому и все 25 роков веку пролетело; был бел и румян, чернобров, лицом матов и ох, как сладостно на ливенках разливанный марш Славороссии отгремливал, прямо драгунский трубный оркестр! А вон в тей лысине и боле еще смятение: утаскивают господина Исресского Пантилиймонта Юрьевича, самого писмоводителя пристава 2-го стана Тяпкотанского уезда, юриста и мудреца, Задеку! Но когда вытащили и протащили вблизе, Эншаковых молодца-сына ихнего, шестопалого, одного из братьев, только что с похвальным листком окончившего Уездное — балкон зажжужжал, Эншаковы жены и девки взгремели плачем и охом, как молония мигнул околодочному исправник, как фельд-курьер помчался на казенной паре Ленскóй в город — а туча мужицкая не разошлась, а затянув лысины, наседала все пуще и пуще и билась и лезла и била и грозила умертвием всем.

На балконе:

— Ах-хххо-ххо, ххгаа!! Хххxррр, ги-и-и-и!! Аххх-ха-хо-оооо, а — аааaа!!! Ыыыы-ыииии!!!! — это животным воем оплакивала севшая прямо на пол Эншаковская мать — сына. Ой, ккакой уж-жас, как … уж!!!

— Да ведь этт — этто-о … пугаччеввщиина!!

— Пааа — ввел! Пааав … Пооль!!! Однаакоо?? ..

— Хорошш, хорошш, Жанна, я уже .. ссейччасс их мерррзавц!!.. — Вольгушк … Вольг … мне нехорошо … да и Тимочьк, вон, синий .. уидем!! — Ахх, Всашша, д` знаю я, д` мой анчутка то, смотри, трясется весь, влип в перила … Никооолкааа!! Ни-и-кооолкааа? — Д` ни пойду … ни пойддууу!!! — Аггггхxааaоооо!! ооооий, уааааааий!! Уыыыы-ы!!

— Да подымите ее!! да подымите ее!! вот у меня спирт .. нать … нать …

— Нну, пааайдемтеээ вниз, гаааспадда … медам … — Ооотец, а, оотецц, нехорошшо вышло т`, не хxxорр, кха, кxxга, хха! .. — Поидемте, братие, пойдемте восвояси, сотворим благо, а то пxxx, пxxга, кxxа, сичас … Дзвянь .. Дзвянь .. Дзвянь. Дилинь-дилинь-дилиндилин, дддиии!! Рррдддрыдтпдрррр!! Дрррр трррр .. дррытрррттнтти!

— Пппожжарррини пррриехххелиии, сиччьесс!!

Мчатся кони, вьются кони, грохочут колеса колесниц невидимкою солнце освещает поезд летучий [10], впереди коего летят, как борзая, как вихорь, легкие беговые дрожки а на них

могучий момунентальный статуй Ахты́, бранд-мейстера и вождя пожарной команды в сиреневом мундире с ясными как маленькие солнушки, пуговицы. А к спине его прилип, как полип к носовой внутри, как пузырь богровосиний Ивашь Пискарь, его вестовой и деньщик. Широка и мощна эта сиреневая тунба, трубецкого зодчего как бы производства чугунный портрет его безвеличеству Александра Мокротворца Третьего [11]. А за ним дребезжа и рыча и дрязгая металлов насосов мчатся три машины, еще два полка с лестницами и мешками с песком и прочим инвертарем пожарного дела. Мчатся одна за другой зеленые водяные бочки — десять дрог. И пожарная колесница полна богров, топоров, ломов трясущихся и прыгающих в ней, как дьяволы на масленице, разыгравшиеся в заговенный день пред великим постом. Несущие кони — огромны, рыжи, мостодонтноподобные их ножищи тысчепудовы, их копыта с подковами — прямо банные чорные шайки, налитые до верху остывшим от скуки и жиру свинцом и рыжим железом.

— Тпрррр! Тппрррр — прру! Стоооой-й-й — команда Ахты.

Трарара – ри – и – и – и – и – и – и! Ри – и – и! Риририии …

— Трескучий плач и медный ор передового горниста.

И полил дождь воды с трех сторон на стену черной кости, да такой!! Как бы горело самое полицейское Управление и Казначейство! Побелела, как в майский великий ливень, заблестела и потопилась стена. Вон, мокрые, но живые, бегут, бегут, бегут, бегут бегунцы белой кости стены; но передовые бойцы ихние: Гиримеринов старшой, Хламыч, четыре монаха, Ослябепересветовские потомки [12], как зубы верхние с нижними сцепились и не отрываются от нижних, молотя кулаками, мокрые как водяные, белые уже как мельничные деды свирепые, как белые медьведи в случку, а чорные первые ряды бьют, бьют и бьют их радушно ответно, не отступая перед страшным потопом свистящим из трех брандпойстов на них с трех сторррон — во имя отца! и ссссс … сссннаа! и св … святого духхха!!

— Делодрянь! Дддделодрянь, Тяпкатань!

Разничтожит чорная кость белой кости останного сына: весь в крови Гиримеринов старший — а бьется как лев; и слуги верные, побратимы в кулачках, бьются и рвут зубами шеи, носы и уши мужичкам-дурачкам, черной кости, четыре Пересвета-Осляби и подкулашник, лихой — Хламыч. Хрррр!! Грррь-ыы! Бак, бак, бббаак! Хряссс. Хрррррясссь! Ббббакк!

У дверей мертвецки тихого, но уже взбуженного бикета, штаб: Взламанцев П.В. Игупповв, Вас. Павл. (помочник) [13], Ланско́й Г.Е. Подмонаревский-Честь, Петр Петр (пристав 1 ст.) Алексиевв М.П.-Божий (следователь) Мельников Ив. Ив. (он же Таири, дирехтор цырка) Заморозов, Ефимлазрыч, (городская голова) [14], Камаринский Фед. Кузм. (гробовщик) Чудилин Андр. Первозваныч (член Управы) Стуржин Митрь. Петров, фершел; Захарьин, Садовенев и Просбурин (врачи).

— Ннне действуетт!! (в бинокль). Смааатритт … на них – льются, а они – бьются!

