МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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

ФИЛОLOGOS

Выпуск 16 (1)

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 16 (1). — Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2013. — 111 с.

В 16-м выпуске научного журнала «ФИЛОLOGOS» публикуются статьи по концептологии, компаративистике, жанрологии, поэтике текста. Помещена рецензия на книгу В.В. Щеулина «В поисках истины (из истории вопроса о том, откуда и кто мы, русские)» (Елец, 2012), продолжается публикация романа Т.В. Чурилина «Тяпкатань, российская комедия (хроника одного города и его народа)».

Адресуется профессиональной аудитории.

The sixteenth issue of the scientific journal «PHILOLOGOS» includes papers devoted to different problems of conceptology, comparativistics, theory of genres and text poetics. The number contains a review of V.V. Shcheulin's book "In search of truth (from the history of the question about who the Russian are and where they are from)" (Yelets, 2012). 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

Бокова О.А. Концепты «совесть» и «любовь» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» **5**
Bokova O.A. The concepts «consciousness» and «love» in Dostoevskiy's novel «Idiot» **5**

Гринкевич Е.В. Синкретизм функций речевых штампов в художественной прозе и публицистических текстах **13**
Grinkevich E.V. Syncretism functions of speech stable word combinations in fiction and journalistic texts **13**

Иванюк Б.П. Жанры литургической поэзии: псалом, секвенция, стихира, троп .. **20**
Ivanyuk B.P. Genres of liturgical poetry: psalm, sequence, sticheron, tropus **20**

Казарина В.И., Аль-Хаснави А.Р. Специфическая лексико-грамматическая группа глаголов с семой 'звук' **25**
Kazarina V.I., Al-Hasnawy A.R. Specific lexical-grammatical group of verbs with seme 'sound' **25**

Кибальниченко С.А. Художник – теург – богоборец (образ главного героя в трагедии Вячеслава Иванова «Прометей») **32**
Kibalnichenko S.A. The artist – the theurgist – the theomachist (the image of the main hero in the tragedy «Prometheus» by Vyacheslav Ivanov) **32**

Ковтуненко И.В. Сочинительные союзы и изоморфизм конструкций в русском и французском языках: лексикографический аспект **39**
Kovtunenko I.V. Coordinating conjunctions and isomorphism of structures in Russian and French: lexicographic aspect **39**

Логвиненко С.В. Пространственная модель мира в романе М.М. Пришвина «Осударева дорога» **46**
Logvinenko S.V. Spatial model of the world in the novel «Osudareva doroga» of M.M. Prishvin **46**

Никонов В.М. Микро- и макрокомпоненты языковой/речевой коннотации в синхронии и диахронии **50**
Nikonov V.M. Mikro- and makrokomponents of language/speech connotations in synchronics and diachronics **50**

Попова Г.Н. Топоэкфрастический модус романного мышления И.А. Гончарова (на материале романа «Обломов») **57**
Popova G.N. Topoekphrasis modus of the I.A. Goncharov's novel mentality (on the material of the novel «Oblomov») **57**

Селеменева О.А. Использование структурных схем «кто/что есть где» и «кого/чего нет где» для вербализации типовой пропозиции «состояние природы» в русском языке **63**
Selemeneva O.A. Using of the structural schemes «who/what is where» and «who/what is not where» for verbalization of the typical proposition «state of the nature» in the Russian language **63**

Соколова О.В. Минус-прием в поэтических, рекламных и pr-текстах: в аспекте межуровневого взаимодействия **70**
Sokolova O.V. Minus-device in the poetical, advertising and pr-texts: an aspect of interlevel interaction **70**

Хатова А.В. Функции страха в повести Н.В. Гоголя «Вий» **76**
Hatova A.V. Functions of fear in the N.V. Gogol's story «Vij» **76**

Щирова Е.С. Субъективная этимология Карла Валентина **83**
Hchirova E.S. Subjective etymology of Karl Valentine **83**

Юдин А.А. Легитимация притязаний на auctoritas в письме Данте к Канграндe делла Скала **89**
Yudin A.A. Legitimation auctoritas claims in Dante's letter to Cangrande della Scala ... **89**

РЕЦЕНЗИИ / BOOK REVIEWS

Харченко В.К. Щеулин В.В. В поисках истины (из истории вопроса о том, откуда и кто мы, русские). Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2012. 608 с. **96**
Kharchenko V.K. Shcheulin V.V. In search of truth (from a historical perspective about where and who we, Russian). Yelets: Yelets State University of a name of I.A. Bunin, 2012. 608 p. **96**

ПУБЛИКАЦИИ / PUBLICATIONS

Крамарь О.К. Генезис романа Т. Чурилина «Тяпкатань»: поэтика черновика **99**
Kramar O.K. Genesis of T. Churilin's novel «Tyapkatan»: poetics of a draft **99**

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ **107**

ДЛЯ АВТОРОВ **109**

СТАТЬИ / PAPERS

О.А. Бокова
O.A. Bokova

КОНЦЕПТЫ «СОВЕСТЬ» И «ЛЮБОВЬ» В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

THE CONCEPTS “CONSCIOUSNESS” AND “LOVE” IN DOSTOEVSKIY’S NOVEL “IDIOT”

В статье предпринята попытка показать, как особенности русской ментальности отражаются в идиостиле романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (на примере концептов «любовь» и «совесть»).

Ключевые слова: *лингвокультурология, ментальность, концепт, концептосфера.*

The article contains an attempt to show how some specific features of Russian mentality are reflected in the style of Dostoevskiy’s novel “Idiot” (on the example of the concepts “love” and “consciousness”).

Key words: *lingvoculturology, mentality, concept, conceptual sphere.*

В связи со становлением антропоцентрической парадигмы языкознания одним из наиболее важных вопросов современной лингвистики становится вопрос о национальном менталитете, или ментальности. Проблема менталитета стала одной из центральных проблем лингвокультурологии — молодой науки, изучающей связь языка и культуры. В лингвокультурологии менталитет понимается как «миросозерцание в категориях и формах родного языка, соединяющее в процессе познания интеллектуальные, духовные и волевые качества национального характера в типичных его проявлениях» [9, 80]. Лингвокультурологи признают, что менталитет нации в первую очередь проявляется в языке, а В.А. Маслова даже считает, что «язык — единственное средство, способное помочь нам проникнуть в скрытую от нас сферу ментальности» [13, 114]. Изучение национальной ментальности тесно связано с изучением художественных произведений, так как считается, что индивидуальная концептосфера писателя-классика опирается на национальную и в то же время способна влиять на последнюю, пополняя ее. Поэтому изучение концептоферы таких писателей позволит обогатить представления не только о его языковой личности и индивидуальной картине мира, но и об основных особенностях народа, которому он принадлежит. Другими словами, «ментальный потенциал современной автору культуры так или иначе реализуется в авторской ментальности» [21, 156−157]. При этом для анализа предпочтительнее брать художественные произведения, являющиеся знаковыми для данного народа. Именно таким нам представляется роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Известно, что Достоевский оценивается в русской культуре как писатель, наиболее полно выразивший в своем творчестве дух русского народа. «Он характерно русский, до глубины русский гений, самый русский из наших великих писателей», — пишет о Достоевском Н.А. Бердяев [2]. А Ю.Н. Караулов утверждает, что в языке Достоевского «естественным образом во-

плотились все семантико-типологические характеристики русского языка, отражающие одновременно — хотим мы того или не хотим — основные составляющие русского национального самосознания, или русской идеи» [8, 241]. А «Идиот» — один из самых серьезных, глубоких и оригинальных романов Достоевского, который интересует представителей разных наук — литературоведения, лингвистики, психологии, философии. Не менее интересным он представляется и с точки зрения лингвокультурологии. Попытаемся доказать, что в языке этого романа отражена русская ментальность и что, по словам Бердяева, «по Достоевскому можно изучать наше своеобразное духовное строение» [2].

Итак, «мировоззрение народа наиболее полно и адекватно отражено в его национальном языке» [10], причем любой из уровней языка может дать материал для изучения национального склада мышления. Большинство ученых признает роль всех языковых уровней (синтаксиса, лексики, морфологии и даже фонетики) как источников информации о национальном складе мышления и национальном характере, однако считает, что наиболее ярко особенности менталитета отражаются именно в лексике, точнее, в лексико-фразеологическом строе языка. Проследим, как русская ментальность отражается в лексическом строе романа «Идиот». Для этого в первую очередь необходимо определить, какие лексические особенности русского языка наиболее информативны при изучении русского менталитета.

Своего рода ключом к пониманию каких-то важных особенностей культуры народа, пользующегося данным языком, могут служить концепты, или ключевые слова, повторяющиеся в целом ряде языковых единиц. Конечно, как подчеркивают лингвисты, «речь не идет о понимании культуры во всей ее целостности, речь идет о каких-то представлениях о мире, свойственных носителям данного языка и данной культуры» [20, 295]. Однако с точки зрения лингвокультурологии именно концепт можно считать основной единицей ментальности, а Ю.С. Степанов даже писал, что концепт — это «то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» [17, 40].

Существуют разные точки зрения относительно того, какие концепты следует считать наиболее значимыми для русской культуры. Опираясь на мнения таких авторитетных лингвистов, как А. Вежбицкая [3], А.Д. Шмелев [21], В.А. Маслова [13] и др., мы рассматриваем в качестве таковых концепты «любовь» и «совесть». Указанные концепты репрезентируют особенно значимые для русских фрагменты мира, являются ключевыми для русского языка и русской литературы.

Не менее важны эти концепты и для художественного мира Достоевского, в том числе и для романа «Идиот». Об этом свидетельствует их частотность, употребление в ключевых сценах романа, особый смысл, придаваемый им автором. Проследим, какое значение имеют указанные концепты в русской языковой картине мира, а также в идиостиле Достоевского.

Слово «совесть» очень широко употребляется в современном русском языке. Индекс его частотности составляет 74 употребления на 1 миллион 56 тысяч 382 слова, основная масса которых приходится на художественную прозу и реалистическую драматургию, являющуюся источником разговорной речи [19, 666].

Данное слово также обладает очень широкими словообразовательными связями [18, т. 2, 137], имеет достаточно большое количество эпитетов [4, 66] и ассоциантов [15, т. 1, 606].

В.И. Даль определяет «совесть» как «нравственное сознание, нравственное чутье или чувство в человеке; внутреннее сознание добра и зла; тайник души, в котором отзывается одобрение или осуждение каждого поступка; способность распознавать качество поступка, чувство, побуждающее к истине и добру; отвращение ото лжи и зла; невольная

любовь к истине и добру; прирожденная правда, в различной степени развитая» [5, т. 4, 256−257].

Мы видим, что в слове «совесть» заключена значимая информация о русском народе и его национальном идеале. Весомое значение имеет совесть в русском паремиологическом фонде. Ю.В. Маркевич, проанализировав русские пословицы о совести, делает вывод, что их можно разделить на 10 групп (логем):

Чистая совесть — залог спокойствия и счастья (Счастлив тот, у кого совесть спокойна);

Совесть всесильна и вездесуща (С совестью не разминуться);

Совесть слаба, совесть подчинена человеку (Стыд под каблук, а совесть под подошву), желания и нужды человека сильнее голоса совести (Соблазн велик — и совесть молчит);

Совесть – внутренний судья и палач человека (Злая совесть стоит палача);

С «плохой» совестью жить удобно (С его совестью и помирать не надо);

По внешности нельзя судить о совести (Рожа кривая, да совесть прямая);

Совесть — высшее благо, она имеет божественную сущность (Добрая совесть — глас Божий), она представляет собой огромную ценность (За совесть да за честь — хоть голову снесть);

Совесть — внутренний закон, которому нужно следовать (Говори по делу, живи по совести);

Совесть другого человека — загадка (Чужая совесть — могила);

Совесть нельзя приобрести (К кафтану совести не пришьешь) [11, 51].

Эти данные подтверждают противоречивость и неоднозначность концепта «совесть» для русского языкового сознания, но в то же время бесспорно, что совесть высоко ценилась и ценится русским народом. Об этом свидетельствуют следующие пословицы: От человека утаишь, а от совести не утаишь; У кого совесть чиста, у того подушка под головой не вертится; Беззуба, а с костьми сгложет; У него совесть — мешок, что хошь положи; Добрая совесть — глаз (глас) Божий; За совесть да за честь — хоть голову снесть; С совестью не разминуться [5, т. 4, 257].

Итак, анализ словарей и специальных исследований показывает, что концепт «совесть» расценивается русским языковым сознанием как понятие крайне противоречивое, но тем не менее чрезвычайно важное.

Не менее значимым оказывается «совесть» и для художественного мира Достоевского. Именно совесть создает коллизии романов и определяет судьбы как главных героев, так и второстепенных персонажей этого автора. Особая значимость данного концепта для Достоевского определяется также его частотностью (в романе «Идиот» оно употребляется 48 раз). В основном в романе «Идиот» концепт «совесть» выступает в своем традиционном значении — как «чувство и сознание моральной ответственности за свое поведение и поступки перед самим собой, перед окружающими людьми, обществом» [16, т. 4, 175]. Поэтому, когда человек совершает поступки, противоречащие общепринятой морали, нравственным принципам, его мучает совесть («Признаюсь, меня даже много лет потом угрызения совести мучили: для чего, зачем я так поразил его?» [7, 166]). При этом, по определению В.И. Даля, «совесть» — «нравственное чутье в человеке» [5, т. 4, 256], и иногда человек может даже не понимать разумом, как следует оценивать тот или иной свой поступок, однако именно «совесть» подсказывает ему истинный ответ. Об этом же говорит Ю.В. Маркевич, который отмечает, что, «с одной стороны, совести приписывают врожденный характер — а это отклик религиозного представления о совести как о гласе Божьем, с другой стороны, совесть зависит от общественного воспитания, условий жизни и интересов личности. Совесть — это внутренний диалог, в котором в человеке спорят вечный судья с вечным защитником. Она также выступает как голос общества в человеке, стоящий на страже ин-

тересов и ценностей других. Для развития совести личности необходимо богатство ее внутреннего мира, способность подняться до общечеловеческих ценностей, а также развитие способности к самосознанию. Однако совесть существует как на уровне сознания, так и на уровне подсознания, благодаря чему становится невозможным освободиться от нее усилием воли или разума. Совесть может проявляться не только в форме разумного осознания нравственного значения совершаемых действий, но и в форме эмоциональных переживаний, например, в чувстве угрызений совести» [9, 49]. Поэтому естественным оказывается желание человека облегчить свою совесть, то есть загладить вину. Об этом говорит, например, Тоцкий («…почему же не допустить и не извинить в нем человеческого желания хоть чем-нибудь облегчить свою совесть» [7, 52]).

Примеры показывают, что «совесть» может мучить, терзать. Если же совершенный проступок не приводит к угрызениям совести, это вызывает удивление у окружающих людей и у самого субъекта («Знаешь ли, что женщина способна замучить человека жестокостями и насмешками, и ни разу угрызения совести не почувствует, потому что про себя каждый раз будет думать, смотря на тебя: “вот теперь я его измучаю до смерти, да зато потом ему любовью моею наверстаю...”» [7, 390]; «Особенного угрызения совести я ни тогда, ни потом не чувствовал. Другой раз наверное не повторил бы; этому верьте, или нет, как угодно, я не интересуюсь» [7, 159]), потому что, по словам Ю.Д. Апресяна, «совесть оказывается общим достоянием всех людей», она «всем без исключения людям в одинаковых ситуациях диктует одно и то же» [1, 353]. Именно «совесть» является тем нравственным судом, который не позволяет человеку совершать безнравственные поступки. И самым строгим наказанием является суд собственной совести («Ведь это невозможно. Что же делать? Лучше всего на собственную совесть вашу оставить, как вы думаете?» [7, 333], «С вашей стороны тоже не требую ни признания, ни подтверждения; довольно того, что я вас оставляю с вашею совестью, и что мы отлично понимаем теперь друг друга» [7, 510]).

Однако здесь возникает некоторое несоответствие, потому что в художественном мире Достоевского совесть вовсе не всем без исключения людям диктует в одинаковых ситуациях одно и то же. На эту особенность указывал еще В.И. Даль, говоря, что «совесть» — это «прирожденная правда, в различной степени развитая» [5, т. 4, 257]. Очень часто герои, которые обладают чувством совести, хотя и не очень хорошо развитым, стараются заглушить голос совести в себе, пойти с ней на сделку, очистить совесть. Чаще всего это удается сделать, когда человек каким-то образом оправдывает себя, делает так, чтобы его поступок внешне казался положительным и нравственным. Так, Ипполит упрекает князя Мышкина, что тот делает добро только лишь для очистки своей совести: «Требуем, а не просим, и никакой благодарности от нас не услышите, потому что вы для удовлетворения своей собственной совести делаете!» [7, 306]. Поступки «для очистки совести» совершают и другие персонажи романов: «Князь подождал и грустно улыбнулся.

— Кажется, я очень хорошо вас понимаю, Лукьян Тимофеевич: вы меня, наверно, не ждали. Вы думали, что я из моей глуши не подымусь по вашему первому уведомлению, и написали для очистки совести. А я вот и приехал» [7, 213].

Однако для героев, у которых чувство совести развито в большей мере, самой лучшей наградой все же остается чистая совесть, то есть осознание того, что они сделали все так, как было нужно сделать, и ничем не погрешили против истины и добра

И людям с высоко развитой совестью, и людям с низко развитой совестью понятно, что у каждого человека совесть должна быть, что этого от него ждет общество, даже если каждый член этого общества совершает бесчестные поступки и знает, что такие же по-

ступки совершают остальные, поэтому-то люди и пытаются очистить свою совесть.

Итак, Достоевский в своем романе описывает современное ему общество, в котором, несмотря на всеобщее признание необходимости «поступать по совести», все большую роль начинают играть люди, не только сами не поступающие по совести, а лишь пытающиеся «успокоить», «очистить» свою совесть, но и развращающие других людей, подкупающие их совесть.

В романе Достоевского «совесть» предстает как вечная ценность, присущая человеку, заставляющая его совершать свой выбор в пользу добра, а не зла. Однако в современном ему обществе Достоевский видит все больше людей, которые отвергают совесть, стараются вступить с ней в сделку, обмануть ее. Эти процессы тревожат и пугают писателя, но он верит в торжество совести в человеке.

Еще один концепт, относящийся к уникальным понятиям русской культуры, в которых раскрываются и отражаются особенности русского национального характера, — это концепт «любовь». Являясь неотъемлемым компонентом духовной культуры, любовь при всей своей универсальности проявляет определенную специфику запечатленных в разных языках представлений и ассоциаций о ней, что, несомненно, является интересным для лингвистики.

Важность концепта «любовь» для русского национального сознания подтверждается частотностью его употребления. Согласно данным Частотного словаря русского языка под редакцией Л.И. Засориной, индекс частотности слова «любовь» — 140, глагола «любить» — 632 [21, 307].

Слово «любовь» имеет огромное количество эпитетов [4, 227–229], ассоциантов [13, 303] и синонимов [14, 271–276], зафиксированных в современных словарях.

В словаре В.И. Даля «любовь» рассматривается в словообразовательном гнезде глагола «любить» и определяется как «состояние любящего, страсть, сердечная привязанность, склонность; вожделенье; охота, расположение к чему» [5, т. 2, 282].

Интересно проследить, какие ассоциации вызывает слово «любовь» у носителей русского языка. В Русском ассоциативном словаре концепт «любовь» соотносится одновременно с такими понятиями, как счастье, радость, прекрасна — и зло, горе, страдание [15, т. 1, 303]. Это говорит об амбивалентности данного понятия для носителей русского языка. Этот факт также подтверждает анализ русских пословиц о любви — любовь в русском паремиологическом сознании одновременно бескорыстна и меркантильна («Любовь за деньги не купишь» — «С деньгами мил — без денег постыл»), она — высшая ценность и зло («Нет ценности супротив любви» — «В любви добро не живет»), разлука ее укрепляет и губит («Разлука любовь бережет» — «С глаз долой — из сердца вон»), она никогда не забывается и быстро приедается («Старая любовь не ржавеет» — «Приглядится милый — станет постылый»), влюбляются во внешность и любят личность («Глазами влюбляются» — «С лица пряники не печатать»), любовь ослепляет и все видит («У любви нет глаз» — «Любовь не глядит, а все видит»), без нее плохо и с ней нехорошо («Не мил свет, когда милого нет» — «Где любовь, там и напасть») [5, т. 2, 282].