Кхма! Пппаддлл …. Ээхх … Этто, Гиримеринов … укокккошш … Кэк вы думаити Васссиль Палч, э? — Я ду-ммм .. Я думммаю, Павлдимирч, что их-с надо со взводом Шацкого резервного познакомить – пааальбааа взводом! ну, понятно — вверх – и мимо. Вотс … позвольте мне папироску-с … — И — деяаа! Идеяаа! Пожалстт … вот … да не вам я а вотс, И- гуппову папиросс … Я говорруу вам, Ланско́й, — едьте на моих в казармы нет, на квартиру к ротному и попросит…те, тьфу… атнашение…е с вами по́ртфель? — Сейччч… вотс… — Ну, вот составьте там… —

— Паладимирычч… гляньте в биноколь, Гиримерин то тюу-тюу… уппал должно.

— Чтэоэоэ??? т… ах чорт… Ддда ннет Гиримериновввa, этта, этт… чорт, знаетт… – Разрешшитт… вашссблороддд.. нас пятеро, военных, там на месте урядников — два, Точкарев и еще двое: Дорофееев и Спарычовв… прикажите из наших ка́бурных машинок

вверх? — Ввверх? Ддд… ннеэээ-этт… Ланской! Едьте, пожалуйста, едьте скорей… гготовв атношшенн? Дайте подпишшш… Вот… Ннну А ччттээ ттам? (бинокль)

В бинокль:

В маленьком резком фокусе стекол копошится сплошная куча, вкруг которой льется зияющая бешеная вода. Машет руками, как ветряк, огромный сиреневый ста́туй (Ахты́). Вот под`езжают еще впятером зеленые полные бочки; примкнувшись, готовы. Вот бегают черные, с красными револьверными шнурами, шинели, латошатся, втискиваются, отскакивают (городовые) (урядники). Черная и белая стены в куче, в куске, стиснулись, сдавились, вбились — мала куча, осыпались камни и кирпичи и кафли (белые-благородные) стены — в черную, крутящуюся на месте, кучу.

В штабе:

— Ч-ччортт! П-понимаете — и ввода не беррет бьются, сцепились, как псы в брачный часс, кхxxа! ..

— Да вашш` высблаг-уродие, Палдимрч, д` вввы гляньте, гляньте во бинокель — вить ет Гиримеринов т` — ау, к херу, стал быть наземи́, хтошь теперь там с наших т` — ет Хлам ет нисчастной, ды монашья блудняаа — амць, амць, амць, экмма мма! Прям отсель ппальнуть бы из ривельвертовв т` а? а? — Эк, сказал, Чудилин, тоже, братец — ведь этож — рус-ки-э! Ннаши — и! Эк чушь говоришь, подождди — и … (бинокль) …

— Да вотс и часть воинская грядет-с, воо, вон, вон, — И господин подпоручик блещет эполетами — вон — Где? где? Аааа? — Аааааа!

— На-ко-не-ц! — Ннну, славввв бог, славва …

Действительно: в полсотне шагов, от казарм Шацкого резервного батальона, со стороны Кузнецов, слободы [15], — шел пыля, и оружием на солнце сверкая воинский взвод с офицером — скорым марш-маршем.

И увидя этот решительный шаг и факт, штаб, расположившийся у дверей бикета, ринулся к месту боя — вперед, арш! тоже имея впереди — вождя — исправника П.В. Взламанцева.

На месте:

— В – зззвоод – сто – оййй!! Цоп-топ, цоп-туп, тубтап! Взвод 1-ой роты Шацкоого резервного ббот – тольона прибыл в ваше – е распоряжение.

— (Руку — у козырька, рапорт).

— Здраввв` желаю, подпоручик.

— Здоровоооо, маладцыы- ы Шац – цыыы! — Здроввв желаее вассс-бооррр …

Взвод черных солдатиков — слева, влиты в землю, в строю, — как из олова в черной краске. Тут же возле — штаб военных действий: подпоручик Зеленый; исправник Взламанцев; Игуппов, помочник; Ланской, околодочный-барин; Подмонаревский-Честь, пристав-барин. Тут же — Заморозов Е.Л.; Чудилин А.П.; Камаринский Ф.К.; Алексеев-Божий М.П.; Садовенников А.П.; Просбуров В.Е — муниципалитет. А еще тут же — пуп и центр действия, трагедии Тяпкатанской — кулачек —, залитые зияющей бешеной водой, еледержащиеся остатки невинного междуусобия, доколачивающие остывшую жизнь и честь, — полутрупы. А с трех сторон — полки́ с машинами и кишками и — качающие, качающие, качающие, кавччающщщи — еее лютые и усталые пожарные — и над ними орущий сиреневый статуй: АХТЫ. Табло.

После краткого совещания: — Сссмирр-ррнаааааа — о — а!! Браааааандспоооо-ой-ттыыы — ссстоооон – п – п!! Аааааат — стаааа-витть!! Гаaар-ниииии — ст! Аааат — бооой!!

— Трррра — рррра-риииии!

Ри-и-и-ррриииии!!

Стоп: качка стала, враз, р-раз. Два: хлюпнув и крякнув, свернулись брандспойты, убрались. И, поддержавшись полминуты сроку, рухнула измочаленная, черно седо белыя куча обугленных зияющей водой людей? — как скосились — нá земь. И — военнополицейский штаб и муниципалитет и публика зрящая, валом сввалилась к ним вблизь: ччттоо? каккк? к-когоооо? ктоооо??

И вот, по мановению кого надо, заработал санитарно-ассенизационный отряд: урядники — городовые — фершал — доктора. Вот бережно-поздно несут Малаккова, раз. Гиримеринова, среднего, два. Эншакова, три. Исресского — четыре. Гиримеринова старшего — пять, бойцов белой кости, душу свою за ближних, за други своя положивших! Садовенев и Просбурин, а также и Стуржин, начинают

Осмотр:

Л и ц а — размолочены в кашу; нос, глаза, уши, губы, как фарш рубленнокотлетного мяса.
Р е б р а — перебиты и сломаны
Р у к и — у кого вывернуты, у кого —
Н о г и ввернуты, у кого — на жилочках висят

И врачи и фершал, выпрямившись, оповещают:
— Мертвы. Смерть последовала от тяжелых взаимоувечий.
[(От сладкой со скуки-докуки забавы молодддецкой:
К у л а ц к и х к у л а ч е к)]

PS

И вот, даже у этих бездушных безпредметных футляров, иль не то свиней, не то шакалов иль гиен, вступает в силу минута оторопи и раздумья.