Итак, можно сделать вывод о том, что концепт «любовь» является одним из центральных как в мировой культуре, так и в русской языковой картине мира. Концепт «любовь» пересекается с целым рядом других концептов, что позволяет рассматривать его как гиперконцепт. «Любовь» понимается носителями языка как комплекс чувств, характеризующийся достаточной противоречивостью. В русском языковом сознании он одновременно соотносится с такими понятиями, как счастье, радость и зло, страдание. Особенно ярко это проявляется в паремиологическом фонде русского языка, где любовь получает диаметрально противоположные оценки. Несмотря на это, любовь традиционно рассматривается как высшее благо,

смысл жизни человека.

Достоевский в своем творчестве пользуется всем набором семантических компонентов слова «любовь». Для него наиболее актуальными оказались следующие значения, зафиксированные в Словаре русского языка под редакцией А.П. Евгеньевой [16, т. 2, 309]:

1) Чувство склонности, привязанности к кому-либо, вытекающее из отношений близкого родства, дружбы, товарищества и т.п.: «— Мне кажется, вы ко мне несправедливы, — сказал он, — ведь я ничего не нахожу дурного в том, что он так думал потому, что все склонны так думать; к тому же, может быть, он и не думал совсем, а только этого хотел... ему хотелось в последний раз с людьми встретиться, их уважение и любовь заслужить» [7, 457];

2) Чувство глубокой привязанности к кому-, чему-либо: «Эту ненависть к России, еще не так давно, иные либералы наши принимали чуть не за истинную любовь к отечеству и хвалились тем, что видят лучше других, в чем она должна состоять; но теперь уже стали откровеннее и даже слова «любовь к отечеству» стали стыдиться, даже понятие изгнали и устранили как вредное и ничтожное» [7, 357];

3) Чувство горячей сердечной склонности, влечение к лицу другого пола: «Наконец, если только он, Афанасий Иванович не ошибается, любовь молодого человека давно уже известна самой Настасье Филипповне, и ему показалось даже, что она смотрит на эту любовь снисходительно» [7, 51].

Традиционно в русском языковом сознании любовь представляется как высшее благо. Говоря о любви Гани Иволгина к Настасье Филлиповне, Тоцкий подчеркивает, что он «давно уже любит ее всею силой страсти, и, конечно, отдал бы половину жизни за одну надежду приобресть ее симпатию» [7, 51].

Однако исследователи отмечают, что в художественном мире Достоевского можно встретить представление о любви не только с положительной коннотацией, но и с отрицательной [11, 131]. Для некоторых героев Достоевского любовь оказывается вовсе не счастьем и высшим благом, а мукой, болезнью. С этой точки зрения роман «Идиот» особенно интересен, его герои много размышляют об этом чувстве. Так, свою любовь к Настасье Филипповне князь Мышкин определяет как «любовь-жалость» («Я ведь тебе уж и прежде растолковал, что я ее «не любовью люблю, а жалостью». Я думаю, что я это точно определяю» [7, 222]), а любовь к ней Рогожина — как «любовь-злость» («Что же, твою любовь от злости не отличишь, — улыбнулся князь, — а пройдет она, так, может, еще пуще беда будет. Я, брат Парфен, уж это тебе говорю...» [7, 227]). Такая «любовь-злость» приносит много горя и сравнивается князем с мукой, он уверен, что она может привести к ненависти («— Ненавидеть будешь очень ее за эту же теперешнюю любовь, за всю эту муку, которую теперь принимаешь» [7, 227]). Однако именно такая «больная» любовь нужна Настасье Филипповне («... Я слыхивал, что есть такие, что именно этакой любви ищут...» [7, 227]).

По мнению Рогожина, чувства князя к Настасье Филипповне «пуще», то есть сильнее его чувств («— Нет, я тебе верю, да только ничего тут не понимаю. Вернее всего то, что жалость твоя, пожалуй, еще пуще моей любви!» [7, 227]), и сам князь признает, что любит ее, но эта любовь не может дать им счастья. Он сомневается, что сама Настасья Филипповна любит его. «Разве это любовь? Неужели может быть такая любовь, после того, что я уже вытерпел! Нет, тут другое, а не любовь!» [7, 467] — говорит он Аглае. Сама Настасья Филлиповна тоже не умеет любить искренне, она любит «по-своему» («И она меня любит, по-своему, то-есть, знаете поговорку: «Кого люблю, того и бью». Она всю жизнь будет меня за валета бубнового считать (да это-то ей, может быть, и надо) и все-таки любить по-своему; она к тому приготовляется, такой уж характер» [7, 133]).

Итак, отношения между главными героями романа «Идиот» князем Мышкиным,

Рогожиным и Настасьей Филипповной можно охарактеризовать как любовь, однако ни одно из определений этого слова, данных в словаре, не подходит для этой любви, в романе Достоевского появляется новый оттенок значения — «чувство болезненной привязанности к человеку противоположного пола, приносящее муку и страдания», это любовь болезненная, роковая, любовь, приводящая к смерти и сумасшествию.

Таким образом, концепт «любовь» занимает значимое место в романе «Идиот», и Достоевский полностью отражает всю противоречивость этого понятия. Именно любовь является завязкой романа, однако эта любовь не может дать человеку счастья, а, напротив, приносит горе и страдания. Очевидно, что появление в обществе такой «любви» оценивается автором как негативное явление, современные Достоевскому люди не умеют любить по-настоящему, любить искренней чистой любовью, и это приводит их к несчастьям: Рогожин убивает Настасью Филипповну, Мышкин сходит с ума.

В других своих романах Достоевский показывает подлинную любовь − всемирную, вселенскую, бесконечную, которая достигается человеком «долгою работою» [6, 368], но зато дарит ему счастье, дает возможность «тайну божию постигнуть в вещах» [6, 368].

Только истинная любовь может спасти человека — не научившись любить по-настоящему, человек погибает.

Проанализировав функционирование в русской языковой картине мира и в романе Достоевского «Идиот» концептов «совесть» и «любовь», можно сделать вывод о том, что писатель, используя их в своем творчестве, показывает нам их национальную специфику (с одной стороны, представление о любви и совести как о высшем благе, с другой — их противоречивость и амбивалентность), что подтверждается примерами употребления данных концептов в романе. Однако в то же время анализ примеров показывает, что Достоевский не просто отражает, но и переосмысливает указанные концепты, в его романе они обретают новые, индивидуально-авторские смыслы. Во многом это связано с конкретной исторической эпохой, в которой жил Достоевский, когда происходило искажение традиционных национальных понятий. Так, зачастую в его романах совесть можно подкупить, а любовь приводит к страданиям. Чтобы преодолеть деструктивные представления в современном ему обществе, Достоевский предлагает вернуться к национальным идеалам, которые, как подтверждают современные лингвокультурологические исследования, заложены в концептах русского языка.

1. *Апресян Ю.Д. Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. М., 1995.*
2. *Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского [Электронный ресурс]. URL: http://www.vehi.net /berdyaev/dostoevsky/01.html (дата обращения: 11.09.2012).*
3. *Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1996.*
4. *Горбачевич К.С., Хабло Е.П. Словарь эпитетов русского литературного языка. Л., 1979.*
5. *Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. М., 1989−1990.*
6. *Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы: Роман. М., 2002.*
7. *Достоевский Ф.М. Идиот: Роман. М., 2002.*
8. *Караулов Ю.Н. Русская речь, русская идея и идиостиль Достоевского // Язык как творчество. М., 1996.*
9. *Колесов В.В. «Жизнь происходит от слова…» СПб., 1999.*
10. *Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. 2002 [Электронный ресурс]. URL: http://www.i-u.ru/biblio/ archive/kornilov_jasik/ 02.aspx (дата обращения: 11.09.2012).*

11. *Лунина О.А. Слово ЛЮБОВЬ в контекстах Ф.М. Достоевского // Материалы по русско-славянскому языкознанию: международный сборник научных трудов. Воронеж, 2007.*
12. *Маркевич Ю.В. Особенности паремиологического представления концепта «совесть» в русском языке // Язык и национальное сознание: проблемы сопоставительной лингвоконцептологии: Материалы 3 Межрегионального научного семинара молодых ученых (г. Армавир, 27–31 октября 2008 г.) / Под ред. С.Г. Воркачева. Вып. 3. Армавир, 2008.*
13. *Маслова В.А. Лингвокультурология. М., 2001.*
14. *Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Под рук. Ю.Д. Апресяна. Вып. 1. М., 1999.*
15. *Русский ассоциативный словарь: в 2-х т. / Под ред. Ю.Н. Караулова. М., 2002.*
16. *Словарь русского языка: в 4-х т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1981–1984.*
17. *Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.*
18. *Тихонов А.Н. Словообразовательный словарь русского языка: в 2-х т. М., 1990.*
19. *Частотный словарь русского языка / Под ред. Л.Н. Засориной. М., 1977.*
20. *Шмелев А.Д. Русский язык и внеязыковая действительность. М., 2002.*
21. *Щирова И.А., Гончарова Е.А. Многомерность текста: понимание и интерпретация: учебное пособие. СПб., 2007.*

Е.В. Гринкевич
E.V. Grinkevich

СИНКРЕТИЗМ ФУНКЦИЙ РЕЧЕВЫХ ШТАМПОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ

SYNCRETISM FUNCTIONS OF SPEECH STABLE WORD COMBINATIONS IN FICTION AND JOURNALISTIC TEXTS

Традиционное применение штампа не способствует усилению его экспрессивных свойств. Но штампы становятся более экспрессивными при мотивированном включении в текст. По соотносительности экспрессивной функции с другими функциями единицы необходимо дифференцировать на штампы с первичной экспрессивной функцией и стабильные сочетания слов, для которых экспрессивная функция является вторичной.

Ключевые слова: *речевой штамп, стереотипная сниженная экспрессивность, экспрессивная функция, эстетическая функция, синкретизм функций.*

The traditional application of stable word combinations is not conducive to strengthening its expressive properties. But stable word combinations are becoming more expressive when motivated the inclusion in the text. On correlation expressive function with other functions of the units it is necessary to differentiate stable word combinations with primary expressive function and stable word combinations, for which the expressive function is secondary.

Key words: *speech stable word combinations, stereotyped reduced expressiveness, expressive function, the aesthetic function, syncretism functions.*

Речевые штампы — это стабильные сочетания слов, характеризующиеся стереотипной сниженной экспрессивностью. Экспрессивность как способность единиц выступать в коммуникативном акте в качестве средства субъективного выражения отношения говорящего к содержанию или адресату речи, улучшать форму высказываний — понятие динамическое. Это градуируемое свойство, которое зависит от мотивированности применения конструкций, характера их сочетаемости. При недостаточно мотивированном, концентрированном применении штампов одной модели, частотности употребления и повторяемости штампов на «малой площади» без изменения в семантике и внешней форме единиц их экспрессивные свойства деактуализируются. Но штампы становятся более экспрессивными при мотивированном включении в текст.

В художественной речи, помимо актуализации собственно экспрессивной функций (выражение эмоций, оценок), речевые штампы получают особую, художественно-изобразительную нагрузку и выполняют связанную с ней эстетическую функцию: «От экспрессии «выражения» до его эстетической окраски — только один шаг» [4, 289].

Эстетическая функция единиц действует в двух направлениях: 1) улучшение внешней формы речи и 2) «приращение» смысла. Этой функцией усиливается «осязаемость» знаков, содержание художественного текста переживается. Язык в «сознательной обработке автора» помогает ему охарактеризовать персонажа, его состояние и т.д. [7, 78].

Возможны различные подходы к определению эстетической функции единиц. Одни ученые (например, А.И. Горшков) связывают эстетику языковых средств с отражением в языке прекрасного. Согласно другому подходу, эстетическими следует считать те свойства языковых единиц, которые способны вызывать у читателя (слушателя) чувство удовольствия (Н.В. Черемисина).

Если под эстетическим понимать только прекрасное, гармоничное, совершенное [1, 167], тогда не все экспрессивные единицы эстетически значимы. Но с таким выводом трудно согласиться, потому что речевые штампы в художественном и публицистическом текстах могут выполнять различные эстетические функции.

По мнению Г.О. Винокура, Л.А. Новикова, эстетика языковых знаков обусловливается различными преобразованиями в их семантике. Распространена точка зрения, в соответствии с которой эстетические свойства языковой единицы основываются на ее образно-ассоциативных связях (Д.Н. Шмелев, Г.С. Бояринцева). В работах исследователей выделяются такие эстетические свойства языковых элементов, как их новизна, неожиданность. Представители Пражской лингвистической школы (Р.О. Якобсон, Я. Мукаржовский) обращают внимание на то, что эстетические свойства языковых знаков обусловлены «установкой на выражение». В самом проявлении эстетических свойств единиц есть градация. Поэтому объективный критерий «эстетичности» того или иного явления имеет силу только для определенного контекста и может со временем меняться [6, 245].

Эстетические возможности сочетаний в связи с лингвостилистическим анализом речи персонажей анализируются Н.Е. Сулименко, доказывается необходимость разграничения стилистических и эстетических значений конструкций [10, 52].

С нашей точки зрения, эстетическую функцию штампов целесообразно рассматривать совместно с динамикой их экспрессивных свойств в контексте исследований по лингвистической прагматике – прежде всего в связи с воздействием на адресата. Сущность эстетической функции языковых средств состоит в том, что их форма и значение способны вызывать в человеке положительные или отрицательные эмоции: «эстетическое начало в целом состоит в упрямом стремлении свести «эстетически значимое чувство к феномену «удовольствия и неудовольствия», наслаждения и отвращения» [3, 45].

Актуализируемая в условиях контекста экспрессивная функция штампов осложняется эстетической функцией. Специфика употребления штампов в художественной и публицистической речи состоит в синкретизме функций, что усиливает воздействие единиц на читателя.

Степень экспрессивности речевых штампов может быть различной. Динамику экспрессивности речевых штампов определим с помощью терминов *экспрессивная функция 1* и *экспрессивная функция 2*.

Термином *экспрессивная функция 1* определяется стереотипная сниженная экспрессивность штампов, являющаяся результатом немотивированного употребления конструкции или неправильного ее построения. К снижению степени экспрессивности сочетаний и превращению их в штампы приводит десемантизация лексических компонентов, серийность применения и чрезмерная, ничем не обусловленная повторяемость единиц в пределах одного текста.

При мотивированном употреблении в тексте степень экспрессивности речевых штампов варьируется. Повышение выразительных свойств сочетаний происходит вследствие обновления их синтагматических и парадигматических связей, использования

конструкций как средства характеристики героев, их речи, поступков; как элемента пародирования. Мотивированное использование речевых штампов в языке художественных произведений активизирует их эстетическую функцию. В этом случае следует говорить об *экспрессивной функции 2*, которая является синкретичной — в художественном и публицистическом тексте экспрессивная функция штампов осложняется эстетической.

По характеру экспрессивной функции можно выделить штампы, имеющие стереотипную сниженную экспрессивность вне зависимости от контекста, и речевые штампы, способные иметь разные степени экспрессивности в зависимости от контекста.

Штампы первого типа представляют собой конструкции, построенные с отступлением от норм литературного языка**.** Они могут возникнуть при нарушении правил лексической сочетаемости, например, составителями рекламных текстов, желающими казаться оригинальными: *«Иногда Заказчик вмешивается в творческий процесс чужого дяди, и тогда, — сокрушается журнал, — получается интерьер не пришей-кобыле-хвост. Надо, скажем, чтобы* ***«мотив кладки паркета нашел отголосок в очертаниях кессона****», а клиент суетится под ногами: хочу сюда камин!»* (Т. Толстая. Биде черный с Вольтером). Толстая подчеркивает «несообразность» сочетания книжной единицы *найти отголосок* с наименованием бытовой ситуации *кладка паркета.* Отсутствует семантическое согласование в структурах *мотив кладки паркета, нашел отголосок в очертаниях* (ср.: узуальное значение слова *мотив* — «часть темы, сюжета, произведения искусства» [11, 607] и его нормативные сочетания *мотив повести, мотив сказок, мотив учения*. Отсутствие семантического согласования между компонентами рассматриваемого рекламного текста снижает информативность и выразительность высказываний, такое употребление конструкции можно определить как стереотипную сниженную экспрессивность — *экспрессивную функцию 1*.

Штампы, имеющие разные степени экспрессивности в зависимости от контекста, характера выполняемой функции, внешне соответствуют нормам литературного языка. Например, структура *враг народа* была самым жестоким штампом политического языка советской эпохи. И.В. Сталин объявлял «врагами народа» всех своих недоброжелателей, независимо от того, совершили они политическое преступление или нет. Поэтому употребленное в публицистическом тексте это сочетание мало информативно, воспринимается как штамп, при помощи которого обвиняется громадное количество людей, вызывает негативные эмоции, его применение можно определить как *экспрессивную функцию 1*: *«Халатов разоблачен, расстрелян и стерт. А пока он был жив,* ***враг народа*** *своей дурацкой папахой загораживал шею и грудь неопознанного товарища…»* (Т. Толстая. Неугодные лица). Но при изменении сочетаемости конструкция перестает восприниматься как штамп, обновляется семантика единицы. В журнале «Men's Health» *врагом народа* называют тещу («Негативный стереотип тещи имеет международное распространение. В нем доминируют чуждость и враждебность» [2, 184], такое употребление придает тексту юмористический эффект, повышая степень экспрессивности штампа, и основной, наряду с экспрессивной, становится эстетическая функция (*экспрессивная функция 2*): *«Надо ли говорить, что в представлении сотрудников журнала теща, — в худших традициях оттепельного «Крокодила», — конечно же, не живой человек, а* ***враг народа****, вроде карикатурных «воротил с Уолл-стрита»* (Т. Толстая. Какой простор: Взгляд через ширинку).

Таким образом, штампы, имеющие стереотипную сниженную экспрессивность вне зависимости от контекста, возникают из-за нарушений в структуре, отступающей от норм литературного языка, а штампы, способные иметь разные степени экспрессивности в зависимости от контекста, имеют нормативную структуру, их экспрессивные свойства не яв-

ляются стабильными, варьируются под воздействием синтагматических связей и могут быть охарактеризованы как *экспрессивная функция 1* и *экспрессивная функция 2*.

Штампы, у которых экспрессивная функция является исходной, мало выразительны, потому что представляют собой серийные образования. Не отступая от норм литературного языка, они тем не менее не соответствуют требованиям выразительности конструкций, предъявляемым в художественной речи, и выполняют *экспрессивную функцию 1*. Например, названия книг, составляющих библиотеку главного героя романа «Кысь» Бенедикта, расцениваются в приводимом тексте как штампы: ***«Удар кинжала», «Отравленный кинжал», «Отравленная шляпка», «Отравленная одежда», «Кинжалом и ядом»***. Бросается в глаза повтор слова *кинжал* и атрибутивного компонента *отравленный* (применение одной модели и повторение атрибута приводят к выводу, что все отравлено). Еще более резкое снижение экспрессивности происходит у конструкций, все компоненты которых повторяются у других наименований, используемых в том же тексте. Поэтому вызывает негативную оценку список книг, читаемых Бенедиктом: ***«В объятиях вампира», «В объятиях дракона», «В объятиях чужестранца», «В объятиях страсти»…»*** (Т. Толстая. Кысь). Номинации сближаются следующими признаками: 1) одинакова модель построения, повторяется стержневой компонент словосочетаний; 2) в роли зависимых используются слова одной тематической группы (*вампир, дракон*). Экспрессивность конструкций снижается алогичностью сочетаемости, доходящей до абсурдности, что обусловлено желанием Толстой показать отсутствие у героя образования и даже вдумчивости (книги в библиотеке Бенедикта расставлены по названиям, без внимания к фамилиям авторов). Можно предположить, учитывая названия книг, что они не отличаются глубоким содержанием, относятся к категории произведений для широкого круга людей, ориентированы на массового читателя, возможно, это женские романы или жанр фантастики (*«В объятиях вампира», «В объятиях дракона»*). Стиль авторов таких книг не отличается своеобразием, такие тексты предназначаются для чтения, не требующего усилий со стороны читающего, и, как правило, не запоминаются.