Слышна команда: Нннаааа маааалитвууу! Шааапки-и-и д-долоооой! Раз, два — фуражки взлетели с голов и пристыли у пуз. И все поснимали с голов их убор — и смолчались.

А лихоотбивные котлеты — пять свиных!! лежат рядом на выставке и пучатся мясом: Ну, жрите! Жри – жри – жри — говори, пригоооваривваай!!! А к котлетам уж тащат еще и гарнир: мужичков-дурачков, подмоченных очень зияевшей и бешеной Дона водицей.

Эввва! – этих, черной кости бойцов, не пять — а пятнадцать мешков, али как там: набитых костями и ледяннм от брандспойтовых труб мясом, чортовых кукол. Эвва! эти — поцелее, но зато как удавленники си-и-инние, как страшное мертвое море. Это — удавленники воды, г и д р о т р у п ы , говоря технически и научно, хи.

И выпрямившиеся и после и этого осмотра лекаря ничего не сказали, смолчали и опустили зенки́; только и прошепелявил на них Взламанцев одно:

Уб-ррр-ать!!!

И — ни шапок не сняли в честь их ни православное и христолюбивое воинство, ни никто: ни сказок (протокольных. PS) о них не напишут, ни песен о них (хором в церкви певчих. PS)

не споют [16]. Черной кости собакам и чорнособачия смерть!

А пять свиных отбивных котлет воздвигаются на поло́к. Их покрывают бережно-поздно ковром из бикетного склада и их повезли, а за ними и солдатики: тук, так, бук-тук, так, бук, бук, бук — пошли, как почетный конвой за вождями везомыми с битвы и сечи. А пятнадцать мешков или чучел, убрали в бикетный подвал — до поры, до родни, — от греха — и возни.

А поло́к под ковром со отбивными свиными медленно едет мимо балкона бикета. За ним идет взвод с офицером. За ними — пожарный обоз и коляска с сиреневым мокрым АХТЫ́. За ними — полицея и муниципа́лия города Тяпкатани. И на перилах балкона бикета, жадно и падко глазея, их встрела гирлянда пестрых, черных, рыжих, пепельных, льня́ных и золотых цветишек: головенок. Это задиры-ребята, авангард на кулачках [17], давно разметавшихся и размелькавшихся было по домам — уже собрались и прилипли к перилам, чтобы проводить своих смелых бойцов, удальцов, белой кости героев

кулацких кулачек,
красы Тяпкатанского быта
в тот век —
1840 – 1916 г.г.

1. *В данной текстовой позиции в усеченном виде воспроизводится традиционный зачин кулачного состязания, предполагавший выкрикивание обидных для противника прибауток, призванных подчеркнуть свое превосходство над ним, и тем самым раззадорить бойцов. В экспозиционной части главы «Кулаки на кулачках» эта ритуальная составляющая кулачного боя воссоздается Чурилиным в максимально полном объеме, с использованием прибауток, «дразнилок», «перебранок предбранных», «йорнических песен» и «заплачек».*
2. *В качестве прототипов действующих лиц в публикуемом текстовом фрагменте главы фигурируют реальные жители Лебедяни, с которыми судьба сводила Чурилина в детстве и юности. Некоторые из них скрываются под вымышленными именами, звуковой состав которых максимально приближен к звуковому составу настоящих имен, имена некоторых эпизодических героев даны практически без изменений. Василиском Ивановичем (Василискианыч, Василискьяныч, Василиск Ванч) Чудилиным Тихон Чурилин называет своего юридического отца, представителя богатой лебедянской купеческой династии Чурилиных, «водочника-складчика-трактирщика» Василия Ивановича Чурилина. Фактическим отцом Т. Чурилина был не муж его матери, лебедянский купец В.И. Чурилин, а «прибылец из Москвы», лебедянский провизор Александр Тицнер. См. в одном из набросков к главе «Эстеты»: «Когда немец-апотекарь Вильгельм-Вильхельм-Амелия-Капфель, или Васильвьеляич Капельный, как его тут окрестило просторечье-народ, женился на ее (А.В. Чурилиной – О.К.) сестрице тож, Одарье Васильне, то он сибе управителя для апотеки выписал из Москвы: попровизора золотоочкового Кицнера. И приехал Кицнер молодой черной развитой бойкой москвич, и покорил паднози своя многих и многих мужей, жен и даже детей Тяпкотаньских. А вподконец подкорил он сердце обоброниpованное Волександры Васильны <…> А Кицнер, как известно, Волександру омбанул отсоблазнил и отпустил смиромщеньем: сам уехал, а ей Тимку в дар-подарок оставил на мученье-позор-тоску-любовь» (Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 52).*
3. *Цирковая династия Труцци, объединившая три поколения итальянских цирковых фамилий: Франкони, Бузани и Труцци. В начале 80-х годов XIX века семья Труцци организовала в России собственный цирк, с успехом гастролировавший во многих городах страны. Представители семьи Труцци после 1917 года принимали участие в становлении советского цирка. Об «огромном и ледяном шатре братьев Труцци, резко и приятно вонявшем всем тем, чем всегда воняет цирк» упоминается в автобиографическом романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева».*