Используя прием накопления сходноструктурных и тематически близких сочетаний, образованных по одной модели, Толстая при помощи такой внутритекстовой парадигмы обращает внимание на малую выразительность единиц с однотипным строением. Диалог клиента с официантом в пародийном изложении его автором в рассказе «На липовой ноге» предназначен для того, чтобы вызвать у читателей негативную оценку штампов, украшенных «туманным словом «плюс», непременно поставленным в конце»:

КЛИЕНТ: Дай суп.
ОФИЦИАНТ: Вот суп.
К.: Суп — крут?
О.: ***Крут плюс****.*
К. (ест): Э?!?!
О.: М?
К.: Суп не крут.
О.: Нет? Как не крут? Ну, клев.
К.: Не клев. Суп — вон.
О.: Что ж… С вас бакс.
К.: Пшел в пень! Вот ***руп плюс****.*
О.: Зря. Руп — дрянь. Дай бакс.
К.: Хрен!
О.: ***Дам в глаз плюс****. Бакс дай!*
К.: На! (Сам ***бьет в глаз плюс****.)* (Т. Толстая. На липовой ноге).

В «Толковом словаре» Г.Я. Солганика находим следующее определение слова *плюс*: «2. перен. с прибавлением чего-либо, при наличии чего-либо дополняющего (часто используется в заголовках)» [9, 474]. Пародийный характер указанной сцены проявляется в том, что конструкция *руп плюс* построена с нарушением норм письменной речи (допущена орфографическая ошибка), при использовании фразеологизма *дать в*

глаз в сочетании со словом *плюс* нарушается требование стилистического и семантического согласования; во всех сочетаниях используются односложные слова (*крут, руп, дам, бьет*). Модель с компонентом *плюс* характерна для публицистического стиля (журналисты часто используют ее в заголовках с целью привлечь внимание читателей). Первоначально эта модель предназначалась для создания оригинальных экспрессивных единиц. Но серийность средств выражения и немотивированное применение их в речи (на что обращает наше внимание писательница) приводят к ошибкам; конструкции не соответствуют эстетическим требованиям (ухудшают внешнюю форму высказывания). Однако в тексте рассказа Толстой единицы с компонентом *плюс* приобретают выразительность благодаря мотивированному употреблению с целью пародирования: повышается выразительность конструкции, сочетание получает дополнительную эстетическую функцию.

Экспрессивные свойства штампов могут актуализироваться, если они по-новому и мотивированно используются автором. Стабильное сочетание при традиционном применении в речи воспринимается как штамп: *«Но если Аглая была недовольна медленным развитием событий, то ее сосед Марк Семенович Шубкин,* ***светоч прогресса****, был недоволен направлением этого развития»* (В. Войнович. Монументальная пропаганда). А при употреблении его с целью выражения иронии может стать более экспрессивным: *«Нью-Йорк таймс»,* ***светоч прогресса****, сообщает читателям, что «кулич» — это вид кекса с добавкой смеси мягких сыров»* (Т. Толстая. Туда-сюда-обратно). Грамматически стержневой компонент конструкции *светоч прогресса* в словаре определяется так: «Светоч — 2. перен., чего. Высок. О том, кто несет просвещение, истину, свободу, а также об источнике истины, свободы» [9, 587]. Лексикографами приводится серия образованных по одной модели сочетаний с указанным существительным: *светоч науки, светоч истины, светоч правды, светоч свободы* [8, 351]; *светоч гуманизма, светоч истины, светоч ума, светоч науки, светоч правды, светоч свободы, светоч прогресса, светоч мира* [9, 587], среди которых присутствует и анализируемая конструкция (при традиционном применении представляющая собой публицистический штамп). Но в цитированном тексте словосочетание *светоч прогресса* употребляется не для характеристики политически или исторически значимой личности, а применительно к американскому изданию, сообщающему читателям неправдоподобную информацию. Как справедливо отмечает Е.А. Земская, при таком употреблении всегда возникает «резкий эффект, часто имеющий ернический характер» [5, 559]. Во втором примере семантика конструкции *светоч прогресса* получает ироническую окраску вследствие изменения синтагматических связей – светочем, источником истины называется издание, сообщающее искаженные факты. При традиционном серийном употреблении выразительные свойства единицы снижаются (определим их как *экспрессивная функция 1*), а творческое мотивированное использование конструкции в тексте повышает степень ее экспрессивности (рассмотрим ее при помощи термина *экспрессивная функция 2*, имея в виду собственно экспрессивную и эстетическую функции).

Таким образом, для штампов с исходной экспрессивной функцией динамика экспрессивности может быть обобщена при помощи схемы: *экспрессивная функция 1 => экспрессивная функция 2.*

Как штампы могут восприниматься стандарты делового стиля (исходной функцией для которых является номинативная), немотивированно используемые в других стилях речи. Употребление конструкций делового стиля применительно к бытовой ситуации нарушает нормы разговорного стиля речи и превращает сочетания слов в штампы — единицы с неуместной экспрессивностью. Иногда стандарты делового стиля появля-

ются в неофициальной речи рассказчика из желания человека улучшить восприятие собственной личности: *«Жена в этот период времени* ***претворяла в жизнь*** *ряд мероприятий, направленных на чистку картофеля, варку мяса, подметание пола и мойку посуды»* (Культура устной и письменной речи делового человека). Для делового стиля серийность средств выражения является одним из характерных и позитивно оцениваемых признаков стиля. Однако структура *претворять в жизнь*, в книжном стиле выполняющая номинативную функцию, при использовании ее в разговорной речи как экспрессивного средства воспринимается как штамп. Это изменение в восприятии конструкции объясняется несоответствием между ситуацией общения и стилистической окраской единицы. Сочетание приобретает экспрессивность, оцениваемую негативно: *номинативная функция* замещается *экспрессивной функцией 1* (термин *экспрессивная функция* с индексом *1* используем, чтобы отметить снижение выразительности конструкции в результате стилистического рассогласования).

С помощью штампов, являющихся заимствованиями из официально-делового стиля, в рассказе Толстой «Лимпопо» определяются социальный статус героев, степень образованности людей: *«<…> ей припомнили, что подведомственная служба недоотстреляла ничейных* ***собак****, и они* ***в течение всего отчетного периода оскорбляли достоинство наших людей*** *в скверах и на детских площадках»*. В приведенном тексте сочетания делового стиля *в течение отчетного периода, оскорбляли достоинство людей* используются с нарушением норм семантического согласования (ср. *«собаки … оскорбляли достоинство … людей»*). Такое их употребление характеризует небрежную речь чиновников, обращает внимание на автоматизм действий и эмоций персонажей. В результате такого использования, ориентированного на то, чтобы вызвать негативную оценку деятельности чиновников, штамп (единица со стереотипной сниженной экспрессивностью) становится характерологическим средством, получает обусловленную содержанием рассказа дополнительную эстетическую функцию (*экспрессивная функция 2*).

Конструкции официально-делового стиля становятся выразительными под влиянием синтагматических связей — употребления их рядом с экспрессивными фразеологизмами. Эти изменения и причины преобразования единиц делового стиля в штампы хорошо видны благодаря игре, затеянной героями рассказа Толстой: *«Женечка взволнованно входила на веранду, и, обводя всех тревожным взглядом, говорила: «Розу точит червь» — «Дать ему по шее», – скучали мы. «****Поставить на вид****». — «И* ***лишить квартальной премии****»* (Т. Толстая. Самая любимая). Здесь сталкиваются: экспрессивный фразеологизм *дать по шее* («решительно пресекать какие-либо действия, наказывать» и конструкция *розу точит червь*, включающая составной термин. В текст вводятся высокочастотные единицы разных стилей: заимствованные из официального стиля (*поставить на вид, лишить квартальной премии*) и грубо-просторечный фразеологизм (*дать по шее*). Смысл стандартного сочетания делового стиля *поставить на вид* в таком контексте усложняется. Динамика семантических свойств речевых штампов с производной экспрессивной функцией может быть представлена в схеме: *номинативная функция => экспрессивная функция 1 => экспрессивная функция 2,* где номинативная функция является первичной для формул делового стиля. Термин *экспрессивная функция 1* указывает на то, что в процессе немотивированного употребления конструкций персонажами рассказа выразительные свойства единицы снижаются. А термином *экспрессивная функция 2* обращается внимание на мастерство писателя, благодаря которому структура *поставить на вид* используется для речевой характеристики персонажей (собственно экспрессивная функция осложняется эстетической).

Таким образом, выделяются штампы с ис-

ходной экспрессивной функцией и штампы с производной экспрессивной функцией. Экспрессивность штампов обоих типов имеет динамический характер. Речевые штампы, у которых экспрессивная функция является исходной, но в той или иной степени ослабевает из-за небрежного применения языковых средств (*экспрессивная функция 1)*, при мотивированном употреблении могут приобрести выразительность, выполняя собственно экспрессивную и эстетическую функции (*экспрессивная функция 2*).

Конструкции, для которых исходной функцией является номинативная, механически перенесенные из одного стиля в другой и вследствие этого получившие негативно оцениваемую экспрессивность (*экспрессивная функция 1*), превращаются в штампы с производной экспрессивной функцией. В художественном и публицистическом тексте собственно экспрессивная функция дополняется эстетической функцией, если языковые средства направлены на улучшение внешней формы речи, а также в результате применения ее как характерологического средства и элемента пародирования.

1. *Аристотель. Риторика (Перевод с древнегреческого и примечания О.П. Цыбенко, под ред. О.А. Сычева и И.В. Пешкова). Поэтика (Перевод В.Г. Аппельрота, под ред. Ф.А. Петровского) / Комментирующая статья В.Н. Марова. М., 2005.*
2. *Бартминьский Е. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике / Перевод с польского. М., 2005.*
3. *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1983.*
4. *Будагов Р.А. Писатели о языке и язык писателей. М., 1984.*
5. *Земская Е.А. Клише новояза и цитация в языке постсоветского общества // Вопросы языкознания. 1996. № 3. С. 23–31.*
6. *Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.*

Б.П. Иванюк
B.P. Ivanyuk

ЖАНРЫ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ: ПСАЛОМ, СЕКВЕНЦИЯ, СТИХИРА, ТРОП

GENRES OF LITURGICAL POETRY: PSALM, SEQUENCE, STICHERON, TROPUS

Публикация продолжает серию словарных статей, репрезентирующих жанры литургической поэзии, — псалом, секвенцию, стихиру, троп.

Ключевые слова: *жанры литургической поэзии, псалом, секвенция, стихира, троп.*

The publication continues the series of entries which represent genres of liturgical poetry, such as psalm, sequence, sticheron, tropus.

Key words: *genres of liturgical poetry, psalm, sequence, sticheron, tropus.*

ПСАЛО́М (греч. psalmoi — хвалебная песнь) — иудейский и христианский религиозный гимн. Традиционная версия происхождения жанра — от древнееврейских песнопений царя Давида (XI–X вв. до н.э.), которые стали основой сложившейся в конце V – начале IV вв. до н.э. «Книги хвалений», состоящей из 150 как авторских, так и анонимных, псалмов (иврит. mizmor от zemer — «воспевание»), распределенных по пяти книгам, вошедшим в структуру Еврейской Библии («Танах»). «Книга хвалений» имела обрядово-культовое значение и предназначалась для храмовой литургии (многие П. начинается с адресованного предводителю хора пояснения, на каком инструменте — струнном или духовом — следует исполнять текст). Жанровая тематика П., обусловленная диалогической установкой человека на общение с Богом и определяемая многообразием его отношений к нему, включает в себя, прежде всего, его хвалу, а также жалобы и молитвенные просьбы, представления о мироустройстве и покаянные плачи и т.д., что позволяет различать такие жанровые модификации П., как благодарственные, жалобные, покаянные, поучительные и др.

П. представляет собой ритмизованную прозу, членение которой на тонические «стихи» связывалось с удобством запоминания и речитативного или хорового исполнения под музыкальный аккомпанемент, для него характерны метафорические и речевые фигуры (сравнение, аллегория, антитеза, градация, риторические обращение, вопрос, восклицание), семантические вариации в форме параллелизма, или «стилистическая симметрия», по Д.С. Лихачеву), акростихи (к примеру, каждый восьмой стих 118-го П. из «Книги хвалений» начинался с очередной буквы древнееврейского алфавита, образуя тем самым прерывный абецедарий, объединяющий 22 «октета»).

При переводе на древнегреческий «Хваления» (иврит. «Tehilim») получили название «Книга псалмов» (привычное русское название «Псалтырь», или «Псалтирь» — от древнегреческого psalterion, введенного в I в. до н.э. – I в. н.э. Филоном Александрийским и означающего инструмент, напоминающий арфу, под музыкальное сопровождение которого иудеи обычно исполняли П.). По предписанию богослужебного Устава все входящие в «Псалтирь» и

последовательно пронумерованные П. распределены по двадцати соразмерным по времени произнесения кафизмам (от греч. «сидеть»), каждая из которых в свою очередь разделена на три статии (греч. «глава»), или славы (от «славословия»).

Истории известны и другие образцы П., к примеру, Кумранской общины, жившей в районе Мертвого моря во II в. до н.э. – I в. н.э., «Соломонова Псалтирь» (I в. до н.э.), названная по имени сына Давида, легендарного правителя Израильского царства, жившего в I тысячелетии до н.э., «Псалтирь преп. Ефрема Сирина. *Псалтирь, или богомысленные размышления, извлеченные из творений святого отца нашего Ефрема Сирианина, и расположенные по порядку псалмов Давидовых*», составленная в 1873 г. Феофаном Затворником по текстам сирийского писателя-богослова IV в. Ефрема Сирина и др.

История христианской псалмографии начинается с переводов Танаха на греческий (лат. «Septuaginta», т.е. «Семьдесят» – по количеству участников перевода, II в. до н.э.) и латинский («Вульгата», т.е. «Народная» бл. Иеронима, V), которые сыграли роль посредников в переводе Ветхого Завета, в частности, Псалтири на разные языки: билингвистическая (на латыни и среднеанглийском диалекте) «Английская Псалтирь» Р. Роли (30-е гг. XIV в.), румынский (латиницей) Корези (1453), французский Ж. Лефевра д'Эстапля (1509), славянский (кириллицей) Ф. Скорины (1517), церковнославянский М. Грека (1522), датский А.К. Арребо (1623) и др.

Собственно же литературная история П. начинается с его стихотворной обработки в разных жанровых формах, прежде всего, подражания (150 гимнов сирийского поэта I–III вв. Бардесана, сохранившихся в позднейших цитатах) и переложения (написанная гекзаметром, так наз. «Новая Псалтирь» сирийского поэта IV в. Аполлинария Лаодикийского, вышедшего под оригинальным, древнегреческим, названием «Метафрасис», т.е. — «перефразировка»). Обе эти формы, а также вольные перепевы, становятся традиционными в европейской (и не только) псалмографии, придают ей характер жанрового направления: парафрастичные «Семь покаянных псалмов Давида» П. Аретино (Италия, XV–XVI); метризованные Псалтири Р. Кроули и близкая стиху и мелодии народных баллад Т. Стернхоулда и Д. Хопкинса (Англия, XVI); «Давидова Псалтирь» Я. Кохановского (Польша, XVI); семь покаянных псалмов Давида («Certain Psalmes chosen out of the Psalter of David…») Т. Уайета, парафрастически переложенные терцинами с прологами в октавах (Англия, XVI); «Переводы псалмов и гимнов» Дж. Сэндиса в форме стансов, т.е. английского эквивалента названия строфы (Англия, XVI–XVII); «Подражание псалму CXLV» Ф. Малерба (Франция, XVI–XVII); «Арфические песни царя Давида» Й. Ван ден Вондела (Нидерланды, XVI–XVII); «Покаянные Псалмы царя Давида» (на хорватском языке) И. Гундулича (Далмация, XVI–XVII); «Псалтирь охлаждающая» («Kuehlpsalter») К. Кульмана (Германия, XVII); силлабическая «Псалтырь рифмотворная» («Псалтырь царя и пророка Давида рифмами положенная») русско-белорусско-украинского писателя XVII в. Симеона Полоцкого; Псалтирь в стихах (румын. «Psaltireaînversuri») молдавского митрополита Дософтея (XVII); «Псалтирь словинская» хорватского (Дубровник) поэта XVII–XVIII вв. И. Джурджевича; «Псалтырь, или книга псалмов блаженного пророка и царя Давида переложенных лирическими стихами и умноженных пророческими песнями от Василия Тредиаковского в Санкт-Петербурге. 1753» В. Тредиаковского; П. немецкого писателя XVIII–XIX вв. И.Г. Гердера, вошедшие в его книгу «Песни любви: Древнейшие и прекраснейшие среди созданных на Востоке»; «Давидовы псалмы» украинского поэта XIX в. Т. Шевченко; «Псалмы и гимны» словацкого поэта XIX–XX вв. П.О. Гвездослава; цикл из 10 стихотворений «Сердце мое сделалось, как

воск, растаяло посреди внутренности моей. Псалом XXI.15» польской поэтессы XIX–XX вв. К. Иллакович; цикл «Псалмы» украинского поэта XIX–XX вв. П. Карманьского; сборник стихотворений Р. Дарио «Языческие псалмы» (Никарагуа, XIX–XX); «Книга псалмов» Л. Стаффа (Польша, XIX–XX); цикл «Псалмы Давидовы» украинской поэтессы XX в. Л. Костенко, «Книга псалмов в перепевах» современной украинской поэтессы Т. Яковенко; «Псалмы Давида» Р. Бородулина (Белоруссия, XX–XXI); русские версии XX и XXI вв. — «Псалтирь» В. Пробатова, поэма Н. Клюева «Поддонный Псалом», «Псалмы» П. Зальцмана, «Книга хвалений» Б. Херсонского, «Книга псалмов» Н. Гребнева, «Псалмы Давидовы» С. Аверинцева, постмодернистская книга Г. Сапгира «Псалмы», «По мотивам Тегилим — Книги псалмов» Д. Гарбара, «Псалмы» А. Ротмана, цикл «Подражание псалму», «Второе подражание псалму», «Третье подражание псалму» О. Юрьева из книги «Избранные стихи и хоры», «Псалмов Божественных мотивы» В. Копычко и др.

Помимо переводов, подражаний и переложений ветхозаветных текстов, европейская история поэтической псалмографии включает в себя и многочисленные факты межнационального и внутринационального диалога — диахронического и синхронического. Так, «Псалтырь рифмотворная» С. Полоцкого создавалась под влиянием «PsałterzDawidów» Я. Кохановского; сборник «Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные через трех стихотворцев, из которых каждый одну сложил особливо» составлен из метризованных переложений ветхозаветного текста А. Сумароковым, В. Тредиаковским и М. Ломоносовым с состязательной целью выявить содержательные возможности ямбического и хореического стиха; полемический «Ответ на “Псалмы будущего”» (польск. «Psalmyprzyszłości» З. Красиньского) Ю. Словацкого – польских поэтов-романтиков XIX в.

Поэтика П., ставшего одним из традиционных объектов поэтической рефлексии, развивается, естественно, в контексте национальных литературных традиций и исторических стилей художественного мышления. При этом нередко тематика и стилистика подражаний и переложений обусловливаются и прагматическими установками авторов, в частности, идеологическими. Так, парафрастические переложения П. французскими поэтами К. Маро (XV–XVI) и Т. де Бёза (XVI–XVII), объединенные в Женевскую Псалтирь (Genfer Psalter, фр. «Les CL. Pseaumes de David, Mis en rime Françoise par Clement Marot, & Theodore de Beze. Aueclaproseenmarge, commeelleestenlaBible», 1562), инициировали появление их многочисленных подражаний и перепевов в протестантской поэзии: «Христианские размышления по поводу восьми Псалмов Давида» (1581 г.) Т. де Бёза, цикл «Размышлений по поводу Псалмов» Т. А. д’Обинье (XVI–XVII), «Венгерская Псатирь» (лат. «PsalteriumHungaricum») А. Молнар-Сенци (XVI–XVII), 28-й П. «Воздайте Господу, сыны Божии…», 129-й П. «Из глубины взываю к Тебе, Господи…» Ж. Констанса, 136-й П. «На реках Вавилона мы сидели и плакали…» С. Сертона (Франция, XVI–XVII), «Христианские напевы» Г. Гроция и «Распевы Псалмов пророка Давида на поэтические лады французов Клемана Маро и Теодора де Бёза» Д. Р. Кампхейзена (Нидерланды, XVI–XVII) и др.

П. является одним из наиболее авторитетных источников формирования европейской духовной поэзии: «Шараканы покаяния» армянского писателя IV–V вв. Месропа Маштоца; «Духовные песни» переводчика Библии на родной язык и лидера немецкого протестантизма М. Лютера (XV–XVI); «Храм духовных стихотворений» Дж. Герберта и произведения др. английских поэтов-метафизиков XVII в.; сборник философских «Духовных песнопений» датского поэта XVII–XVIII вв. Т.Х. Кинго; «Оды духовные» М. Ломоносова, «Оды духовные из разных псалмов Давыдовых» И. Богдановича,

«Опыты священной поэзии» Ф. Глинки, автора многих П., и т.д.