4. *Бикет – административное здание на ярмарочной площади, над которым в знак открытия ярмарки поднимался флаг красного цвета.*
5. *Под этим именем в романе «Тяпкатань» фигурирует Александра Васильевна Чурилина (урожденная Ломакина), дочь ефремовского купца, жена богатого лебедянского купца В.И. Чурилина, мать Тихона Чурилина, ушедшая из жизни, когда будущему писателю было девять лет.*
6. *Ольга Васильевна Чурилина (урожденная Ломакина), сестра Александры Васильевны Чурилиной, жена двоюродного брата Василия Ивановича Чурилина.*
7. *7. Тимка Чудилин (Тимон, Тимша, Тимочка, Тишка) – это «сын-несын» В.И. Чурилина, «наследник невпрок», автор романа и один из его главных героев Тихон Васильевич Чурилин.*
8. *В «Адрес-календаре служащих в Тамбовской губернии лиц на 1896 год» в качестве уездного исправника значится титулярный советник Павел Владимирович Ламанский. См.: Адрес-календарь служащих в Тамбовской губернии лиц на 1896 год. Тамбов. 1896. С. 162.*
9. *Созвучие имен позволяет предположить, что прообразом этого действующего лица мог быть игумен Паисий, настоятель Лебедянского Троицкого монастыря в 1880–1892 годах.*
10. *Аллюзия на хрестоматийно известное стихотворение А.С. Пушкина «Бесы».*
11. *Конный памятник Александру III (Миротворцу) работы известного русского скульптора П. Трубецкого был открыт в Петербурге на Знаменской площади в 1909 году.*
12. *Герои Куликовской битвы, русские богатыри Ослябя и Пересвет были монахами, иноками Троице-Сергиева монастыря.*
13. *В «Памятной книжке Тамбовской губернии на 1894 год» помощником уездного исправника значится Алексей Тимофеевич Ягупов.*
14. *Купец, личный почетный гражданин Ефим Лазаревич Морозов был избран лебедянским городским головой летом 1900 года и занимал эту должность до 1903 года.*
15. *Кузнецкая слобода — северо-западная часть Лебедяни, заселенная, как считают историки, в конце XVII века.*
16. *Аллюзия на строки из «Легенды о Марко» М. Горького: «А вы на земле проживете, / Как черви слепые живут: / Ни сказок про вас не расскажут, / Ни песен про вас не споют!»*
17. *По существовавшим в России правилам кулачных состязаний после словесного зачина-перебранки в бою сходились подростки, затем выростки, и уже после них в стеношный бой вступали взрослые.*

ХРОНИКА / THE CHRONICLE

Е.А. Попова
E.A. Popova

ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ЖИЗНЬ ЯЗЫКА. ЖИЗНЬ В ЯЗЫКЕ» (ЛИПЕЦК, 13 МАРТА 2013 г.)

RUSSIAN NATIONWIDE SCIENTIFIC CONFERENCE "LIFE OF LANGUAGE. LIFE IN LANGUAGE" (LIPETSK, MARCH 13, 2013)

13 марта 2013 года кафедра русского языка и общего языкознания Липецкого государственного педагогического университета провела Всероссийскую научную конференцию «Жизнь языка. Жизнь в языке», посвященную 85-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора, заслуженного деятеля науки Российской Федерации, основателя Липецкой лингвистической школы, члена Союза писателей России Василия Васильевича Щеулина. В конференции приняли участие более 80-ти ученых из разных городов России — Воронежа, Санкт-Петербурга, Ельца, Орла, Тамбова, Белгорода, Тулы, Брянска, Липецка, Пензы, Мичуринска, — а также из Украины (г. Каменец-Подольский).

После поздравлений юбиляра в докладах профессора Е.А. Поповой (Липецк) «Творческий путь профессора Василия Васильевича Щеулина», доцентов Т.В. Гончаровой и Л.П. Плехановой (Липецк) «"Свет науки и разума, согреваемый нравственностью" (В.В. Щеулин как языковая личность)» говорилось о жизненном и творческом пути профессора В.В. Щеулина, об особенностях его языковой личности, о его выдающемся вкладе в отечественную науку о языке. Доклад профессора В.К. Харченко (Белгород) был посвящен анализу ключевой книги профессора В.В. Щеулина «В поисках истины (Из истории вопроса о том, откуда и кто мы, русские)» (Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2012. — 608 с.). В докладе был подчеркнут энциклопедизм автора монографии, множество проекций в другие науки, и при этом изящная простота изложения, цельность и убедительность концепции, что в совокупности позволяет рассматривать 600-страничный труд как научно-публицистический трактат филолога-профессионала, то есть как образец нового жанра, весьма актуального для современного социума.

Во второй части пленарного заседания — в докладе профессора В.Ю. Копрова (Воронеж) «Релятивно-номинативный аспект устройства разноуровневых синтаксических конструкций» было доказано, что при исследовании такого многомерного диалектического единства, каким является предложение-высказывание, целесообразно использовать методику многоаспектного (поаспектного) анализа семантико-структурного

устройства и функционирования предложения; доклад профессора В.П. Изотова (Орел) был посвящен ретроскрипции, которая, являясь способом словообразования и средством текстопорождения, часто используется как средство тайноречия, реализуясь в следующих разновидностях: создание псевдонимов и новых имен; собственно тайноречие, зашифровка какой-либо информации; ретрансляция информации между различными мирами; в докладе профессора И.М. Курносовой (Елец) «К вопросу о вариативности и синонимии в диалектно-просторечной фразеологии» на примере анализа фразеологических единиц, выявленных в произведениях писателей Центрального Черноземья рубежа XIX–XX вв. (А.И. Эртеля, И.А. Бунина, Е.И. Замятина), была рассмотрена проблема фразеологической вариативности и связанной с ней фразеологической синонимии как внутри диалектной и просторечной систем языка, так и по отношению к языковым средствам литературного языка. Профессор Р.И. Хашимов (Елец) рассмотрел репрезентанты концепта «одиночество» на материале писем, дневников и произведений И.А. Бунина. В докладе профессора И.А. Стернина (Воронеж — Ярославль) «Ментальные схемы как инструмент выявления скрытого смысла высказывания (по материалам лингвистической экспертизы текста)» рассматривалась проблема понимания скрытых смыслов текста. Профессор Т.М. Свиридова (Елец) в выступлении «К вопросу о языковых средствах выражения согласия/несогласия» сделала акцент на том, что согласие/несогласие как выражение отношения к высказыванию собеседника имеет определенную систему средств, проявляющихся на различных уровнях языка, а интонация и контекст нередко выступают модально-смысловыми компонентами образования реплик со значением согласия/несогласия. В докладе профессора С.Я. Гехтляр и доцента Е.В. Карпенко (Брянск) «Социально-психологическое и собственно лингвистическое в структуре русского концепта “любовь”» было обращено внимание на то, что концепт «любовь», являясь важной культурной составляющей в ментальном мире человека, соединяет в своем содержании мыслительные и эмоциональные категории, что позволяет в процессе его изучения привлекать данные смежных наук, в том числе психологии и социологии.