С П. генетически связаны такие жанры, как жалоба, покаяние, плач и др., при этом встречаются и случаи использования формы П. в стихотворной сатире («Псалом XXXVI. О неправедном суде Пилата» исландского поэта XVII в. Х. Пьетурссона), инвективе («Псалом жизни. *Что сердце юноши ответило псалмопевцу*» американского поэта XIX–XX вв. Г. Лонгфелло), канцоне («Жалобная и пророческая мольба из глубин могильной ямы или же узилища, в которое я ввергнут» итальянского поэта XVI–XVII вв. Т. Кампанелла) с подражательной установкой на 87-й П. «Господи боже спасения моего», эклоге («Городской псалом» американской поэтессы XX в. Д. Левертов, валете («Псалом прощания» армянской поэтессы XX в. Н. Зарян), бурлеске («Переложение псалма 125» украинского писателя XVIII–XIX вв. П. Гулака-Артемовського) и др.

СЕКВЕ́НЦИЯ (от лат. sequentia — «последовательность» от sequens «следующий») — жанровая разновидность гимна, католический гимн.

Происхождение С. связано с литургией, возникла как прозаическая вставка для заполнения временной долготы при пении хором слова «аллилуйа», венчающим псалмы. Впоследствии трансформировалась в отдельный жанр и стала популярной в средневековой поэзии: анонимная франкоязычная «Секвенция о св. Евлалии» (IX), латинские «Секвенция на Рождество Господнее», «Секвенция на праздник Пятидесятницы» Ноткера Заики (IX–X), которого признают основоположником жанра, «Пасхальная секвенция» и «Секвенция Деве Марии» Випона (X), «Секвенция о Святой Троице» Германа Расслабленного (XI), «Секвенция об одиннадцати тысячах дев» и «Секвенция о святом Максимине» Гильдегарды фон Бинген (XII), «День гнева» Фомы Челанского (?; XIII), «Хвали, Сион» Фомы Аквинского (XIII), «Стояла Мать скорбящая» францисканского поэта Якопоне да Тоди (XIII), польская «Секвенция о св. Станиславе» Винценция из Кельц (XIII) и др. Некоторые из этих С. признаны католической церковью каноническими.

С. представляет собой парафразу библейских сюжетов, развертывающуюся на основе антифонной композиции.

Различали «французский» и «германский» варианты С. «Французская», возникшая в VIII в. в Северной Франции, будучи силлабической по характеру, начиная с XI в. ритмизуется (появляется рифма, соблюдается изоритмизм в смежных строфе и антистрофе) и благодаря стараниям Адама Сен-Викторского (XII) приобретает строфическое однообразие (терцет). «Германская» С., разрабатываемая санкт-галленской (Южная Германия) школой поэтов, возглавляемой Ноткером Заикою (лат. «Liberhymnorum», «Книга гимнов», IX), сохранила свою генетическую «память» о многообразии церковных напевов, а потому отличалась ритмическим, в частности, строфическим богатством.

В поэзии Нового времени широкого распространения С. не имеет, однако сказалось влияние ее жанровой композиции на поэзию вагантов (анонимные:«Лантфрид и Коббо» — иронический рассказ о дружбе, «Снежный ребенок» — парафраза популярной немецкой сказки о неверной жене, «Жалобы Дидоны», стихотворный анекдот «Лжец», пародийное «Аббат Куканы» и др.).

СТИХИ́РА (от греч. stihos — «стих») — стихотворная жанрово-строфическая форма литургической поэзии.

Строфа С. состоит из 8-12 строк, количество строф определяется значимостью празднуемого события (обычно 6, 8, 10), хотя в отличие от древних С. более поздние становятся длиннее (так, знаменитая С. митрополита XIV–XV вв. Григория Цамблака «Днесь Владычица и Богородица», приуроченная Успению Пресвятой Богородицы, насчитывает около 700 слов). Традиционалистская поэтика С. характеризуется устойчивыми об-

разами, словесными формулами, риторическими (обращения и восклицания), синтаксическими и композиционными фигурами (анафора, эпифора и рефрен, синтаксический параллелизм), гомеотелевтами, т.е. спорадическими рифмами.

В литургийном сценарии С. следует после возглашения стиха псалма (вначале канонархом, т.е. читающим в церкви канон, затем подхваченного хором) с соблюдением его стихотворного размера. Существует два варианта музыкального исполнения С.: «самоподобен» (оригинальный напев, который может использоваться и для других С.) и «самогласен» (оригинальная мелодия, атрибутированная данной С.), при этом каждая строфа С. пелась на отдельный мотив.

В зависимости от композиционного места в суточном богослужебном круге и тематической уместности различают следующие виды С.

▪ Стихиры «воззвахи» (по начальному стиху 140 псалма «Господи! к Тебе взываю: поспеши ко мне, внемли голосу моления моего, когда взываю к Тебе»), закрепленные за 140, 141, 129 и 116 псалмами, покаянными и скорбными. К ним примыкает приписываемая византийскому поэту и богослову Иоанну Дамаскину (VII–VIII) С., получившая название «богородичной», или «богородичный догматик», посвященная Богородице и исполняемая после С. на «Господи воззвах».

▪ Стихиры «стиховны», созданные на стихи из разных псалмов, торжественные, приуроченные к определенным праздникам. Их разновидностью являются «стихиры алфавитные» («азбучные»), т.е. абецедарии, состоящие из 24 С. по количеству букв греческого алфавита (автором многих из них считают византийского поэта V–VI вв. Романа Сладкопевца). Цикл «богородичных» (воскресных) «алфавитных» С. Иоанна Дамаскина образуют акростих («Иоанна. Аминь»).

▪ Стихиры «хвалитны» (название по первой строке 148 псалма «Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних»), созданные на стихи 148, 149 и 150 псалмов, призывают все, созданное Богом — космический и тварный миры, святых и народы, природные силы и т.д., — славить его всегда, везде и всеми средствами, в частности, музыкальными инструментами.

Эти три вида С. в суточном богослужебном круге образуют композиционную градацию восхождения сознания — от скорби к радости (христианский анабасис).

Кроме того, существуют литийные С. (от греч. lite — «усердная молитва») — внехрамовые молитвы, скорбные или покаянные, исполняемые без псалмовых стихов при общем бедствии, отпевании умершего или его поминовении (заупокойная), в дни памяти святых, а также «евангельские» С. — парафразы Нового завета.

ТРОП, ТРОПА́РЬ (греч. tropos — «оборот, образ») — диалогический жанр литургической поэзии.

Происхождение Т. связывают с риторическим зачином литургического текста в форме вопросно-ответного диалога, распределенного между двумя церковными полухориями (антифонное пение). Постепенное расширение диалога привело к формированию этого жанра, переставшего быть неканонической композиционной вставкой литургического пения и приобретшего популярность уже в X–XI вв. Первым автором Т. называют латинского писателя X в. Туотилона Санкт-Галленского. Из этого жанра впоследствии возникает литургическая, шире — новоевропейская драма. Примером Т. в отечественной поэзии может служить жанровая вставка «Тропарь (Какая сладость в жизни сей)» в поэме А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин».

В.И. Казарина, А.Р. Аль-Хаснави
V.I. Kazarina, A.R. Al-Hasnawy

СПЕЦИФИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКО-ГРАММАТИЧЕСКАЯ ГРУППА ГЛАГОЛОВ С СЕМОЙ ‘ЗВУК’

SPECIFIC LEXICAL-GRAMMATICAL GROUP OF VERBS WITH SEME ‘SOUND’

Статья посвящена описанию глаголов звучания, сочетающихся с личными именами, с учетом генетической природы лексического значения глагола.

Ключевые слова: *актуализация, глагол, звук, лексическое значение.*

The article describes the verbs of sound, combined with the personal names, taking into account the genetic nature of the lexical meaning of verb.

Key words: *actualization, verb, sound, lexical meaning.*

Цель исследования – выявить группу глаголов с семой ‘звук, исходящий изнутри человека как источника звучания’, с учетом генетической природы лексического значения глагола[1].

Актуальность работы определяется тем, что семантика глагольного предиката «диктует» состав структурной организации простого предложения и его лексическое наполнение: глагол «имеет “места” или “гнезда”, заполняемые в предложении словами, категориальные признаки которых находятся в соответствии с категориальным признаком “гнезда”» [3, 88].

Из текстов художественных произведений нами были выделены следующие глаголы и их лексические дериваты[2], представляющие сему ‘звук, издаваемый человеком’: *ахать,визжать, вопить,всхлипывать, выть, галдеть, гоготать, голосить, гудеть, зевать, кашлять, кричать, крякать, кряхтеть, кукарекать, орать, охать, перекликаться, петь, пищать, плакать, прыскать, реветь, ржать, рыгать, рыдать, рычать, рявкать, свистать, свистеть, смеяться, сопеть, стонать, ухать, хихикать, хныкать, хохотать, храпеть, хрипеть, хрюкать, чихать, шипеть, шуметь.*

Семная структура выделенных глаголов представляет собой сложную иерархически организованную систему, компоненты которой взаимообусловлены и мотивированы относительно друг друга [1, 10]. Ядерная сема ‘звук’ в их содержательной структуре выполняет интегрирующую функцию. Другие семы — ‘сила’, ‘высота’ и ‘долгота’ существования звука как природного явления, тембровая окраска — являются дифференцирующими. Речевая реализация глаголов, их синтагматические связи приводят к формированию разнообразных потенциальных сем, представленных эмоциональным, оценочным и стилистическим компонентами, создающими экспрессию, служащими основой формирования переносных

[1] Ограниченные рамками статьи, в данную группу не включаем прагматически направленные глаголы речи, в содержательной структуре которых есть показатель эмоционально-психического состояния говорящего, окрашивающего звучащую речь характерным тембром, типа бормотать, бурчать, бухать, восклицать, гаркать и многие др.

[2] Влияние словообразовательных формантов на лексическое значение глагола нами, как правило, не учитывается, за основу взято лексическое значение основного глагола.

значений [2, 262; 4, 236; 1, 13] и являющихся показателем эмоционально-психического или физиологического состояния субъекта, издающего звук. Сила звука, его долгота и тембровая окраска, модуляция могут быть дополнительно актуализированы лексическими и синтаксическими средствами. Так, силу звука маркируют лексемы и синтаксические конструкции типа *благим матом, во весь голос, громко, звучно, слегка, слабо, оглушительно, на весь двор, страшно* в значении ‘очень громко’; в позиции показателя длительности звука зафиксированы актуализаторы *долго, коротко, раскатисто, долгий хохот*. Более разнообразны многочисленные актуализаторы модуляции, объективирующие в то же время эмоционально-психическое состояние субъекта: *беспечно*, *бессмысленно*, *весело*, *взахлеб, визгливо, восхищенно, в растяжку, в ужасе, горький смех, детский смех, дикий голос, до хруста в челюстях, жалобно, захлебываясь плачем, замогильный голос, злобно, испуганно, истерически, истошно, как зверь, кровожадно, неопределенно, мучительно, отчаянно, презрительно, приглушенно, пронзительно, радостно, раскатисто, со всхлипом, смущенно, снисходительно, соловьем-разбойником, страшно, стыдливо, тоненько, точно проржал, тяжко, тяжело, торжествующе, угодливо, удивленно, хрипло, язвительно* и др.

Глаголы *смеяться, ржать, хихикать, хохотать, гоготать, прыскать*[3] объединены в одну лексико-семантическую подгруппу на основании признака ‘смех’, сигнализирующего о приподнятом эмоциональном настроении.

[3] При определении лексического значения слов мы ориентировались на словарные дефиниции «Большого толкового словаря русских глаголов» / Под ред. проф. Л.Г. Бабенко. М., 2008; «Толкового словаря русского языка» Ожегова С.И., Шведовой Н.Ю. М., 2009. Материалом исследования послужила выборка из текстов художественных произведений: М. Бубеннов «Белая береза», Е. Федоров «Каменный пояс», В. Пикуль «Баязет», В. Короленко «История моего современника», М. Пришвин. Рассказы, А. Куприн. Повести и рассказы, М. Симашко «Маздак», К. Симонов «Живые и мертвые», П. Проскурин «Горькие травы» и др.

Стилистически нейтральной является лексема *смеяться* = ‘издавать смех, характерные голосовые звуки, выражающие веселье, радость, удовольствие, а также насмешку, злорадство и пр.’: *Аглая* ***весело рассмеялась****, но, встретившись глазами с Карабановым, смолкла и ни разу не посмотрела в его сторону* (Пикуль); *Мужчина вдруг* ***засмеялся злобным****,* ***презрительным долгим хохотом*** *и опять раскашлялся* (Куприн); *Другой наездник окончил разговор, громко и коротко* ***засмеялся, точно проржал****, и пустил кобылу свободной рысью* (Куприн).

Значение ‘издавать тихий, исподтишка смех’ объективирует стилистически окрашенная лексема *хихикать* (разг.) с контекстуально выявляемыми оттенками:

‘ехидство’: *Мальчишки захихикали* (Проскурин) = ‘ехидно, исподтишка смеялись над пререканиями милиционера и Полякова’;

‘злорадство’: *Кавалеры* ***хихикали****, барышни краснели, а беспечный шляхтич просыпался, окидывал притихший зал светлым взором и спрашивал: — А?.. Что такое?..* (Короленко);

‘смущение’, ‘угодливость’: *Старичок* ***захихикал угодливо и напряженно****, не зная, как выйти из неловкого положения, и делая вид, что он не понял пьяных слов Слезкина* (Куприн).

В переносном значении лексема *прыскать* (разг.) обозначает ‘негромко коротко засмеяться, не сдержавшись, над чем-то смешным’: *Марфа еще раз* ***прыснула*** *и, подмигнув, исчезла в зелени* (Проскурин) — как бы ‘распространить мелкие брызги, капли, струйки’. Ср.: *За окном прыскает дождь*.

Лексемы *гоготать, ржать, хохотать* отличаются от рассмотренных имплицитной семой ‘громко’, а друг от друга не только наличием/отсутствием стилистической окраски, но и имплицитно и эксплицитно представленными семами.

Хохотать (стил. нейтрал.) — это ‘долго и громко смеяться’: *Налетевший сбоку туроксувари распластал голову ставропольца ята-*

ганом и ***захохотал****, скаля зубы, довольный* (Пикуль).

Ржать (прост.) — издавать громкий, раскатистый, звонкий смех: *Олизар* ***коротко*** *и* ***неопределенно заржал*** (Куприн); *Ехавшие на крышах, свесившие ноги и головы между вагонами, услышав последние слова Силантия,* ***ржали дикими голосами****...* (Проскурин); *Теперь все веселые такие,* ***ржут****,* ***как жеребцы****, честное слово!* (Бубеннов).

Гоготать (груб. прост.) — ‘издавать протяжный, громкий смех, похожий на издаваемые гусями звуки «га-га-га»’: *И Нургалей так искусно изобразил, что он с ужасом ожидает взрыва мины в животе, что все солдаты, тоже дурачась, кинулись в углы шалаша и там* ***долго гоготали****, укрывая головы* (Бубеннов).

Сема ‘смех’ в лексическом значении глаголов *ржать* и *гоготать* — следствие метафоризации. Основное и первичное значение глагола *ржать* определено физиологическими свойствами лошади ‘издавать характерный раскатистый громкий, звонкий звук’: *При свете молнии увидела Аннушка: по лесной дороге мчался темный всадник, конская грива метнулась под ветром, и* ***конь*** *голосисто* ***заржал*** (Федоров), а глагол *гоготать* обозначает образование ‘характерных резких отрывистых горловых звуков «га-га-га», издаваемых гусями’: *На пруду* ***загоготали*** *жировавшие* ***гуси*** (Федоров).

В подгруппу «лить слезы» входят глаголы *всплипывать,выть*, *голосить, плакать, реветь, рыдать*, *хныкать, пищать* с доминантой *плакать* = ‘проливать слезы, обычно издавая жалобные нечленораздельные голосовые звуки’. Ср.: *Мне было очень больно, и я* ***громко плакал****, пока отец не утешил меня особым приемом* (Короленко) — *Она* ***заплакала тихо****,* ***тоненько*** *и* ***жалобно*** (Куприн); *Адам Платонович начал* ***горько плакать****, ибо ему казалось, что он хороший человек, но его не понимают* (Пикуль).

Дифференцирующими глаголы *всхлипывать, выть, голосить, реветь, рыдать, хныкать, пищать* и доминанту *плакать* является сила звука, тембровая и стилистическая окраска.

В лексическом значении глагола *рыдать* (прост.) в качестве дифференцирующих выступают семы ‘громко’ и ‘судорожно’: *Лидочка порывисто прижала лицо к моей груди, охватила рукой шею и,* ***вся сотрясаясь, зарыдала*** (Куприн); *Так как я* ***в голос зарыдал****, он провел рукой по моей голове и добавил: ну, не горюй, ведь она все равно подохнет* (Либединский).

Глагол *голосить* (прост.) обозначает не только ‘громко плакать’, но и ‘громко петь’: *… бабы, которых полиция оттирала за шпалеры солдат, по временам то тяжко вздыхали, то принимались* ***голосить*** (Короленко); *Женихов подходящих возрастов начисто вырубила война, девки собирались кучками у плетней,* ***голосили*** *песни, выкрикивали частушки, иногда складывались по четвертинке и, выпив, вспоминали, подчас много плакали* (Проскурин).

Лексема *реветь* (разг.) имеет значение ‘издавать громкий плач’: *Рот у моего жизнерадостного знакомца был открыт до ушей, толстые щеки измазаны слезами и мелом, он* ***ревел во весь голос*** (Короленко); *На террасе поднялся страшный, разноголосый гам:* ***ревел благим матом*** *Трилли, стонала его мать* (Куприн). В первичном значении этот глагол соотносим с наименованиями крупных животных, издающих громкий, протяжный, беспокойный звук, рев. Ср.: *Поднявшись на дыбы, зверь* (медведь) ***заревел****, занес когтистые лапы, но Акинфка не зевал и дубовьем хватил зверя по голове* (Федоров).

Под лексическим значением *хныканья* (разг.) понимаются негромкие ноющие звуки, а также звуки, перемежаемые у детей плачем: *Понятно, что сыновья, лишенные рабочего примера, тоже ленились, отлынивали и* ***хныкали*** (Короленко); *Одна из них* [девочек] ***захныкала****, когда опустил он их на землю* (Симашко).

В лексическом значении глагола *всхлипывать* представлены семы ‘судорожно’, ‘негромко’: *Он* ***жалобно всхлипывал****, как ре-*

бенок, и по старому лицу катились крупные слезы (Короленко); *Потом медленно снимала очки, клала их вместе с газетой, рядом с теплой, угревшейся Белочкой, и, отвернувшись,* ***тихонько всхлипывала*** (Куприн). Однако ср.: *Не дожидаясь ответа Ерофея Кузьмича, тихонькая молодая солдатка Паня Горюнова* ***звучно всхлипнула*** *в тишине, в вслед за нею, прижимаясь друг к другу, заплакали и другие бабы* (Бубеннов).

Характеризующая сема ‘тонкий’ в лексическом значении глагола *пищать* = ‘издавать тонкий слабый звук при тихом плаче’ отличает его от других глаголов подкласса «плач»: *Он знает, что дома* ***пищат*** *его замурзанные, рахитические дети* (Куприн). По своей генетической природе выявленное значение является следствием метафоризации. В прямом значении этот глагол обозначает создание характерных звуков, тонких и негромких, мелкими представителями животного мира: птицами, грызунами и под.: *Стоит зажечь свечу в темной пещере, как летучая мышь* ***пискнет*** *и полетит на свет*[4].

Под *криком* понимается резкий, громкий, сильный звук, создание которого маркировано лексемами *кричать, орать, вопить, выть*. Глаголы дифференцируют смысловые компоненты и наличие/отсутствие стилистической окраски. Стилистически нейтральный глагол к*ричать* имеет значение `издавать громкий сильный и резкий звук`: ***Кричало*** *сразу много женщин,* ***истошно, захлебываясь плачем*** (Симашко); *Однажды старший брат* ***страшно закричал*** *ночью и рассказал, что к нему из соседней темной комнаты вышел черт…* (Короленко); *Татарин* ***слабо, точно удивленно, вскрикнул*** (Куприн).