На конференции работало пять секций. Первая секция «Слово в словаре, грамматике, тексте» затрагивала проблемы изучения слова с точки зрения лексикологии, словообразования, морфологии, синтаксиса, диалектологии. В докладе профессора З.Д. Поповой (Воронеж) «Производные предлоги в составе коннекторов как этап в транспозиции лексем в граммемы» был продемонстрирован сложный путь вхождения производных предлогов, занимающих особое место среди служебных слов, в состав таких показателей подчинения, как коннекторы. В докладе профессора Г.М. Шипицыной (Белгород) «О процессах лексикализации деривационных значений языковых единиц» был дан анализ процесса лексикализации как общего явления деривации, при котором новообразование отличается от производящих его единиц более сложной и идиоматичной семантикой. В докладе профессора Р.П. Козловой (Тамбов) «Глагол в антропоцентрической парадигме русского языка» доказывалось, что наиболее глубоко грамматически и семантически антропоцентризм, являющийся одним из актуальных направлений современного языкознания, присущ глагольному слову. Доклад доцента Н.А. Красовской (Тула) «Глаголы с семантикой удара как смысловой центр лексико-семантического поля глаголов физического воздействия (на материале тульских говоров)» затрагивал некоторые вопросы, связанные с анализом диалектных антропоцентрических глаголов, известных на территории Тульской области.

Слово в художественном и фольклорном тексте, идиолекте стало предметом рассмотрения в следующих докладах. Профессор С.В. Пискунова и аспирантка Н.Ю. Назарова

(Тамбов) в своем докладе «Судьба слова в поэтическом тексте: лингвопсихологический аспект» привели примеры соотношения в поэтическом тексте авторского знания об истории слов, их семантике и функциональной значимости. Профессор И.С. Климас (Курск) в своем докладе «Изучение писательского идиолекта А.П. Гайдара в рамках научного проекта “Курское слово”» рассказала о том, как в Курском государственном университете реализуется научный проект «Курское слово», одним из направлений которого является исследование языковых особенностей писателей-земляков, в том числе Аркадия Гайдара. Докладчик познакомил с результатами анализа словника и частотного словаря художественной прозы писателя, наметил основные аспекты изучения гайдаровского идиолекта. В докладе профессора С.В. Лебедевой (Курск) «Феномен контекста в разных ракурсах» было отмечено, что при рассмотрении контекста первостепенным становится учет психологических и прагмалингвистических факторов, в информационном обществе именно сознание человека является непосредственным «создателем» контекста и основой для конструирования окружающего мира. В докладе доцента В.А. Черваневой (Воронеж) «Вес предметов в сказке: лингвокогнитивный анализ характеристик» были обсуждены перспективы использования когнитивного подхода к исследованию языка фольклора. Доцент И.П. Черноусова (Липецк) в докладе «Концепт “служба” в фольклорно-языковой картине мира (на материале эпических жанров)» познакомила с исследованием фольклорного концепта «служба», репрезентируемого формульным диалогом в русской волшебной сказке и былине.

Различные подходы к теории лексикографии были раскрыты в следующих докладах. В докладе профессора О.И. Литвинниковой (Каменец-Подольский, Украина) «Толково-словообразовательный словарь субстантивов лица русского языка (принципы составления, состав и структура словаря)» были показаны принципы построения названного словаря и обосновано отличие данного лексикографического проекта от имеющихся словарей, включающих и субстантивную лексику лица. Профессор М.А. Бобунова (Курск) в докладе «Жанровая специфика языка фольклора сквозь призму словаря» говорила о перспективности исследования языка русского фольклора с помощью лексикографических методик. Профессор Л.В. Алешина (Орел) в докладе «Словообразовательная интерпретация заголовочных слов в словарях авторских новообразований», опираясь на опыт работы по созданию словаря авторских новообразований Н.С. Лескова, показала, что одной из важнейших проблем лексикографирования неузуальной лексики является освещение ее словообразовательной структуры.

В первой секции также выступили: профессор О.С. Зубкова (Курск), доцент И.Г. Родионова (Пенза), доцент Л.И. Король (Липецк), доцент В.Н. Наседкина (Липецк), доцент Е.Э. Горяинова (Брянск), аспирантка Н.В. Горяинова (Брянск), ассистент Ю.В. Милютина (Брянск), аспирантка Н.В. Максименко (Брянск), аспирантка М.В. Зайцева (Орел).

С именем профессора В.В. Щеулина связан целый этап в изучении русского сложноподчиненного предложения, поэтому среди докладчиков второй секции «Актуальные проблемы изучения синтаксиса» были как ученики В.В. Щеулина, продолжающие развивать основные направления его концепции, так и основатели других синтаксических школ и их последователи. Доцент Е.И. Белая (Липецк) свой доклад «Вопросительные предложения в аспекте речевого воздействия» посвятила описанию коммуникативно-прагматического потенциала различных типов вопросительных предложений. В докладе доцента Т.М. Мирохиной (Елец) «Когнитивные основания обусловленности» были проанализированы условные предложения неиндикативного типа, которые рассматривались в свете

когнитивной парадигмы научного знания. В докладе профессора В.И. Казариной (Елец) «Вербализация объектного актанта при глаголах звучания» было рассмотрено, как содержательная валентность глаголов звучания позволяет в высказываниях, формируемых этими глаголами, вычленить словоформы с объектным значением, маркирующие как источник звука, так и орудия его создания. В докладе доцента В.А. Бурцева (Елец) «Идиоматизация связочных предложений в текстах русской православной проповеди» была сделана попытка показать, что в русской православной проповеди речевые высказывания на грамматической базе связочных предложений строятся как идиоматизированные единицы, что проявляется в модификации грамматического значения предложений. Доцент Е.Г. Колыханова (Орел) в своем докладе «Об обязательности употребления коррелятов в сложных предложениях присубстантивного типа (на материале романа И.А. Бунина “Жизнь Арсеньева”)» рассмотрела вопросы, связанные с факультативностью и обязательностью использования коррелятов в структуре присубстантивных конструкций. Доклад доцента Л.В. Чижонковой (Пенза) «Сложноподчиненное предложение в коммуникативной организации художественного текста» был посвящен проблеме коммуникации в художественном тексте (на материале рассказа И.А. Бунина «Неизвестный друг»). Во второй секции также прозвучали доклады доцента О.А. Селеменевой (Елец), доцента Н.А. Бородиной (Елец), доцента Е.Г. Скребовой (Воронеж), доцента Е.С. Грецкой (Липецк), старшего преподавателя А.Л. Лебедевой (Воронеж), аспиранта А.В. Михайлова (Елец), аспиранта А.Р. Аль-Хаснави (Елец).