У лексемы *орать* (разг. неодобр.) отмечена дифференцирующая сема ‘неистовство’: *Серая Сова несся на лыжах через бурю в своем собственном ритме, в бешеном вое находил такое упоение, что вот только бы и петь — и он кричал,* ***он орал, как зверь***…(Пришвин); *Густым ржанием и веселым сквернословием наполнялись залы Гамбринуса, и опять Сашку хватали, бросали под потолок,* ***орали****, пили, чокались и обливали друг друга пивом* (Куприн).

В значении глагола *вопить* (разг.) выделяется сема ‘протяженность, длительность звука’ как плача, так и крика. Ср.: *Паны во главе челяди лезли к корчме на приступ: трещали головы, лаяли собаки,* ***вопили*** *женщины и дети…* (Короленко); *Ай-яй-яй-я-а-а-а! —* ***вопил*** *мальчик, извиваясь по балкону и отчаянно болтая ногами* (Куприн).

Переносное значение глагола *выть* (груб. прост.) — ‘громко, протяжно кричать’ — результат его метафоризации: этим глаголом называют воспроизведение звуков, похожих на вой животного, как правило, собаки, волка. Ср.: *Плеснув на рану зашипевшей перекисью водорода, он грубо … мазнул йодом так, что Синцов* ***завыл*** *от боли…* (Симонов); *Все женщины* ***завыли в один голос...*** (Бубеннов) — *У него были проницательные глаза, исключительное чувство юмора, и мог он замечательно искусно* ***выть по-волчьи*** (Пришвин) — *И долго потом над местом битвы кружили с клекотом степные беркуты, да в густом ковыле по ночам тоскливо* ***выли*** *волки* (Федоров).

Глагол *перекликаться* имеет значение ‘давать о себе знать друг другу криком’, определяющее его прагматическую направленность: *Над гладью вод звучали громкие голоса, на мостках бабы гулко били вальками мокрое белье и весело* ***перекликались****, показывая на плывущего Демидова* (Федоров).

Галдеть (неодобр. прост.) — это ‘одновременно многоголосо и громко разговаривать, орать’: *Мужики* ***галдели****, говорили все разом, спорили, но в конце концов сдались* (Короленко).

Метафорическое использование глагола *кукарекать* позволяет объективировать им заливистый, задорный, громкий звук, издаваемый голосом человека, чаще ребенка, передавая его приподнятое эмоциональное состояние: *Николенька поскакал по двору и заливисто на ходу* ***закукарекал*** (Федоров) = ‘про-

[4] Пример взят из «Большого толкового словаря русских глаголов». М., 2008. С. 359.

изводил звуки, похожие на «ку-ка-ре-ку»'. Однако ср.: *Получив радостную весть, он* (Демидов) *галопом бегал по горницам,* ***кукарекал****, хватал за носы холопов и кричал на все хоромы* (Федоров) = 'всеми своими действиями выражал радость по поводу полученного от царя известия': в данном случае сомнительно понимать под кукареканьем произнесение специфических звуков.

Глагол *охать* (разг.) означает 'выражать чувства, восклицая «ох!»': *Она хотела поддержать сноху, но не могла ничего сказать, а только* ***охала*** *и* ***охала*** (Бубеннов); *Ходит в кафтане долгополом и все это этак* ***охает****, чего-то на земле ищет* (Тургенев).

Стилистически ограниченный глагол *ахать* (разг.) обозначает произнесение резкого громкого звука междометного характера «ах», выражающего чувства: *Мы все* ***восхищенно ахнули*** (Либединский); ***Одним дыханием ахнули*** *люди. Гикнули, свистнули* (Пикуль).

Под *стоном* понимается специфический протяжный звук, издаваемый при сильной боли или нравственных страданиях. Маркируется создание этого звука глаголом *стонать*. Ср.: *Она очнулась и* ***застонала*** *от боли, которую ей причинила вывихнутая рука* (Куприн) — *Уйдя от нее, Смирнов каждый раз бегал по комнате, скрежетал зубами,* ***стонал*** *и хватал себя за волосы от омерзения* (Куприн).

Денотатом глагола ***шуметь*** является создание многими голосами звуков громких, нестройных, сливающихся: *Порой и мы начинали* ***шуметь*** *так же* ***стихийно, неожиданно и нелепо*** (Короленко); *Мужики не соглашались поступиться своим добром,* ***шумели****, сопротивлялись* (Короленко).

Аналогично метафоричное значение лексемы *гудеть* = 'издавать голосами различные звуки, сливающиеся в нераздельное протяжное и низкое по тону звучания, гул' без семы 'громко': *Да, у ребят теперь здорово поднялся дух, — сказал Андрей, оживляясь. — Вчера весь вечер* ***гудели****,* ***как шмели*** (Бубеннов). Ср.: *...****ветер гудел*** *по вершинам сосен* (Федоров).

В предложении *При этом они завывали, визжали, напевали и* ***хрюкали*** (Либединский) переносное значение лексемы *хрюкать* (разг. неодобр.) означает 'издавать звуки, частые, отрывистые, продолжительные, создающие впечатление междометного «хрю-хрю», похожие на звуки животного'. Ср.: *В темном углу свинарника* ***хрюкал*** *огромный, хорошо откормленный* ***кабан***[5].

Визг — это 'пронзительный, резкий, высокий звук', создание которого маркировано метафорическим глаголом *визжать* (разг.): *Женщины* ***истерически визжали*** (Куприн); *Он* (гуркан) ***злобно завизжал****, увидев преграду, и начал быстро и часто колоть ножом свой сверток* (Симашко). По тембровой окраске он подобен звуку, издаваемому животными. Ср.: (нянька) *через несколько минут принесла в своих пригоршнях крошечного, еще слепого, щеночка, который ... жалобно* ***визжал****, или скучал, как выражалась моя нянька*. (С.Т. Аксаков), а также Я ***взвизгнул, как заяц****, но меня снова подхватили...* (Либединский).

Способность издавать негромкие отрывистые звуки при боли, негативном эмоциональном состоянии, сопровождаемом принятием сложных решений или, напротив, вызванном глубоким удовлетворением, маркирована глаголом *кряхтеть* (разг.). Ср.: *У него* (у дедушки) *болела грудь, но кашлять по-настоящему ему было трудно. И он только* ***кряхтел****,* ***слабо*** *и* ***жалобно*** (Куприн) — *Дедушка всю дорогу* ***кряхтел*** *и вздыхал, Сергей же сохранял на лице злое, решительное выражение* (Куприн) — *...приятно слушать, когда он* (Назар), *убирая лошадь, разговаривает с ней вполголоса с ласковой укоризной и все* ***кряхтит*** (Куприн).

Лексема *крякать* (разг.) обозначает процесс образования однотонного, повторяющегося, отрывистого, глухого горлового звука, выражающего удовольствие, возможно, похожего на кряканье утки: *В бане стоял непере-*

[5] Пример взят из «Большого толкового словаря русских глаголов». М., 2008. С. 364.

носимый жар, потрескивала камена: офицер ***покрякивал*** *от приятного пара и просил: «А нельзя ли еще?»* (Федоров). Ср.: ***Закрякал*** *зеленый* ***селезень*** *в камыше* (Федоров).

Лексическое значение стилистические окрашенного метафорического глагола *рычать* (прост.) — ‘издавать голосом громкие, низкого тона звуки, выражающие раздражение, бешенство, злость, подобно зверю, иногда — удовлетворение’. Ср.: *У-у! — Осадчий* ***грозно зарычал*** *и наклонил вниз голову, точно бык, готовый нанести удар* (Куприн); *А я рисовал казаков верхом на конях, рисовал японцев, и тут же, на бумаге, казаки рубили японцев, а я самозабвенно и* ***кровожадно рычал****: — Хы-ча-ча-ча,хы-ча... (*Либединский). Ср.: ***Рычит собака***.

Стонать — это издавать протяжный звук-сигнал о негативном физиологическом состоянии: *Она очнулась и* ***застонала*** *от боли, которую ей причинила вывихнутая рука* (Куприн).

Способность воспроизводить голосом музыкальные звуки представлена лексемами *петь* и метафорической *мурлыкать* = ‘тихонько напевать’, подобно тихому урчанью кошки: *Музыку он* (Аркадий Павлович) *тоже любит; за картами* ***поет сквозь зубы*** (Тургенев); *Итак, рядчик выступил вперед, закрыл до половины глаза и* ***запел высочайшим фальцетом*** (Тургенев); *Серпилин, на памяти Синцова, не так уж любивший слушать песни и сам никогда ничего не певший, вдруг там, на переднем сиденье,* ***замурлыкал*** *себе под нос что-то тягучее, странное, с незнакомыми словами* (Симонов).

Такие глаголы, как *зевать, кашлять*, *рыгать, свистеть, свистать, сопеть, храпеть, хрипеть, чихать,* служат обозначением звуков, рождаемых в человеке, но произносимых без участия голосовых связок.

Денотат глагола *зевать* — ‘глубоко открытым ртом непроизвольно вдыхать и со звуком резко выдыхать воздух’: *Слышно было, как он встал с постели,* ***звонко зевнул****, прошелся по комнате и вышел в прихожую* (Либединский); *Поначалу всадники* ***тяжко, до хруста в челюстях, зевали****, потом ничего, встряхнулись* (Пикуль).

Кашлять — это ‘издавать сильные, хриплые выдыхательные движения’: *Он опять* ***страшно закашлялся****, и в промежутках между приступами кашля Авилов услышал целый поток озлобленной скверной ругани* (Куприн); *Обивая головой рыхлый край окопчика, Лозневой* ***долго кашлял****, отплевывая землю* (Бубеннов).

Глаголы *свистеть* и *свистать* маркируют резкий, высокий звук, производимый через неплотно сомкнутые губы: *Он* ***резко свистнул*** *и еще раз закричал протяжно*: *— Арто-о-о!* (Куприн); *Трехжонный после сна долго соображал, отплевываясь в темноту, потом сунул в рот два пальца и* ***свистнул соловьем-разбойником*** (Пикуль); *Мальчик бегал взад и вперед по той стороне ручья,* ***пронзительно свистал*** *и кричал громко, с беспокойством и испугом: — Арто, иси!* (Куприн).

Специфический громкий звук, издаваемый при отрыжке, маркирован лексемой *рыгать*: *Он* (подпрапорщик) *бессмысленно водил мутными, мокрыми, упорно-злыми глазами и* ***рыгал*** (Куприн).

Лексема *сопеть* обозначает процесс образования сиплых, свистящих звуков во время вдоха и выдоха или сопровождающих тяжелую работу. Ср.: *Мальчик* ***засопел*** *и не ответил* (Проскурин); *Он, солдат, склонившись над повозкой, вздрагивал,* ***тяжело сопел*** *и крутил головой* (Бубеннов).

Лексема *храпеть* также обозначает процесс создания хриплых, свистящих звуков, как правило, во сне: *Старик* ***слегка всхрапывал****…* (Проскурин); *Он то ложился на нары и* ***всхрапывал, как лошадь****, то вскакивал…* (Бубеннов).

Денотативным значением глагола *хрипеть* является образование глуховатого хриплого звука при физиологическом дискомфорте: ***Гитлеровец*** *снова забился,* ***захрипел****, пытаясь закричать* (Бубеннов).

Семы ‘резкость’, ‘шум’ в лексическом значении глагола *чихать* = ‘резко с шумом

выдыхать воздух через нос из-за раздражения слизистой оболочки' характеризуют как силу звука, так и тональность: *Инвалид отмахивался,* ***чихал****, иной раз вскакивал и испуганно озирался к тюрьме* (Короленко).

Таким образом, звуки, исходящие изнутри человека, являются показателем его эмоционально-психического, физиологического (реже) состояния или особенностей физиологических свойств организма человека. Образование этих звуков, как правило, связано с работой голосовых связок, и только небольшая их часть производится без участия голоса; в эту группу входят звуки, маркированные лексемами *зевать, кашлять*, *рыгать, свистеть, свистать, сопеть, храпеть, хрипеть, чихать.* Лексическое значение группы глаголов (*визжать, выть, гоготать, гудеть, кукарекать, крякать, мурлыкать, пищать, прыскать, реветь, ржать, рычать, хрюкать*) как маркеров звуков, издаваемых человеком, является синтагматически обусловленным, метафорическим, переносным.

1. *Виноградов В.В. Основные типы лексических значений слова // ВЯ. 1953. № 5. С. 3–29.*
2. *Гак В.Г. Лексическое значение слова // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 261–262.*
3. *Кацнельсон С.Д. Типология языка и речевое мышление. Л., 1972. С. 142.*
4. *Телия В.Н. Коннотация // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 236.*

С.А. Кибальниченко
S.A. Kibalnichenko

ХУДОЖНИК – ТЕУРГ – БОГОБОРЕЦ (ОБРАЗ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В ТРАГЕДИИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА «ПРОМЕТЕЙ»)

THE ARTIST – THE THEURGIST – THE THEOMACHIST (THE IMAGE OF THE MAIN HERO IN THE TRAGEDY «PROMETHEUS» BY VYACHESLAV IVANOV)

Главный герой трагедии «Прометей» проходит сложный путь. Он изображен художником, который незаметно для себя превращается в теурга, а затем – в богоборца, сознательно бросившего вызов небожителям. Образ Прометея, несомненно, вобрал в себя опыт современников Вячеслава Иванова, мечтавших преобразить мир с помощью искусства.

Ключевые слова: *символизм, границы искусства, теургия, античность, Дионис.*

The main hero of the tragedy «Prometheus» passed the complicated way. He was depicted as an artist who unwittingly turned into the theurgist. Then he became the theomachist who consciously struggled against gods. The image of Prometheus surely absorbs the experience of Ivanov's contemporaries who dreamed of changing the world by means of art.

Key words: *symbolism, possibilities of art, theurgy, antiquity, Dionysus.*

Вячеслав Иванов воспользовался «тонким и несколько нарочитым приемом», завершив своего «Прометея» «там, где начинается знаменитый эсхиловский… текст» [3, 143]. Финальной сцене, когда глухонемые демоны Кратос и Бия уводят связанного титана, недостает только Гефеста, чтобы началось первое действие «Скованного Прометея». «Воссоздав» утерянную еще в древности первую часть знаменитой трилогии античного трагика, Иванов-драматург предопределил дальнейшую судьбу своего героя. Мятежного титана прикуют к скале, которая затем провалится под землю от удара молнии. Из-за подчеркнутой ориентации на Эсхила на первом плане оказалась тема богоборчества, что не могло не отразиться на восприятии главного героя. Принято считать, что «Прометей совершает грехопадение» [7, 247], «выступает в роли Сатаны — отвергнутого демона, влившего неукротимую ярость в души людей» [1, 37]. Его «богоборческая позиция… изначально является проигрышной» [10, 251].

В то же время приведенные оценки не учитывают перемен, происходивших с Прометеем по ходу действия. Поначалу титан вовсе не помышлял о богоборчестве, а «ласкательством и помощью надежной стяжал приязнь Кронида». К тому же главный герой изображен ревностным служителем Диониса — первородного Сына Зевса. Младенца, поставленного Отцом «владыкой мира», растерзали титаны, навлекшие на себя суровую кару. Испепелив молниями богоубийц, Зевс «сокрыл» в себе сердце воз-

любленного Сына. Прометей не участвовал в преступлении, поскольку его род «был чужд и лютости собратий, и безумья». Он, напротив, попытался «титанов исправить дело, матерь искупить и бытие свободное восставить» [5, т. 2, 147]. Из пепла, в котором еще теплился огонь младенца Диониса, Прометей создал людей, надеясь тем самым вернуть на «алчущую землю» сердце Небесного Сына.

Примечательно, что человекотворец в трагедии назван «художником» [5, т. 2, 149]. В такой характеристике угадывается скрытая отсылка к канонической для «младших» символистов книге «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм», принадлежащей перу Ф. Ницше. В Прометее он видел «прообраз титанического художника» [4, 110], носящего в себе «упорную веру в свои силы создать людей», а обитателей Олимпа «по меньшей мере, уничтожить» [6, 91]. Автор знаменитого трактата пришел к выводу, что богоборчество — единственный путь к высотам культуры. Расплатой за него становится «волна страдания и горестей», которую оскорбленные небожители посылают на «благородное, стремящееся ввысь человечество» [6, 92]. Прекрасный знаток античности, Я. Голосовкер первым обратил внимание, что ивановский «Прометей» идейно связан с «Рождением трагедии». После Ницше, утверждал ученый, русский писатель сделал «еще один шаг» [4, 111], доведя до «вершинной точки» «богоборческий титанизм эллинства» [4, 112].

По поводу последней оценки все же стоит заметить, что базельский философ служил Иванову неисчерпаемым источником идей, которые затем переосмысливались, обретали самобытную жизнь. Радикальные метаморфозы в ивановском творчестве претерпела, в частности, дионисийская тема, интересом к которой русский символизм всецело обязан гениальному автору «Рождения трагедии». Эллинского бога Ницше воспринимал как непримиримого противника Христа. Создатель «Прометея» пришел к диаметрально противоположному выводу. В религии Диониса он увидел подобие Ветхого Завета, готовившего человечество к наступлению евангельских времен. Не менее сложная судьба ждала и образ «художника», нарисованный в «Рождении трагедии». Оттолкнувшись от Ницше, русский писатель обогатил его новыми смыслами. Надо сказать, что слово «художник» часто встречается в теоретических работах Иванова, причем особого внимания среди них заслуживает эссе «О границах искусства», вошедшее в книгу «Борозды и межи» (1916). В названной статье содержится обширная выдержка из опубликованной годом ранее трагедии «Сыны Прометея», получившей впоследствии название «Прометей». Автор воспроизводит рассказ создателя человеческого рода:

Моих перстов ждала живая персть,
Чтоб разрешить богоподобных плен
И свету дня вернуть огонь Младенца.
Я был творцом их, если тот — творец,
Чье имя меж богов — Освободитель
[5, т. 2, 643].

Автоцитата проливает свет на одно важное обстоятельство. По всей видимости, Иванов сознавал, что насыщенная тайными смыслами трагедия трудна даже для искушенного читателя. В помощь ему писатель оставил многочисленные «подсказки», разбросанные по страницам философских эссе. Первая из них появилась в статье «Две стихии в современном символизме» (1908), когда Иванов еще трудился над текстом «Прометея»: «Не налагать свою волю на поверхность вещей — есть высший завет художника… Глина сама будет слагаться под его перстами в образ, который она ждала» [5, т. 2, 538–539]. Дальнейшее развитие высказанные мысли получили в эссе «О границах искусства», где Прометей, сотворивший из «персти» людей, представлен образцовым художником. Иванов поясняет, что «глина — живая Земля, находящаяся в изначальном и природном соотношении с высшими и реальнейшими правдами бытия».

Соответственно, и искусство существует на грани двух миров — дольнего и горнего. К последнему из них художник совершает восхождение, созерцая «бесплотные идеи» [5, т. 2, 643]. Не менее важным оказывается следующий этап, в ходе которого полученное откровение воплощается в «начале приемлющем» — «материи» [5, т. 2, 635]. В нарисованной схеме творчество неминуемо становится «нисхождением», поскольку художник сознательно ограничивает свою волю, не позволяя ей исказить сокровенную суть вещей. В трагедии утверждаемый закон воплощается буквально — на пространственном уровне. Прометей «нисходит» не только в своем внутреннем, но и во внешнем мире. Осуществляя свой замысел, он спускается «в пахнущие гарью / Удолия, где прах Титанов тлел» [5, т. 2, 112].

Разбирая в статье «О границах искусства» рассказ Прометея о сотворении людей, автор употребляет термин «послушание» [5, т. 2, 643], заимствованный из христианской аскетики. Тем самым искусство сближается с религией, в чем угадывается влияние мыслителя и поэта Владимира Соловьева. Философ, к которому Иванов неизменно относился как к своему духовному учителю, полагал, что «совершенное искусство» способно «одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» [9, 89]. Художники и поэты, утверждал он, «должны стать жрецами и пророками», владеющими «религиозной идеей» и сознательно управляющими «ее земными воплощениями» [9, 231]. «Мистическое творчество», призванное преобразить мир, Соловьев обозначил термином «теургия», позаимствованным у античных неоплатоников. Весь этот комплекс идей оказал огромное влияние на культуру Серебряного века и, прежде всего, на «младших» символистов. Достаточно сказать, что уже в первой программной статье «Поэт и чернь» (1904) Вячеслав Иванов писал о пророческой миссии «художника» — «нового демиурга» [5, т. 1, 714]. Канонам «теургической» эстетики соответствует и главный герой трагедии «Прометей». Он не только «художник», но и жрец, деяния которого подчинены религиозной идее — «свету дня вернуть огонь младенца».