Доклады третьей секции «Различные аспекты организации текста. Текст как часть лингво-социокультурного пространства» были посвящены актуальным проблемам изучения текста, являющегося главным объектом исследования современного языкознания. Профессор Л.Д. Беднарская (Орел) в докладе «Синтаксическая структура-образ в лирическом стихотворении» на основе теории А.А. Потебни о внутренней форме слова и сущности слова-образа обосновала создание художественной структуры-образа в лирическом стихотворении. Профессор Д.А. Романов (Тула) в докладе «Об источниках и способах изучения эмфазы (опосредованная эмфаза в мемуарной литературе)» доказал, что в мемуарах автор выступает как наблюдатель и его цели в отношении точности и детализации воспроизводимого смыкаются с научными целями и могут быть важны сами по себе, поэтому наблюдения мемуариста за речью человека сродни лингвистическим и вполне могут быть использованы наравне с наблюдениями, осуществляемыми по специальной научной программе. В докладе профессора В.Г. Руделева и доцента О.А. Руделевой (Тамбов) «Роль литературной критики в становлении и развитии филологических дисциплин» описывалась роль литературной критики как ведущей отрасли филологии – во всех ее отраслях и разделах. Профессор В.П. Изотов и доцент В.В. Панюшкин (Орел) свой доклад «Алексей Крученых и поэтика русского словообразования» посвятили одному из самых нестандартных поэтов-футуристов, творчество которого практически не изучено в словообразовательном отношении. Доцент Н.В. Углова (Липецк) в своем докладе «Особенности временной организации в романе-эпопее М.А. Шолохова “Тихий Дон”» обратила внимание на то, что языковое воплощение хронологических характеристик произведения, воссоздавшего период с мая 1912 по март 1922 года, отражает особенности менталитета, целостной картины мира казачества Дона в ее ценностных ориентирах. Целью доклада доцента И.Ю. Наумовой (Липецк) «Речевое манипулирование как характерная черта языковой личности Петра Верховенского в романе Ф.М. Достоевского “Бесы”» было проанализировать художественный образ Петра Верховенского с точки зрения владения им различными приемами психологии и рече-

вого манипулирования. В докладе доцента О.В. Шаталовой (Липецк) «“Образ дивный и простой…” (Эскиз к речевому портрету Г.Л. Щеулиной)» в рамках теории языковой личности были обозначены некоторые специфические черты письменной речи Галины Леонидовны Щеулиной — доцента кафедры русского языка и общего языкознания Липецкого государственного педагогического университета.

В третьей секции также выступили доцент О.А. Головачева (Брянск), доцент В.М. Швецова (Мичуринск), доцент Л.Г. Шуклова (Липецк), доцент Т.П. Лунина (Липецк), доцент М.П. Болотская (Пенза), доцент Н.Н. Машеро (Липецк), преподаватель И.М. Колышкина (Липецк), ассистент В.В. Изотов (Орел), студентка А.О. Емельяненкова (Пенза).

Разнообразные вопросы исследования слова, предложения, текста с точки зрения лингвокультурологии были представлены в докладах четвертой секции «Лингвокультурологические аспекты изучения языковых единиц». Профессор Е.А. Попова (Липецк) в своем докладе «Русский синтаксис в лингвокультурологическом освещении» обратилась к анализу национально-культурной специфики русских грамматических конструкций (многочленных сложных предложений, безличных и бытийных предложений), отражающих свойственные русскому народу стереотипы структурирования мысли, особенности моделирования внешнего и внутреннего мира человека, идеал жизненной ориентации. В докладе профессора В.А. Ефремова (Санкт-Петербург) «Ассоциативные связи прецедентного текста в структуре цикла И.А. Бунина “Темные аллеи”» были продемонстрированы разнообразные механизмы инкорпорирования текста стихотворения Н.П. Огарева и открывающего цикл (макротекст) И.А. Бунина «Темные аллеи» одноименного рассказа. Доклад профессора С.Ю. Дубровиной (Елец) «Фольклорно-религиозные символы в языке народного православия» был посвящен проблемам отражения фольклора в народном православии, которое осмысляется как культурно-языковое явление, включающее в себя символы, образы и мотивы мифопоэтической традиции. В докладе профессора Г.В. Токарева (Тула) «Семантико-когнитивные особенности квазимеры» рассматривалась семантическая и ономасиологическая специфика квазимеры как единицы лингвокультурного уровня. В докладе доцента Т.В. Гончаровой (Липецк) «Прецедентные феномены в произведении А.И. Герцена «“Былое и думы”» было убедительно доказано, что именно прецедентные феномены «Былого и дум» выносят, по словам Б. Зингермана, «душевную жизнь Герцена на исторический простор». В докладе старшего преподавателя О.С. Шуруповой (Липецк) «Проблема городского сверхтекста в современном языкознании» была подвергнута анализу проблема городского сверхтекста как одна из важнейших в современной антропоцентрической лингвистике. Аспирантка Ю.В. Шалатонина (Липецк) в своем докладе «Место концепта “Нью-Йорк” в Американском тексте русской литературы» проанализировала связи концепта «Нью-Йорк» с периферийными концептами «Статуя Свободы» и «небоскреб», сопоставила значение концептов «дом» и «небоскреб» в языковом сознании русского человека. В докладе аспирантки О.А. Боковой (Липецк) «Концепт “совесть” в романе Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” и в русской языковой картине мира» был дан анализ функционирования концепта «совесть», входящего в число ключевых концептов русской культуры и языка, в итоговом романе писателя. В четвертой секции также выступили доцент Ю.М. Калинина (Липецк), старший преподаватель О.А. Осадчая (Брянск).