Получается, что ивановский образ «художника» испытал разнонаправленные влияния. С одной стороны — «Рождение трагедии», с другой — философия искусства Соловьева. Но предшественники Иванова видели в «художнике» либо богоборца, возжелавшего уничтожить Олимп, либо теурга, мечтающего преобразить мир. Несмотря на видимые различия, в обоих случаях утверждалось активное начало. Иванов, напротив, выдвинул на первый план смирение. «Благоговение к низшему и послушание воле Земли» — таков «высший закон», которому обязан следовать «художник» [5, т. 2, 643]. Его можно сравнить с медиумом, сознательно отрешившимся от своего «я», чтобы как можно точнее запечатлеть реальность, не замутнив ее примесью субъективности. Иванов, правда, уподобляет «художника» «повивальной бабке», позаимствовав этот образ у Платона [Теэтет, 149b–150c]. Такое сравнение предельно точно высвечивает главную его мысль. Опытная повитуха сама уже не способна рожать, она лишь принимает роды. Так и «художник» не создает красоту, а только помогает вещам выявить её в себе. Преодолев собственное «я», он становится «носителем божественного откровения» [5, т. 2, 539]. Воплощением этого идеала можно считать главного героя написанной Ивановым трагедии.

Но почему тогда Прометей похитил небесный огонь и принес Крониду ложную жертву? Как благочестивый служитель Диониса стал богоборцем, которому «не мир надобен, а семя распри» [5, т. 2, 161]? Поставленные вопросы заставляют еще раз обратиться к статье «О границах искусства». Уже в названии она содержит скрытую полемику с Владимиром Соловьевым, верившим в беспредельные возможности человеческого творчества. Завуалированный характер спора объясняется, по всей видимости, следующей причиной. Иванов создал

красивый «автобиографический миф», который затем Ольга Шор (Дешарт) воплотила во вступительной статье к брюссельскому собранию сочинений. Особая роль в ней отводилась Соловьеву и полученному от него «благословлению» на издание первого поэтического сборника «Кормчие звезды» [5, т. 1, 34–41]. Религиозного философа, мечтавшего преобразить мир, Иванов неизменно называл «покровителем моей музы» и «исповедником моего сердца» [5, т. 2, 20]. Зато Ницше настойчиво «преодолевался» «в сфере вопросов религиозного сознания» [5, т. 2, 21], хотя на создателя «Прометея» он оказал не меньшее влияние. Но такова уж логика «автобиографического мифа».

Если же разобраться, то в 1910-е годы Иванову пришлось «преодолевать» и духовного учителя, Соловьева. Эволюция его взглядов связана с тем, что надежды на скорейшее преображение мира, вдохновлявшие «младших» символистов, растаяли, подобно утреннему туману. В частности, не суждено было сбыться ивановским мечтам о «всенародном искусстве» и «театре будущего», в котором зритель станет «соучастником» [5, т. 2, 95] мистического действа. Любопытно, что в книге «Свет невечерний» С. Булгаков прямо не ссылается на статью «О границах искусства», из которой он почерпнул многие мысли. И все же этот труд имеет немалую ценность для исследователей ивановского творчества. В нем религиозный философ, свободный от условностей «автобиографического мифа», сказал то, о чем умолчал поэт. «Определением задач искусства как теургических» Соловьев, по мнению Булгакова, «направил духовные поиски на неверные пути» [2, 322].

Трагедия «Прометей» не могла не запечатлеть перемены, произошедшие в мировоззрении Иванова. Показателен в этом плане спор главного героя с Океанидами. «Возможное творя, / Ты невозможному творил измену», — упрекнули нимфы титана. Прометей возразил: «Себя творить могущих сотворил я. / Что я возмог, возможет человек». Но Океаниды продолжили настаивать на своем: «Возможное возможет человек» [5, т. 2, 112]. За процитированным фрагментом диалога скрывается любопытный контекст. Слова Океанид заставляют вспомнить об «Эросе Невозможного». Смысл этого принципа, продекларированного Ивановым в статьях «Символика эстетических начал» [5, т. 1, 825] и «Идея неприятия мира» [5, т. 3, 90], заключается в отрицании «*мира данного* во имя мира, долженствующего быть» [5, т. 3, 86]. Получается, что в трагедии «Прометей» нимфы отстаивают взгляды писателя, сложившиеся в годы первой русской революции. Титан же, надо полагать, опирается на более позднюю ивановскую работу — «О границах искусства», в которой, как уже сказано, содержится обширная выдержка из опубликованной годом ранее трагедии. Цитируемый в статье фрагмент — ни что иное, как ответ Прометея Океанидам, бунтующим против наличного состояния мира ради «любви к невозможному».

Эссе «О границах искусства», обобщающее «теургический» опыт русского символизма, можно считать своеобразным комментарием к «Прометею». Особенно важна в этом плане шестая глава. В ней говорится о том, что художнику не дано переступить «теургическую межу», за которой начинается чудо. Возможности искусства ограничены первородным грехом, печать которого легла на мир в начале времен. В ивановской системе мифологических координат виновниками вселенской катастрофы оказались титаны, растерзавшие младенца Диониса. Художник смутно чувствует, что «какое-то старинное грехопадение и проклятие раздробило целостное творчество, создавая разделенные искусства, из коих каждое – только искусство» [5, т. 2, 648]. Но выйти за «грани наличной данности мира» он не может. Попытка же своевольно переступить «заповедный предел» трактуется как «покушение на волшебство» и «преступление» [5, т. 2, 649]. Те же самые мысли, вслед за Ивановым, повторил в «Свете невечернем» Булгаков:

«Теургическая власть *дана* человеку Богом, но никоим образом не может быть им взята по своей воле, хищением ли или потугами личного творчества, а потому *теургия как задача* для человеческого усилия невозможна и есть недоразумение или богоборство» [2, 323]. В приведенных словах — ключ к пониманию жизненной драмы Прометея.

Сотворив из глины людей, титан вплотную подошел к «заповедному пределу», переступить который не дано художнику: «Что мог я сделал. Большего не мог. / Не мог иного» [5, т. 2, 110–111]. Возможности до конца исчерпаны, но сердце Диониса так и не вернулось на землю. Как скоро осуществится сокровенная мечта Прометея — теперь всецело зависит от его «сынов». Они должны прийти к соборному единству, чтобы восстановить в себе целостный лик растерзанного бога. Иными словами, человечеству необходимо возрасти духовно, и тогда средоточием его мистической жизни станет сердце страдающего бога. Но вместе с искрой дионисийского огня чада Прометея унаследовали еще и темную титаническую стихию, обладающую «прирожденным тайновидением зла» [5, т. 2, 163]. Одна сила влечет их к свету, а другая — к «взаимопротивлению» и ложному самоутверждению в ущерб другим. Иными словами, людям предстоит долгий и тернистый путь, прежде чем восторжествует в них Дионисово начало. Беда героя трагедии в том, что он не желает ждать, а похищает с неба огонь, надеясь с его помощью улучшить человеческую природу. О том, как титан принял роковое решение, в трагедии сообщаются скупые подробности. Их поведала людям Пандора — женский двойник Прометея: «Небесного умножить в вас огня / Не мог художник: вам иной огонь / Добыть промыслил — от небесных молний» [5, т. 2, 149]. Изображая эти события, Иванов остался верен своему принципу — старательно избегать психологизма.

Переступив «заповедную черту», Прометей тотчас же превратился в теурга. От художника его отличает существенная черта. Свое желание изменить мир к лучшему теург ставит выше законов бытия. Думая усилить в людях дионисийское начало, Прометей не учел, что человеческая природа, вобравшая в себя хаотическую стихию, повреждена первородным грехом. В итоге, похищенный с небес огонь принес людям «смерть и гибель» [8, 99], а не духовное преображение. Своевольный поступок Прометея эхом отразился в его «детях», и вот уже в среде «избранников», которым титан доверил охранять свой дар, произошел мятеж. Архат не смирился с тем, что первым из рук «отца» огонь получил Архемор. Обида и ревность толкнули его на братоубийство, а вместе с каиновым грехом в мир вошла смерть. Следующий шаг сделал Автодик, выстреливший из лука в своего создателя. «Отцу» он не смог простить гибель братьев и свою смертную участь. Верша самосуд, бунтарь пронзил себе грудь копьем.

После похищения огня Прометей претерпел незаметную, на первый взгляд, метаморфозу. В его жизни «чистое творчество» уступило место «действию» — эти два понятия Иванов последовательно различает во вступительной статье к трагедии [5, т. 2, 159]. Расширенных пояснений на сей счет автор не дает, но и без них явственно прослеживается логика его мысли. «Чистое творчество» свободно от кармических последствий, поскольку художник сознательно отказывается от проявления своего «я». Повинуясь высшим законам, он лишь помогает вещам выявить красоту, изначально в них заложенную. Источником «действия», напротив, выступает «титаническая личность» [5, т. 2, 167], обособившаяся от остального мира. Проявив свою волю, она нарушает вселенскую гармонию, в результате чего приходит в движение «роковое колесо необходимости» [5, т. 2, 164]. И не случайно Эриннии обвиняют в каиновом грехе Прометея: «Убийца — ты» [5, т. 2, 121]. Похитив огонь, титан потянул за собой «непрерывную цепь греха и возмездия» [5, т. 2, 156], одним из звеньев которой стала гибель Архемора. И теперь уже не угасить «неправду, однажды вспых-

нувшую в действии» [5, т. 2, 157].

После гибели Архемора у Прометея еще есть путь назад, позволяющий избежать серьезного конфликта с небожителями. Надо только принести в жертву Крониду «огневые первины», как возвестил морской старец Нерей. Но воспользоваться такой возможностью человекотворец, по всей видимости, уже не может. «Колесо необходимости», запущенное Прометеем, неумолимо влечет его к катастрофе. И титан соскальзывает в богоборчество, решив преподнести небожителям «личины жертв и мороки обманчивого дыма» [5, т. 2, 114]. Этот поступок свидетельствует еще об одной перемене, произошедшей в главном герое. Гибель «религиозно-гениального» Архемора стала для Прометея наглядным доказательством силы зла, которую он поначалу недооценивал. Теперь, полагает творец рода человеческого, у «сынов» нет иного выбора, как идти «путем греха и возмездия» [5, т. 2, 164], который рано или поздно приведет к искуплению. Прометей, понуждающий людей к «борьбе вседневной» [5, т. 2, 114], в их глазах сам оказывается «тираном». Первым подобный упрек бросил «отцу» бунтарь Автодик: «Кто ты? Второй ли Зевс?» [5, т. 2, 118]. Этот вопрос предвосхищает восстание людей, соблазненных дарами Пандоры, против «насильника свобод», которое и предрешило судьбу Прометея. Логика «действия» неумолима: мятежник сам становится жертвой мятежа.

Раскрывая тему богоборчества, Иванов отходит от эсхиловской традиции. У античного трагика Прометей упорно противостоит Зевсу. Титан надеется, что, в конечном итоге, громовержец пойдет с ним на примирение ради сохранения своей власти. Иванов усложняет конфликт, различая «истинное божество … и его простое отражение» [11, 145]. Высшим началом выступает «Зевс абсолютный», он же — «извечный Отец Единородного Сына». Кронид — лишь его полноправный «наместник над теневым царством явлений» [5, т. 2, 165]. Такое разделение позволяет автору соединить несоединимое, наделив главного героя взаимоисключающими характеристиками. Прометей одновременно и богоборец, и жрец. Конфликтуя с Кронидом, он остается верным служителем Диониса. О Небесном Сыне мятежный титан в иносказательной форме постоянно говорит «избранникам»: «Не раболепствовать, но приобщаться / Старейшим в небесах, и в них Тому, / Кто сам в богах». До конца не понимая смысл этих туманных речей, «юноши» называют своего «вождя» «священником неведомого бога» [5, т. 2, 128]. И все же Дионис «не захочет низойти к оскорбителям отчих икон, как бы мало сходства ни являли эти живые иконы с Тем, кого они должны знаменовать» [5, т. 2, 165]. Как Прометей отказывает в почитании Крониду, точно так же и люди восстают против своего создателя. Надетые на титана оковы — закономерный итог богоборчества.

Подведем итоги. Может показаться неожиданным, но в «античной» трагедии осмысливается духовный опыт современников, мечтавших с помощью искусства преобразить мир и человеческую природу. Так же и Прометей, жрец и художник, промыслил искупить преступление собратьев, растерзавших Небесного Сына. Из праха титанов он сотворил человеческий род. Но людям недостает божественного огня, чтобы осуществились мечты их создателя. И тогда Прометей, полностью исчерпавший свои возможности на путях чистого творчества, решается на преступление. Но не духовное преображение приносит «сынам» похищенный у небожителей огонь, а смерть и междоусобицу. В итоге, Прометей сознательно выбирает богоборчество как путь к скорейшему искуплению, в чем можно увидеть параллели с духовными исканиями современников. Стоит в этой связи напомнить строки из «Второго крещенья» Александра Блока: «…Путь открыт наверно к раю, / Всем, кто идет путями зла». Но насильственно изменить мир к лучшему нельзя — в этом истоки жизненной драмы Прометея.

1. *Арефьева Н.Г. Образ Прометея в античной литературе и творчестве поэтов «серебряного века» Максимилиана Волошина и Вячеслава Иванова // Ученые записки. Материалы докладов итоговой научной конференции АГПУ, 27 апреля 2001 года. Часть I: Астрахань, 2002. С. 29–39.*
2. *Булгаков С.Н. Первообраз и образ: сочинения в 2-х т. Т. 1. Свет невечерний / Подгот. текста, вступ. статья И.Б. Роднянской, коммент. В.В. Сапова и И.Б. Роднянской. СПб.-М., 1999.*
3. *Венцлова Т. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Vilnius, 1997.*
4. *Голосовкер Я.Э. Логика мифа / сост. и авторы примеч. Н.В. Брагинская и Д.Н. Леонов. М., 1987.*
5. *Иванов В.И. Собрание сочинений: в 4 т. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. Bruxelles, 1971–1987.*
6. *Ницше Ф. Сочинения: в 2-х т. / Сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. Свасьяна; пер. с нем. М., 1997. Т. 1.*
7. *Прокопова О.А. Героико-титанический миф в эстетике Д.С. Мережковского и Вяч. И. Иванова // Русская философия и Православие в контексте мировой культуры: сб. материалов Международной научной конференции (Краснодар, КубГУ, 20–23 октября 2004 г.), Кубанское отд. РФО РАН. Под ред. П.Е. Бойко, А.А. Тащиана. Краснодар, 2005. С. 245–250.*
8. *Сабо-Трифкович Б. Трагедия «Прометей» Вячеслава Иванова. Белград, 2010.*
9. *Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.*
10. *Федосеева Т.В. Трагедия Эсхила «Прометей прикованный» и трагедия Вяч. Иванова «Прометей»: история создания и литературная судьба // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Международной научной конференции «Сравнительное литературоведение» (V Поспеловские чтения). М., 2003. С. 247–252.*
11. *Mureddu D.G. The Tragedy Prometheus by Vjačeslav Ivanov // Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter — europäischer Kulturphilosoph: beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg, 4–10 Sentember 1989 / hrsg. von W. Potthoff. Heidelberg, 1993. P. 127–162.*

И.В. Ковтуненко
I.V. Kovtunenko

СОЧИНИТЕЛЬНЫЕ СОЮЗЫ И ИЗОМОРФИЗМ КОНСТРУКЦИЙ В РУССКОМ И ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКАХ: ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

COORDINATING CONJUNCTIONS AND ISOMORPHISM OF STRUCTURES IN RUSSIAN AND FRENCH: LEXICOGRAPHIC ASPECT

В статье представлен анализ лексикографического описания сочинительных союзов «а», «но», «или» в русском и французском языках. Основное внимание в статье уделяется специфике семантики союзов, их парадигматическим связям, что позволяет представить комплексное описание изоморфных синтаксических единиц и их межъязыковых соответствий.

Ключевые слова: *сочинительный союз, сложносочиненное предложение, сложное синтаксическое целое, синтаксис.*

The article deals with an analysis of lexicographic description of coordinating conjunctions "and", "but", "or" in the Russian and French languages. The main attention is paid to the specific semantics of conjunctions and their paradigmatic relations, which helps to complete the description of isomorphic syntactic units and their inter-language matches.

Key words: *a coordinating conjunction, a complex sentence, a complex syntactical unit, syntax.*

Сочинительные союзы и обслуживаемая ими однородность соединяемых компонентов присутствуют в целом ряде разнообразных изоморфных конструкций, сходных в плане характера сочинительных отношений, либо придавая предложениям или их сочетаемости особый семантический характер. Как отмечают исследователи, термин «изоморфизм» близок по значению к понятию «контаминация», поскольку в качестве контаминационных синтаксических моделей рассматриваются сочетающие «семантико-грамматические свойства синонимичных типов разных структур» [1, 8]. Необходимость изучения конструкций с сочинительными союзами не только в плане анализа, но и в плане синтеза вполне очевидна. Задача состоит в том, чтобы упорядочить все известное множество фактов по определенным основаниям, учитывая либо наличие сочинительного союзного средства, либо содержательные особенности конструкций с его присутствием, либо оба этих основания.

Что касается семантической стороны, то конструкции с сочинительными союзами выражают одинаковые семантико-синтаксические отношения, являясь разноуровневыми структурами. Таковы простые, сложносочиненные предложения и сложные синтаксические целые (далее ССЦ), которые изоморфны в плане выражения ими определенных отношений. Однако изоморфность сложносочиненного предложения и ССЦ проявляется по-разному. Очевидно, что изоморфизм ССЦ не зависит от того, какой со-

чинительный союз функционирует в предложении. Но семантика сочинительных отношений зависит от семантики союза. Вслед за профессором Г.Ф. Гавриловой считаем, что к связному тексту ближе стоят предложения неоднородного состава, так как средства выражения смысловых отношений между частями предложений в них во многом идентичны текстовым средствам связи простых предложений: различные повторы, указывающие на содержание первой части, а также употребление синонимов, местоимений и т.п.

Таким образом, представляется интересным проанализировать, как отражается семантика союзов «а», «но», «или» и соответственно «mais», «ou», опираясь на толкование сочинительных союзов в русскоязычных и франкоязычных словарях, и можно ли считать изоморфными разноуровневые сочинительные конструкции с одинаковыми союзами, но имеющими разное значение. Уже традиционно отмечается, что способность сочиненных синтаксических единиц различных уровней трансформироваться в зависимости от контекста является «общей и характерной для многих языков флективного строя и может рассматриваться в качестве своего рода лингвистической универсалии» [3, 11].

Так, в Русской грамматике-80 описывается способность союза «а» соединять предложения, а также члены предложения, преимущественно однородные; союз «а» выражает противительное, сопоставительное и присоединительное значения [6, 621–623]. В толковых словарях отражена обобщенная семантика, представленная во всех разноуровневых изоморфных сочиненных структурах с данным союзом. В «Толковом словаре русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова союз «а» описан как имеющий значения присоединения, противопоставления (противительный), а также значение усиления в разговоре в начале реплики и служащий для большей выразительности и убедительности [11, 1]. В «Словаре русского языка» под ред. А.П. Евгеньевой у союза «а» выделяются противительное, сопоставительное, присоединительное, присоединительно-усилительное значения. В присоединительно-усилительном значении отмечена способность союза «а» употребляться в начале вопросительных и восклицательных предложений для усиления выразительности (часто в сочетании с местоимениями и наречиями *как, какой, сколько и* т.п.) [7, 17–18]. В «Толковом словаре русского языка» под ред. С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой у союза «а» фиксируется возможность «присоединять предложения или члены предложения со значением добавления чего-нибудь при последовательном изложении, со значением пояснения, возражения, усиления, перехода к другой мысли» [10, 15].

Подобные функции характерны для этого союза и на уровне ССЦ, так как ССЦ с союзом «а» похожи по своей синтаксической организации на ССП. Соединение предложений в ССЦ, как и предикативных частей в ССП, происходит благодаря сочинительным союзам, однако в ССЦ они являются также показателем границы самостоятельных предложений. Например: *В те годы все было трудно: достать кусок мяса, врача, билет в театр или на поезд, креститься.* ***А*** *у меня все было — продавец в подвале мясного магазина, врач-педиатр, билетерша по все направлениям, и даже священник* (Л. Улицкая. Последняя неделя)*; Темень в доме живая, с тенями, сгустками и клубами шевелится.* ***А*** *мрак – беспросветный* (Л. Улицкая. Короткое замыкание). В СПП: *Иветт, сидя у Женевьев на коленях, подрыгивала тощими ногами в такт,* ***а*** *Аньес, уменьшившись от присутствия Эйлин до совершенно нормальных размеров, уложила свои свисающие щеки на руки и лила атеистические слезы на этот старомодный американский псалом* (Л. Улицкая. Путь осла). В представленных примерах также наблюдается частичный повтор информативного содержания предикативных частей.

Во французском языке с русским союзом «а» в противительном значении соотносятся

союзы «et» и «mais», в определенных позициях «or», а также сближающийся по семантике с этими союзами «puis». В наиболее общем значении противопоставления используется «et». Выбор союза определяется типом конструкции (утвердительной/отрицательной) и его позицией в предложении: если он находится после отрицания, то следует употребить «mais». Союз «et» после предложений с уступительными союзами пропускается; после предложений, имеющих уступительный смысл, заменяется на «mais»; в смысле «между тем» в начале предложения употребляется его эквивалент «or»; в присоединительном значении заменяется на «puis»; после вопроса в начале предложения союз пропускается. Данные функциональные особенности фиксируются и в словарях [6, 15].

Противительный союз «но» и в русской, и во французской грамматических системах служит для обозначения отношений противопоставления или разграничения членов предложения или целых предложений, а также для противопоставления отдельных однородных членов предложения.

Однако в противительно-присоединительном значении союз «mais» сближается по значению с русским союзом «а», что отмечено в «Словаре современного русского литературного языка» [9, 1344–1346].

В «Толковом словаре русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова союз «но» – «противительный, обозначает противопоставление или противоречащих или ограничивающих слов или предложений» [11, 584]. В «Словаре русского языка» под ред. А.П. Евгеньевой у союза «но» появляется «возможность нового дополнительного употребления в качестве несклоняемого существительного, обозначающего препятствие» [7, 503–504]. В «Толковом словаре русского языка» под редакцией С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой соединительный союз «но», соединяя предложения или члены предложения, традиционно «выражает отношения противопоставления, ограничения, ср.: однако, вместе с тем. Во втором значении, также как и в предыдущем случае, «но» обозначено как несклоняемое существительное — возражение, препятствие» [10, 419]. В «Новом толково-словообразовательном словаре» Т.Ф. Ефремовой отмечены значения слова «но» как частицы (разг.) — при выражении удивления, сомнения, что соответствует по значению словам: разве, неужели; как междометия (разг.); как несклоняемого существительного и как предикатива (разг.) [4, 1044].

В «Словаре служебных слов русского языка» под редакцией Е.Н. Стародумовой союз *но* рассматривается как многозначный, при этом семантически сложный. Как ведущий элемент значения отмечается «уступительность». Обязательный элемент значения *но* во всех употреблениях – «отрицание». В качестве частных значений зафиксированы: «ограничительность, уступительность (=несоотвествие), противительность, возместительность» [8, 107–108].

Подобная семантика представлена в разноуровневых изоморфных синтаксических конструкциях с этим союзом, в том числе и в ССЦ. ССЦ с союзом «но» также сходно по синтаксической организации с ССП. Например: *Таня, ангел, все за Ваську сделает.* ***Но*** *пусть лучше она будет при доме, при семье, в кругу своих обязанностей, — колготки ребенку постирает, за картошкой сходит (Л. Улицкая. Последняя неделя); В ней чувствовалось присутствие татарской крови: карие глаза враскос, длинные плавные брови, некоторая излишняя скуластость очень красивого лица.* ***Но*** *фигура была не татарская — казачья (Л. Улицкая. Большая дама с маленькой собачкой)*. В ССП: *Швы зажили довольно быстро,* ***но*** *Нина Аркадьевна тем не менее ночей не спала, выкладывала Пуську себе под бок и спала воробьиным сном, боясь раздавить страдалицу (Л. Улицкая. Кошка большой красоты*). Таким образом, противительный союз «но» употребляется для противопоставления или разграничения членов предложения или целых предложений. В противительно-присоединительном значении он сближается

по значению с союзом «а». Следовательно, в русском языке именно союз «но» обладает максимальным коммуникативно-функциональным потенциалом, что обусловлено и широтой его семантики. Во французском языке подобная семантика передается словом «mais». В «Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française par Paul Robert» (1967), где представлены одиночные сочинительные союзы, союз «mais» рассматривается как позиционно обусловленный синоним «et».: «marquant une transition, en tête de phrase: «mais» = «et». «Mais» exclamatif, joint à une interj. — (Surprise): *Eh mais c`est ma foi vrais! Ah!...* [12, 1133]. Явления изоморфизма в сочинительных конструкциях и возможность трансформации ССП в ССЦ с сочинительным союзом во французском языке подобны тем, которые мы рассматривали на основе русских примеров. Сравним: *Ce qui se passe dans les romans doit être plausible, littérairement plausible.* ***Mais*** *nos petites vies bien réelles, elles se foutent d`être plausibles! (P. Péju. Cœur de pierre).* В переводе: *То, что происходит в романах, должно выглядеть правдоподобно, правдоподобно с литературной точки зрения.* ***Но*** *в нашей, вполне реальной жизни совершенно безразлично, выглядит ли она правдоподобно (П. Пежю. Каменное сердце); Elle ne laissa pas à son frère le temps de lui faire la moindre remontrance, reprit son sac à dos et se rua vers la sortie.* ***Mais*** *Saïd, qui la regardait bizarrement en grattant sa barbe naissante, parvint à lui donner un petit paquet dans lequel il avait mis quelques bricoles. (P. Péju. Cœur de pierre).* В переводе*: Не дав брату времени сделать ей хоть одно замечание, она схватила рюкзак и бросилась к выходу.* ***Но*** *Саид, странно на нее глядевший, почесывая отрастающую бороду, успел сунуть ей в руки сверток с какими-то мелочами (П. Пежю. Каменное сердце).* В ССП: *Plantés devant le bar, quelques habitués flottaient, le verre à la main, dans la clarté blanche d`un neon,* ***mais*** *le reste de la salle était plongé dans la pénombre. (P. Péju. Cœur de pierre).* В переводе*: Несколько завсегдатаев, торчавших у стойки со стаканами в руках, были залиты белым неоновым светом,* ***но*** *вся остальная часть зала была погружена в полумрак (П. Пежю. Каменное сердце).*

Разделительный союз «или (иль)» употребляется при выражении взаимоисключающего перечисления однородных членов предложения и частей сложносочиненного предложения: «может выражать значения присоединения для введения разнообразных добавочных замечаний в форме отдельных слов и их сочетаний и вставных предложений» [9, 282–283]. В «Толковом словаре русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова у разделительного союза «или» отмечены также значения: разделительно-перечислительные, когда союз «или» отделяет члены в перечислении (при этом может стоять пред каждым членом перечисляемого ряда, в том числе и перед первым); присоединительные — при перечислении понятий одной категории употребляется для присоединения последних членов перечисления со значением «а также», «и»; пояснительные употребляются для соединения разных обозначений одного понятия в значении *иными словами, иначе*; вопросительные употребляются в начале отрицательного предложения в значении *разве, неужели.* Так, в «Словаре русского языка» под ред. А.П. Евгеньевой в четырех томах зафиксировано шесть значений у союза «или», а также отмечена возможность этого союза сближаться по значению с частицами, впрочем, как и у союза «но». В «Толковом словаре русского языка» под редакцией С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой (2000) союз «или» — одиночный или повторяющийся — 1. Соединяет два или несколько предложений, а также однородные члены предложения, находящиеся в отношениях взаимоисключения. 2. Употребляется при присоединении последнего члена перечисления, при дополнении предшествующего. 3. Употребляется при противопоставлении: *иначе, в противном случае*. 4. Употребляется для соединения разных названий одного и того же понятия, для пояснения, в значении *иными словами, то есть*.

5. Употребляется как частица в начале предложения в значении *разве, неужели* [10, 244]. В «Новом толково-словообразовательном словаре» Т.Ф. Ефремовой (2004) отмечено что союз «или», «иль» (разговорная форма) употребляется при соотнесении однородных членов предложения или предложений, по значению взаимоисключающих или заменяющих друг друга, указывая на необходимость выбора между ними; употребляется при введении слов и предложений, имеющих пояснительный характер; соответствует по значению словам *то есть, иначе, иначе говоря.* Употребляется при введении вставной конструкции, вводного предложения; употребляется при присоединении последнего члена перечисления; соответствует по значению союзам: «и», «а также». В разговорной форме употребляется при присоединении предложений, дополняющих предыдущее высказывание [4, 564]. Явление изоморфизма ССП и ССЦ с сочинительным союзом имеет место быть и в сочинительных конструкциях с союзом «или». Например: *Мари с тревогой посмотрела в сторону ребенка, но Эйлин поняла ее беспокойство и подложила под его подбородок ладонь, и он улыбнулся рассеяно и слабо.* ***Или*** *это сократились непроизвольно прижатые пальцами Эйлин лицевые мышцы… (Л. Улицкая. Путь осла).* На уровне сложного предложения: *Не вполне понятно было: это они отказываются работать на государство,* ***или*** *государство не желает иметь с ними дела… (Л. Улицкая. Зеленый шатер)* — в данных разделительных конструкциях значение взаимоисключающих явлений ярко выражено субъективно-оценочной модальностью потенциального наличия одного из двух альтернативных явлений. Причем в ССЦ в предшествующем тексте использованы глаголы слухового, зрительного восприятия или междометие, что позволяет избежать затруднений слухового восприятия для персонажа, которое возникает в силу каких-то объективных условий, раскрытых в предшествующем контексте, а в СПП — лексический повтор.

Союз «или» соотносится с французским словом «ou». Конструкции с «ou» выражают альтернативу в простом предложении или сложном предложении, а также пояснение, равенство обозначений [5, 762–763]. То есть этому союзу присуща обобщенная семантика альтернативности и пояснения, что и позволяет ему функционировать в соответствующих конструкциях, формировать и их семантику. Те же особенности семантики и функционирования отмечаются и в классических французских словарях: conjonction disjonctive, qui unit des termes, members de phrases ou propositions ayant même rôle ou même fonction, mais sépare idée: «Ou» après un impérative ou un subjonctif introduisant la conséquence qui doit résulter si l`ordre n`est pas observé «sans (sans ça)», «sinon» [12, 1329], например: *Maintenant, je suis comme je suis.* ***Ou*** *plutôt comme vous m`avez faite (P. Péju. Cœur de pierre).* В переводе: *Теперь я такая, какая есть.* ***Или****, вернее, какой вы меня сделали (П. Пежю, Каменное сердце*). В ССП: *Nous nous étions alors retrouvés,* ***ou*** *plutôt ce sont nos solitudes conjugales qui s`étaient cherchées puis retrouvées (P. Péju. Cœur de pierre).* В переводе: *Потом мы снова нашли друг друга,* ***или****, вернее, одиночество каждого из нас в браке само собой потянулось к другому и отыскало его (П. Пежю. Каменное сердце).*

Таким образом, союз «mais» соотносится в русском языке с союзами «но», «а», выражая противопоставление как в простом, так и в сложном предложениях. У союза «а» основные значения — противительное, сопоставительное, присоединительное. Противительный союз «но» во многом равен в своих значениях (присоединение и противопоставление) союзу «а». Союз «или» имеет значения соединения, присоединения, противопоставления, разделения, пояснения. Во французской грамматике у союза «ou» авторы также выделяют значение равенства обозначений.

Обратившись к «Словарю русских синонимов и сходных по смыслу выражений» Н. Абрамова, можно проследить совпадения

значений сочинительных союзов. В словаре зафиксированы следующие синонимы: «А» = но, однако, же, только. См. но «Но» = а, однако, только, же. См. а, однако. «Или» = либо, то есть (т. е.), сиречь, иначе, иначе говоря, другими словами; alias, тож. Или — или, либо — либо, не то — не то. См. разве, то есть [8, 234].

Проведенный анализ подтверждает, что только благодаря постоянной взаимосвязи между различными единицами языка возможны явления изоморфности. Исследование синтаксических конструкций с сочинительными конструкциями (ССП и ССЦ) свидетельствует о том, что в силу сохранения основной семантики данных средств связи в этих единицах они изоморфны, но изоморфность ограничена их структурно-семантической спецификой. Представляется целесообразным указать и на то, что в современных словарях недостаточно исследованными остаются соотношение семантического и коммуникативно-функционального аспектов употребления союзов, а также сопоставление особенностей функционирования и семантики данных союзов в русском и французском языках, что в будущем представляется возможным отметить во французско-русских словарях. Четко не разграничены конструкции, в которых некоторые союзы не всегда синонимичны друг другу («а» = «но»), однако эта особенность союзов связана с их семантикой.

В словарях, к сожалению, не отмечено, что союз «или» служит формированию конструкций открытой структуры, в отличие от союзов «а», «но», которые формируют только конструкции двучленной закрытой структуры. Следовательно, разноуровневые конструкции с союзом «или» потенциально могут содержать в своем составе более двух сочиненных компонентов.

Не указано в словарных статьях и то, что наряду с другими значениями союз «или» может иметь значение, по существу синонимичное союзу «и», — «присоединительно-заключительное», например: *«Водолазы работают на дне рек, морей* ***или (и)*** *озер»*. Это явление отметил еще академик В.В. Виноградов. Он подчеркнул, что все значения союза «или» «одинаково опираются на признак разделительного или объединительного сопоставления мыслей, исключающих или заменяющих друг друга» [1, 716].

Не отмечено в словарях то, что союз «или» может присутствовать в конструкциях на уровне усложненного сложноподчиненного предложения, в котором однородные придаточные связаны отношениями суммирования, изоморфны они только отношениям между однородными членами в простом предложении, тоже с отношениями суммированиям: «*Он встречал ее, когда шел на работу* ***или (и)*** *иногда когда возвращался домой»* и «*Он встречал ее утром* ***или (и)*** *иногда вечером».*

Анализ лексикографических дефиниций ряда русских и французских сочинительных союзов позволяет говорить о том, что даже доминирующее функциональное описание предоставляет возможность прогнозировать признак изоморфности конструкций, в которых регулярно репрезентируются те или иные союзы с одинаковой семантикой. Учет специфики семантики союзов, их парадигматических связей, во многом определяющих функционирование данных единиц в разноуровневых синтаксических конструкциях, в том числе и межъязыковых соответствий, на наш взгляд, позволит представить комплексное описание изоморфных синтаксических единиц в русском и французском языках. Таким образом, изоморфизм разноуровневых сочинительных конструкций не предполагает тождественности лексического содержания грамматических форм лексем, взаимозаменяемости в речи как возможного, но не обязательного следствия изоморфизма конструкций при обязательном одинаковом значении функционирующих в них сочинительных союзов.

1. *Бабайцева В.В. Переходные конструкции в синтаксисе. Воронеж, 1967.*
2. *Виноградов В.В. Русский язык (грамматическое учение о слове). М., 1947.*
3. *Леденев Ю.Ю. Явления изофункциональности на различных ярусах синтаксической системы: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Ставрополь, 2001.*
4. *Новый толково-словообразовательный словарь / Под. ред. Т.Ф. Ефремовой. М. 2000.*
5. *Новый французско-русский словарь / Под ред. В.Г. Гака, К.А. Ганшиной. 5-е изд., испр. М., 2000.*
6. *Русско-французский словарь / Щерба Л.В., Матусевич М.И. и др. Изд. стереотип. М., 2001.*
7. *Словарь русского языка / Под ред. А.П. Евгеньевой: в 4-х т. 2-е изд., испр. и доп. М., 1981–1984.*
8. *Словарь служебных слов русского языка / Под ред. Е.Н. Стародумовой. Владивосток, 2011.*
9. *Словарь современного русского литературного языка: в 17-ти т. М., 1950–1965.*
10. *Толковый словарь русского языка / Под. ред. С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведовой. 4-е изд., доп. М., 2003.*
11. *Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова: в 4-х т. М., 1936.*
12. *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française par Paul Robert, Paris: Société du nouveau Littré, 1968.*

С.В. Логвиненко
S.V. Logvinenko

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ МИРА В РОМАНЕ М.М. ПРИШВИНА «ОСУДАРЕВА ДОРОГА»

SPATIAL MODEL OF THE WORLD IN THE NOVEL «OSUDAREVA DOROGA» OF M.M. PRISHVIN

В статье рассматривается структура художественного пространства романа М.М. Пришвина «Осударева дорога», представленная различными локальными типами, которые, взаимодействуя между собой, в определенной мере формируют мотивную, образную, символическую системы романа. На языке пространственных отношений выражаются сложные философские идеи автора, лежащие в основе его мирообраза.

Ключевые слова: *миф, структура, пространство, философия, символ.*

The article discusses the structure of the artistic space of the novel «Osudarevadoroga» of M.M. Prishvin, represented by the different local types, which, interacting among themselves, form motives, imaginative, symbolic system of the novel. In the language of spatial relations are expressed complex philosophical ideas of the author, lying in the basis of his views of the world.

Key words: *myth, structure, space, philosophy, symbol.*

Изучая структуру художественного пространства в романе «Осударева дорога» М.М. Пришвина, мы выявили, что в ней отразилось авторское мифотворчество. Миф позволил Пришвину объединить рассудок и интуицию, проникнуть в сущностные основы мира, непознаваемые в логически-рациональном подходе к его тайнам, к основам бытия, скрытым в рассудочном взгляде на повседневную жизнь. Он предстает перед нами как «онтологический принцип поэтики, как субстанциональный стержень семантического пространства, как универсальная проекция философско-эстетических представлений писателя» [3, 7]. Миф является определяющим компонентом творчества Пришвина, он пронизывает реальное пространство романа и обращает нас к «древней ритуально-мифологической семантике, к природным стихиям — воде, огню, свету… архетипической символике… где реальность в сочетании со стихией чудес свободно играет с временем и пространством… где оборотничество естественно, где стихии олицетворены, где все бытие приобретает мифическую глубину и рельефность» [2, 28].

Необходимо отметить, что центральной мифологемой, как во всем мифотворчестве Пришвина, так и в итоговом романе писателя, становится мифологема Всеединства, которая подразумевает единство бесконечного множества проявлений жизни. В центре вселенной Пришвина, представляющей космическую целостность, находится Всечеловек — своего рода первообраз человека. Всечеловек, или «универсальный человек» — это ядро художественной системы Пришвина, символ космического универсума, некая космическая сущность, «вневременная и внепространственная».

В «Осударевой дороге» Всеединство реализуется в историко-социальном плане в идее «социальной соборности», восходящей к «мистической архаике», к «жажде социального преображения». Наиболее функциональным способом воплощения этой текстообразующей философемы является язык художественного пространства. На нем он выражает свои глубинные онтологические и гносеологические представления о диалоге человека и мира, мира исторического, взятого одновременно в двух его измерениях – трагической повседневностью и вечностью.

Структура художественного пространства произведения, пользуясь терминологией Ю.М. Лотмана, представляет собой упорядоченный набор элементов «модели мира» писателя, выраженной «на языке его пространственных представлений» [5, 414]. Исходя из этого, мы считаем, что структура художественного пространства в «Осударевой дороге» представлена различными локальными типами, которые, взаимодействуя между собой, в определенной мере формируют образную, мотивную, символическую системы романа, способствуя созданию ее особой внутренней динамичности. «Пространство не только активно входит в повествование, но и определяет во многом внутренний динамизм текстопорождающих мотивов. Прочтение… сквозь пространственную призму свидетельствует об особой синкретичности пришвинского текста и о его мифопоэтической сущности» [2, 74].

Художественное пространство в творчестве Пришвина и, в частности, в романе «Осударева дорога» является выразителем философско-эстетических исканий писателя еще и потому, что наиболее адекватно актуализирует содержащиеся в произведении смыслы и значения: «Вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопа» [1, 406]. Хронотоп, в представлении Бахтина, — это существенная «взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [1, 234]. Бахтин различает хронотопы по «размерам»: крупные и более мелкие, которые способны взаимодействовать между собой, при этом «крупные, доминирующие могут объединять более мелкие, они способны «включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться… общий характер этих взаимоотношений является *диалогическим»* [1, 401].