В рамках пятой секции «Лингвометодические аспекты изучения русского языка» рассматривались актуальные проблемы школьной и вузовской лингводидактики. Доклад профессора Т.Г. Бирюковой (Елец) «Обобщающе-углубляющее повто-

рение при подготовке к ЕГЭ по русскому языку» был посвящен специфике обучения русскому языку в старших классах. В докладе доцента Л.П. Плехановой (Липецк) «Филологическая культура старшеклассников в зеркале ЕГЭ по русскому языку» были проанализированы причины снижения гуманитарной компетенции выпускников и намечены пути преодоления негативной тенденции к падению филологической культуры школьников. В докладе доцента Н.В. Коротковой (Липецк) «Духовно-нравственное воспитание на уроках русского языка (К вопросу о системном подходе)» рассматривалась триада, являющаяся основой приобретения школьниками духовного и нравственного опыта: слово — история слова — текст. Доклад доцента В.А. Телковой (Елец) «Сложное предложение в научной и учебной литературе во второй половине XIX века» был посвящен анализу представлений о сложном предложении А.А. Потебни и его сторонников. В докладе доцента И.Ю. Токаревой (Тула) «Методический аспект изучения взаимодействия языка и культуры на лексическом уровне» рассматривались основные вопросы формирования культурно-языковой компетенции при изучении лексики и фразеологии русского языка в школе. В этой секции также выступили старший преподаватель М.Ю. Иванова (Елец), аспирантка Т.С. Косинова (Елец), преподаватель А.Я. Виноградчая (Липецк).

Прозвучавшие на конференции доклады охватили все многообразие идей и направлений современной лингвистики и лингводидактики. Хочется отметить высокий научный уровень сделанных на конференции докладов, доброжелательное и активное их обсуждение. По материалом конференции опубликован сборник научных трудов в двух частях «Жизнь языка. Жизнь в языке: Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 85-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора Василия Васильевича Щеулина (Липецк, 13 марта 2013 года)».

Конференция, посвященная 85-летнему юбилею профессора Василия Васильевича Щеулина, является данью уважения и признательности друзей, коллег, учеников одному из крупнейших представителей современной науки о языке.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Андронова Виктория Олеговна — ассистент кафедры лингвистики и перевода Тульского государственного университета (Тула). E-mail: vikandronova@yandex.ru

Берзина Галина Петровна — кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков Новосибирского военного института внутренних войск имени генерала армии И.К. Яковлева МВД России (Новосибирск). E-mail: bgp55@mail.ru

Дубровина Светлана Юрьевна — доктор филологических наук, профессор кафедры теории и истории русского языка Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: dubr5@yandex.ru

Дудина Татьяна Павловна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы и теоретического литературоведения Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: dudina-tp@mail.ru

Капинос Елена Владимировна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (Новосибирск). E-mail: dzerv@mail.ru

Комлик Надежда Николаевна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы XX векаи зарубежной литературы Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: rusisarlit@yandex.ru

Крамарь Ольга Казимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века и зарубежной литературы Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: kramol@yandex.ru

Михайлов Алексей Викторович — аспирант кафедры современного русского языка и методики его преподавания Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: mikhailoffaleks@yandex.ru

Попова Елена Александровна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русского языка и общего языкознания Липецкого государственного педагогического университета (Липецк). E-mail: kafedrarusyaz2007@rambler.ru

Просцевичене Елена Иосифовна — аспирант кафедры русской литературы Донецкого национального университета (Донецк). E-mail: eproscevichene@yandex.ru

Рассадин Александр Павлович — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Ульяновского государственного педагогического университета (Ульяновск). E-mail:volgar@bk.ru

Сарычев Кирилл Владимирович — аспирант кафедры литературы Липецкого государственного педагогического университета (Липецк). E-mail: sarychev@lipetsk.ru

Свиридова Тамара Михайловна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедройтеории и истории русского языка Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail:filfak.egu@mail.

Сускина Анна Александровна — аспирант кафедры теории и истории русского языка Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: lady.bogatikowa@yandex.ru

Толмачева Жанна Николаевна — соискатель кафедры славянской филологии Воронежского государственного университета (Воронеж). E-mail: tolmacheva-83@list.ru

Чой Ын Кюн — аспирант кафедры истории русской литературы XX–XXI веков Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (Москва). E-mail: ekchoi83@mail.ru

ДЛЯ АВТОРОВ

Научный журнал «ФИЛОLOGOS» учрежден Елецким государственным университетом имени И.А. Бунина. Периодичность издания — четыре номера в год (март, июнь, сентябрь, декабрь).

Журнал публикует разножанровый материал по актуальным лингвистическим и литературоведческим проблемам (статьи, публикации, рецензии, хронику научной жизни и др.).

Требования к публикациям

1. Текст публикации присылается в готовом для печати виде электронной почтой по адресу: filologos07@mail.ru (ответственному секретарю Ирине Михайловне Курносовой). Сопровождающие текст публикации материалы присылаются на имя И.М. Курносовой по адресу: 399770, г. Елец Липецкой области, ул. Коммунаров, 28.

2. К тексту публикации прилагаются отдельным файлом сведения об авторе (фамилия, имя, отчество; ученые степень и звание, должность и место работы/учебы или соискательства; домашний и служебный адреса, номера контактных телефонов, адрес электронной почты).

3. Авторы несут персональную ответственность за содержание материалов, точность перевода аннотации, цитирования, библиографической информации.

Требования к оформлению статей

1. Объем статьи: 14 000 – 18 000 знаков. Редактор — Word. Основной текст — Times New Roman 10. Постраничные примечания — Times New Roman 10. Абзац (отступ) — 1. Интервал — 1. Поля: верхнее — 2,5; нижнее — 6; левое, правое — 3,5.

2. В верхнем правом углу полужирным курсивом (Times New Roman 12) — инициалы и фамилия автора статьи на русском и английском языках; через интервал название — выравнивание по левому краю, заглавными буквами, полужирным шрифтом, Times New Roman 12 — на русском и английском языках; через интервал аннотация на русском и английском языках (не более 400 знаков с пробелами) — по ширине страницы без абзаца (отступа), Times New Roman 10, курсив; словосочетание «ключевые слова» и «key words» — полужирным курсивом без абзаца, Times New Roman 10, без интервала между ними и аннотацией, сами ключевые слова и/или словосочетания на русском и английском языках (5-6) — Times New Roman 10, курсив; далее через интервал — основной текст.

3. После основного текста через 1 интервал следует список литературы (Times New Roman 9, курсив) без обозначения «список литературы». Список литературы формируется по алфавитному принципу, нумерация порядковая.

1. Анри Корбэн. Световой человек в иранском суфизме [Электронный ресурс]. URL: http://persian.sufism.ru/korben.htm (дата обращения: 23.08.2011).

2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб., 1863–1866.

3. Пушкин А.С. Сказка о золотом петушке // А.С. Пушкин. Собр. соч.: в 10 т. М., 1968. Т. 3.

4. Смирнов В.А. Достоевский // Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX – начала XX века). Иваново, 2001. С. 112–161.

Указания на источник в тексте — [1, т. 6, 18]: первая цифра — номер источника, вторая — тома, третья — страницы; [2, 45]: первая цифра — номер источника, вторая — страницы.

Условия рецензирования рукописи

1. Соответствие представляемых в редколлегию материалов научному профилю журнала.

2. Соблюдение автором правил подачи рукописи в редколлегию и ее оформления.

3. Наличие сопроводительных документов: а) выписки из протокола заседания кафедры или отдела, где работает автор, о рекомендации его рукописи к печати; б) развернутого внешнего отзыва об авторской рукописи, в котором высказывается аргументированное мнение о профессиональном качестве авторской рукописи; для аспирантов и соискателей — отзыв научного руководителя или консультанта.

Сопроводительные документы должны быть подписаны и заверены печатью.

При нарушении этих условий редколлегия имеет право отказать автору в рецензировании его рукописи.

Правила рецензирования рукописи

1. Редколлегия по своему усмотрению вправе провести собственное внешнее рецензирование авторской рукописи специалистами в соответствующей области филологии. Рецензия призвана обсудить актуальность научной проблемы, обоснованность и продуктивность методов исследования объекта, оригинальность решения проблемы и значимость полученных выводов, логику и стиль изложения и т.п.

Рецензирование проводится конфиденциально для автора рукописи, носит закрытый характер.

2. По поручению главного редактора один из членов редколлегии (по необходимости несколько) знакомится с авторской рукописью, всеми сопроводительными материалами, а также с организованной редколлегией независимой внешней рецензией (при ее наличии), и дает письменное обоснованное заключение о рукописи с рекомендацией (или не рекомендацией) ее к печати.

3. Окончательное суждение об авторской рукописи выносится на очередном заседании редколлегии на основе всех имеющихся о ней отзывов.

О положительном или отрицательном решении редколлегии своевременно сообщается ее автору. Отклоненная рукопись автору не возвращается. Автор имеет право на ознакомление с отзывом внешнего (редакционного) рецензента и заключением члена редколлегии. Копии рецензии и заключения высылаются автору по его письменному запросу без подписей, фамилий и других сведений о рецензенте и члене редколлегии, составившем заключение о статье.

4. В случае редакционного решения о доработке рукописи в соответствии со сделанными рецензентом и членом редколлегии замечаниями и пожеланиями она возвращается автору с копиями отзывов на нее без указания фамилии рецензента и члена редколлегии.

Главный редактор вправе возвратить автору его рукопись на доработку после ее независимого внешнего рецензирования при условии необходимости внести в ее текст незначительные изменения.

Редколлегия имеет право на собственное редактирование присланной рукописи без ущерба для ее содержания и авторского стиля.

Новый вариант авторской рукописи должен быть представлен в редколлегию в текстовой и электронной версиях в полном соответствии с требованиями их подачи и оформления. К тексту рукописи прилагается авторская справка с перечнем внесенных в него поправок.

После доработки авторская рукопись проходит повторную экспертизу, которая проводится либо независимым внешним рецензентом, либо членом редколлегии, либо главным редактором.

Обсуждение нового варианта рукописи происходит на очередном заседании редколлегии с принятием коллективного решения о целесообразности или нецелесообразности ее публикации в научном журнале.

5. Любые коллективные решения относительно авторской рукописи оформляются протоколом заседания редколлегии.

6. Главный редактор имеет ответственное право на самостоятельное решение судьбы авторской рукописи.

7. Копии текста статьи и сопутствующих документов с указанием фамилии, должности и места работы всех участников ее рецензирования могут быть предоставлены по запросу ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации.

Финансовая ответственность авторов

1. Все авторы оплачивают рецензирование, публикацию материалов и журнальную подписку. С аспирантов плата за публикацию не взимается.

Плата за публикацию материалов производится после редакционного решения об их включении в один из очередных выпусков журнала.

2. Каждый автор обязан оформить подписку «ФИЛOLOGOS» на тот выпуск, в котором публикуется его статья. Факт подписки должен быть засвидетельствован копией соответствующей почтовой квитанции, присланной в адрес редколлегии.

Подписной индекс журнала «ФИЛOLOGOS» – 64991 в каталоге периодических изданий «Научно-техническая информация».

Авторские права

Авторы передают Издательству журнала — Елецкому государственному университету им. И.А. Бунина — авторские права на публикацию в печатном издании и в сети Интернет.

Полнотекстовые версии выпусков журнала можно найти в свободном доступе в Научной электронной библиотеке www.elirary.ru не позднее, чем через год после выхода журнала.

По всем вопросам обращаться в редакцию журнала.

E-mail: filologos07@mail.ru.

Адрес редакции: 399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28.

Более подробная информация — на сайте редакции: htt:/elsu.ru/filologos

Научный журнал

ФИЛОLOGOS

Выпуск 17 (2)

Технический редактор — Н.П. Безногих
Техническое исполнение — В.М. Гришин
Компьютерная верстка — Е.М. Боташева
Дизайн обложки — Б.П. Иванюк

Подписано в печать 25.05.2013
Дата выхода в свет 10.06.2013
Формат 70 х 108/16. Гарнитура Times. Печать трафаретная
Усл.-печ.л. 6, 5. Уч.-изд.л. 6, 7
Тираж 500 экз. Заказ № 12
Свободная цена

Адрес редакции и издателя:
399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28
E-mail: filologos07@mail.ru
Сайт редколлегии: http:/elsu.ru/filologos

Подписной индекс журнала «ФИЛОLOGOS» — 64991 в каталоге периодических изданий
«Научно-техническая информация»

Отпечатано с готового оригинал-макета на участке оперативной полиграфии
Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина
399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»
399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28