Бахтинский принцип структурирования пространства имеет непосредственное отношение к художественному миру Пришвина, в котором локальные схемы многофункциональны: «Уже в ранних произведениях обнаруживает себя двойственность пространственного облика: оно воссоздается топографически реально и мифологически-сказочно одновременно» [3, 16]. Структурная неоднородность пространственных образов в романе Пришвина подчеркивает диалогичность и контрастность локальных типов. Как уже было отмечено, функциональны два основных пространственных уровня или «всеобъемлющих» хронотопа: реально-исторический и сказочно-мифологический. При этом реальный хронотоп является внешней оболочкой, «подстилкой» в пришвинской терминологии. Ведущая роль в развитии онтологической схемы текста принадлежит мифогенному пространству, выступающему в качестве смыслопорождающего фактора.

Таков общий пространственный фон пришвинского Севера, который задается топографически реально: герои передвигаются, словно по карте, от одного пространственного ориентира к другому. Но вместе с тем, повествование «дышит» мифом, живет в нем. В «Осударевой дороге» переплетаются времена, целые эпохи. Кажется, будто Петр I только что прошел этой дорогой, и след его не заросс до сих пор. Здесь же совершает «великое» строительство канала Сталин, не названный в романе, но явно подразумеваемый. Внутри этого синтетического многомерного пространства обнаруживаются различные локальные объекты, которые нередко

находятся в оппозиционных отношениях. Например, локус дома староверов, входящий в пространство Севера, — это начало новой жизни, привезенной «табашниками», и, в тоже время, пространство смерти, апокалипсиса, ожидаемого староверами. Бинарность в романе служит цели создания семантического ядра, которым является топос «Осударева дорога». Пространство «Осударевой дороги» становится моделью мироздания, вмещающей в себя все проявления многомерного бытия: добро и зло, жизнь и смерть и т.д. Мифическое время здесь становится четвертым измерением земного бытия, оно становится пространственноподобным, стремящимся к вечности.

Реально-историческое пространство «Осударевой дороги» представляет собой место тотальной несвободы, олицетворением которого является сам канал, где существует только общественное «надо», где люди живут в бараках, называемых «конюшнями», а местные жители-староверы предвещают конец света. Но, обладая особым мифогенным измерением, оно приобретает иные очертания, в его границах дышится легче, здесь живет свобода мысли, движения, а главная мифологема «пути» становится ключевой в понимании идейного замысла романа. Известно, что в тексте основными элементами мифопоэтического пространства выступают его «центр» и «путь» — связующее звено в цепи подпространств между периферией и сакральным центром. Он всегда однонаправлен – это движение к центру. Движение может происходить как в горизонтальной, так и вертикальной плоскости, путем перемещения через ряд «вложенных друг в друга подпространств». Основная характеристика пути — это движение по «линии возрастающих трудностей и опасностей»: «Трудность пути — постоянное и неотъемлемое свойство; двигаться по пути, преодолевать его уже есть подвиг, подвижничество со стороны идущего подвижника, путника» [6, 259].

Мифологема пути в «Осударевой дороге» воплощает главную пришвинскую идею — неприятие хаоса, преодоление разделенности Человека, обретение Всеединства. Реализацию мотива пути в «Осударевой дороге» мы рассматриваем на примере главного героя романа — Зуйка как наиболее значимого персонажа в контексте нашего исследования. Путь подростка — это инициация, отражающая главные моменты его духовного и физического созревания, в его характере и судьбе — узловые моменты онтологической схемы произведения. Мотив пути как центральный мотив романа, структурирующий его художественное пространство, задается вектором перемещений главного героя. Сюжетная траектория этого типичного «героя пути», как и других персонажей, представляет собой своеобразные ступени их нравственных спусков и подъемов. Движение Зуйка лишь на первый взгляд прямолинейно. Оно совершается концентрическими кругами по направлению к сакральному центру романа — месту совершения его инициации. Преодолевая пространственные границы, главный герой тем самым претерпевает и временные изменения, в первую очередь, — свое как физическое, так и духовно-нравственное взросление.

Художественное пространство «Осударевой дороги» определяет сюжет и композицию произведения: сюжет строится по принципу движения из сакрального центра (дома староверов) в чужую периферию (место строительства канала). Пространственные перемещения главного героя совершаются добровольно с целью исследования социально-географического пространства. Затем происходит возврат главного героя домой, т.е. совершается условный круг, отмеченный встречей «ребенок-старик». Зуек от первого путешествия получает опыт, благодаря которому происходит уже сознательная трансформация оппозиции центр-периферия. Дом староверов становится периферией и теряет сакральность. Второе путешествие Зуйка, связанное с поиском сакрального центра, характеризуется наибольшей степенью сложности пространственных пе-

ремещений, их опасностью. Он проходит испытания на грани жизни и смерти, выдержав которые, одерживает условную победу: вступает во взрослую жизнь, обретает глубокое сознание, позволяющее увидеть мир другими глазами.

Локальные вехи, которые преодолевает Зуек, соотносятся с жизненным пространством других героев: Сутулова, Волкова, Маши Улановой и др. И этот своеобразный диалог между внутренним пространством ребенка и внешним — других персонажей — необходим писателю для сюжетного становления Зуйка как личности. Каждая новая встреча с другими накладывает свой отпечаток на его «чистый» образ. При этом все они, и он, и его спутники, каждый по-своему, спотыкаясь, падая, поднимаясь, движутся в едином направлении — к созданию социального организма, который в этом романе приобретает значение социальной модели Всеединства.

В целом же функции художественного пространства в романе разнообразны: характерологическая (каждому герою «Осударевой дороги» принадлежит свой локус), психологическая (локусы характеризуют состояние героев), сюжетообразующая (перемещения через границы пространств: «схема сюжета возникает как борьба с конструкцией мира» [4, 398]), семиотическая. Возникает особое метапространство, обращенное к различным уровням художественной структуры и выступающее как доминирующий принцип художественной архитектоники. На языке пространственных отношений выражаются сложные философские идеи автора, лежащие в основе его мирообраза.

1. *Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 234–407.*
2. *Борисова Н.В. Русский мир Михаила Пришвина: монография. Елец, 2008.*
3. *Борисова Н.В. Художественное бытие мифа в творческом наследии М.М. Пришвина: автореф. дис. ... д-ра филолог.наук. Елец, 2002.*
4. *Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 386–406.*
5. *Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 413–447.*
6. *Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.*

В.М. Никонов
V.M. Nikonov

МИКРО- И МАКРОКОМПОНЕНТЫ ЯЗЫКОВОЙ/РЕЧЕВОЙ КОННОТАЦИИ В СИНХРОНИИ И ДИАХРОНИИ

MIKRO- AND MAKROKOMPONENTS OF LANGUAGE/SPEECH CONNOTATIONS IN SYNCHRONICS AND DIACHRONICS

В свете идей отечественных ученых (Е.С. Кубряковой, Г.П. Мельникова, Л.Г. Зубковой, В.В. Лопатина, И.Г. Милославского, Ю.Л. Воротникова, В.Б. Касевича, Б.Ю. Нормана, З.Д. Поповой, А.А. Кретова, П.А. Леканта, А.М. Ломова и др.) актуализируется проблема ингерентной и адгерентной коннотации, которой имманентно обладают единицы языка разных уровней, выполняя «веер» функций при тесном взаимодействии.

Ключевые слова: *язык как знаковая система, актуализация разноуровневых единиц языка — информем, смыслопорождение в результате их синтактико-прагматического функционирования в дискурсивных условиях.*

In the light of the scholars' ideas (E. Koubrakova, G. Melnikov, L. Zoubkova, V. Lopatin, I. Miloslavsky, J. Vorotnikov, V. Kasevich, B. Norman, Z. Popova, A. Kretov, P. Lekant, A. Lomov, etc.) the problem of inherited connotation that is typical of the language units of different levels is being under study.

Key words: *language as a functional system, actualization of multi-level language units-informemes, thought articulation as a result of their syntactic-pragmatic functioning in discourse system.*

В исследовании проблемы ингерентной и адгерентной коннотации языковых единиц разных уровней в свете новых лингвистических парадигм, синергетического подхода к языку/речи мы опираемся прежде всего на идеи Г.П. Мельникова и его последователей, изложенные в работе «Системная типология языков: Принципы, методы, модели» [10]. Теоретической основой для статьи послужили материалы, представленные в разделе *Методы и модели системной типологии языков как система.* Из пяти последовательных этапов в предложенной Г.П. Мельниковым «системе методов» облигаторными для нашего исследования оказались следующие: «1. Метод установления *дискретных синтагматико-парадигматических взаимодействий* характеристик элементов языковых подсистем. 4. Метод *интеграции* сведений о подсистемах языковой системы в целостную картину гармоничного взаимодействия этих подсистем. 5. Метод выявления *внешнего фактора*, определяющего направление предшествующего и предстоящего развития языка как адаптивной социальной системы» [10, 270–271]. Концепция, предложенная автором, затрагивая проблему коннотации (коннотаций) языковых единиц разных уровней, коррелирует с нашим видением данной проблемы: «…рассмотренные методы и модели системной типологии позволяют нам, особенно

на этапе синтагматико-парадигматических дискретных структурных генеративных моделей, достаточно полно описать *внутренние* взаимодействия и взаимосвязи между элементами изучаемой подсистемы, емко и однозначно сформулировать законы воздействия *дискретных* синтагматических параметров на парадигматические и парадигматических — на синтагматические параметры следующего яруса…» [10, 272].

Развивая идеи Г.П. Мельникова, Л.Г. Зубкова пишет: «Публикуя на протяжении ряда лет результаты исследования словесного знака в том или ином аспекте, я считала необходимым всякий раз определять связь данного аспекта с сущностными свойствами языка, с тем чтобы показать таким образом и его цельносистемный характер, и универсальность действующих закономерностей, несмотря на типологические и индивидуально-специфические особенности их реализации в каждом отдельном языке. Мысль об определяющей роли сущностных свойств — символичности, членораздельности, категоризации, иерархической организации и диалогической природы языка, асимметрии/симметрии в соотношении двух его планов, многомерности и неопределенности языковых единиц — проходит рефреном через всю книгу» [3, 10−11]. Приведенные высказывания имеют весомую теоретическую значимость, важны в прикладном отношении и могут быть экстраполированы на разные аспекты исследования. Для нас это область коннотации (о которой в анализируемом подходе к языковым знакам можно говорить пока гипотетически). Теоретико-эмпирические исследования Л.Г. Зубковой позволяют уточнить понятие коннотации, коннотированности (ингерентной и адгерентной) разных единиц языка в динамике, диахроническом измерении (при ведущей роли синхронии). Поясним сказанное на основе анализа коннотаций в разных ярусах языка/речи.

О коннотативной отмеченности аффиксов говорят, например, Е.С. Кубрякова и Ю.Г. Панкрац, выделяя аффиксы «экспрессивные, или эмоционально окрашенные (ср. уменьшительные, уничижительные, или с пейоративной оценкой)» [8, 60]. Е.С. Кубрякова, рассуждая о когнитивном подходе к явлениям языка/речи, пишет: «Основные координаты членения мира задаются прежде всего совокупностью грамматических и деривационных категорий, и благодаря их существованию накопленный человеком опыт оказывается рассортированным и в каком-то смысле “разложенным по полочкам”. Важную роль в этом процессе играют словообразовательные аффиксы, и если префиксы можно назвать прежде всего модифицирующими значение той основы, с которой они соединяются, то суффиксы выполняют скорее классифицирующую роль. Суффиксы, конечно, и сами подлежат семантической классификации: так, среди них отдельный класс образуют суффиксы оценочные, но нам хотелось бы отметить, что в когнитивном отношении суффиксы в целом осуществляют функцию организации самой деривационной категории, т.е. выполняют акт профилирования всего обозначения. Словообразовательный ряд с одним суффиксом может быть, соответственно, охарактеризован как профилированный, а модель такого ряда легко становится образцом для аналогии. Деление суффиксов на экспрессивные и неэкспрессивные (нейтральные) отражено в “качестве” профилирования: в первом случае категории, маркированные экспрессивно-эмоциональными суффиксами, выступают как носители устоявшихся оценок именуемых в них сущностей или как демонстрирующие отношения к ним человека; во втором случае профилирование служит членению мира и выделению в нем особых предметных областей подобного членения» [7, 81]. Важным в подобном подходе является выход на связь кажущихся на первый взгляд микроэлементов языка на макроуровни — различного рода дискурсы: «Создание ПС [производного слова. — *В.Н.*] всегда отвечает определенному смысловому заданию, возникающему в ходе проведения

человеком того или иного типа дискурсивной деятельности как следствия деятельности познавательной» [7, 81].

В связи с этим представляется логичным и суждение автора о появлении огромного массива неологизмов, порождаемых разными дискурсивными (дискурсными) условиями [Там же, 81–82] и являющихся, по нашему мнению, источником пополнения, обогащения коннотативного фонда языка/речи.

Важность рассмотрения аффиксов русского языка не только в качестве формальных составляющих слова отмечена и в работах других лингвистов. Так, И.Г. Милославский, говоря о проблеме создания толкового словаря русских морфем, замечает: «Мы остро нуждаемся в толковом словаре русских морфем. Таком словаре, внимание которого было бы сосредоточено не только на границах формального варьирования одной и той же морфемы. Необходимо толкование и собственного номинативного содержания, и оценочного компонента (как в словах *политикан*, *красивость*), и компонента коммуникативного (как в словах *читалка*, *телефонить*), и, конечно же, компонента ассоциативного. И все это наряду с теми формально не выраженными компонентами значения, о которых говорилось выше. Вся эта исчерпывающая информация [применительно к коннотации могущая быть более детализированно развернутой с называнием других важнейших микрокомпонентов коннотации. — *В.Н.*] о русских морфах, выступающих в составе слов, мыслится не только как основа для прагматических процедур точного и глубокого понимания в процессе рецептивных речевых действий. Кажется [а мы в этом глубоко убеждены. — *В.Н.*], что опора на лексику и грамматику (и без словообразования), но с морфологией и синтаксисом делают это значительно эффективнее, чем соответствующие операции над разделенными (кем? когда? как?) на морфы словами. Речь идет о проникновении именно в особенности оформления разнообразных аспектов действительности и отношения к ней средствами русского языка, в том числе и морфемными» [12, 115].

Приведенная парадигма исследования одного из важнейших аспектов русского языка может быть расширена и привлечением фонетического яруса языка/речи, что естественным образом вписывается в методологию Г.П. Мельникова и его последователей и получает отражение в ряде последних исследований. Так, В.Б. Касевич обосновывает свою точку зрения на многоуровневое устройство языка, не выходя на коннотацию: «Каждая языковая единица обладает определенным *синтактическим* и прагматическим потенциалом. Его поверхностное выражение — дистрибуция, участие в тех или иных контекстах. Наличие “веера” функций, присущих языковым единицам всех уровней, ведет к гибкости языковой системы. Единица каждого уровня релятивизирована относительно контекста единиц более высокого уровня, именно и только в соответствующем окружении она получает определенность — вплоть до текста, окружением (контекстом), для которого служит внеязыковая ситуация. Ступенчатое “вкладывание” единиц в контексты уровней возрастающей сложности снимает, таким образом, неопределенность, размытость, по природе своей свойственную любой языковой единице» [4, 274].

Анализ последних трудов по избранной нами проблеме позволил обосновать создание более прочного фундамента определения потенциальных и реализованных возможностей коннотации (коннотаций) в пределах разных уровней языка. В одних случаях — это одна исходная позиция (верхний уровень), в других — низший его сегмент, или «домен». Концепция и содержание данной статьи частично могут соответствовать (с определенной коррекцией терминологической квалификации функций языка/речи) заключениям Б.Ю. Нормана: «…характер функционирования языковой системы в сознании говорящего в значительной степени предопределяется ее сложным устройством. Современные исследователи представляют язык в виде *системы уровней*

(ярусов), каждый из которых опирается на всю совокупность предшествующих “слоев”, и все они подчиняются некоторым общим, единым отношениям и правилам. В частности, принято выделять уровень фонем, уровень морфем, уровень лексем и т.д. (Количество “слоев” в этом “пироге” для нас сейчас не так важно, как важна сама идея иерархического устройства языка). Такая уровневая модель — не просто удобная метафора, дающая наглядное представление об объективной сложности языка; она определенным образом “работает”, т.е. обладает своим функциональным аспектом. Что это значит? Единица каждого уровня не просто больше единицы предыдущего уровня, она отличается от нее принципиально новой функцией. Так, фонема служит для смыслоразличения, морфема — носитель значения, лексема предназначена для номинации (называния) и т.д. Соответственно степень качественной сложности языковой организации от яруса к ярусу возрастает: каждая новая функция опирается на совокупность предыдущих. И то, что все функции языка — коммуникативная, мыслительная, номинативная, эмотивная и т.д. — нормально выполняются только в комплексе, во взаимной обусловленности, как раз и объясняется “сложением сил” разных языковых уровней» [13, 10].

Соглашаясь со спецификой функций, отводимых Б.Ю. Норманом каждой разноуровневой единице языка, и взаимной обусловленности их при выполнении перечисленных ученым функций, заметим, что в последнее время по разным причинам актуализуются функции и тех единиц языка, функциональная коммуникативная, эмотивно-экспрессивная функция которых подвергалась сомнению. Речь идет о фонемном уровне языка, ингерентности коннотативной характеристики его вне уровня морфемы, слова и более высоких уровней языка. В частности, в сфере научных изысканий в подобном направлении оказались эмоции в системе языковых репрезентаций. Так, например, место эмоциональной фонетики в многоуровневой вербальной эмоциональности определяется следующим образом: «Средства репрезентации эмоций различных языковых ярусов взаимодействуют друг с другом. Так, эмоциональная фонетика “подкрепляется” в первую очередь лексическим уровнем [а морфемным?! — *В.Н.*], как, безусловно, самым представительным и семантически однозначным [о семантической однозначности вне контекстных условий нужно говорить с осторожностью. — *В.Н.*], а также морфемным, морфологическим и синтаксическим. Совместную “работу” языковых ярусов по реализации эмоционального значения, систему их взаимного усиления мы будем называть *многоуровневостью* вербальной эмоциональности» [16, 246–247]. И далее автор пишет: «Изолированные звуки (определенный, достаточно ограниченный их круг) имеют как модальные эмоциональные семантические характеристики, так и эмоциональные факторные признаки…» [16, 280]. Продолжая рассуждения об эмоциональном фонетическом значении (ЭФЗ), которое, по его мнению, «коррелирует с акустикой звуков», и характеризуя с этой точки зрения фонетические слова, он утверждает [как нам представляется, излишне категорично, особенно в сравнении с выше заявленным о наделенности изолированных звуков коннотативными характеристиками — *В.Н.*]: «Фонетические слова не обладают собственно ЭФЗ, а содержат лишь определенный эмоциональный сдвиг в своем фонетическом облике. Эмоционального сдвига [а эмотивного компонента? — *В.Н.*] лишены служебные слова (предлоги, союзы, частицы), а также высокочастотная нейтральная, межстилевая лексика знаменательных частей речи, которая употребляется во всех без исключения стилях, сферах общения и ситуациях...» [16, 280].

К сказанному выше сделаем два примечания, которые связаны как с терминологией, так и с потенциальными возможностями коннотации в разных частях речи: 1) В отдельных случаях нет четкости в отграничении функции-потенции от функции-

реализации (функционировании со всеми семантическими и коннотативными ипостасями). 2) Это в первую очередь касается частиц. Применительно и к теме статьи, и к анализу утверждений цитируемого автора сошлемся на монографию И.А. Киселева «Частицы в современных восточнославянских языках» (1976), где выделена особая глава — «Эмоционально-экспрессивные частицы». Отмечая нетождественность понятий «эмоциональность» и «экспрессивность», белорусский ученый пишет об их нераздельном единстве. Любопытно и замечание И.А. Киселева о способности разных частей речи к выражению эмоций: «При этом следует иметь в виду, что выражение эмоций языковыми средствами нельзя связывать *лишь* с какой-то определенной категорией лексических единиц, поскольку таким свойством обладают различные части речи (существительные, прилагательные, междометия и т.д.). Однако частицы могут выражать такую эмоционально-экспрессивную характеристику лица или предмета и выражать такую эмоциональную оценку явлений реальной действительности, которые не могут быть переданы другими лексико-грамматическими средствами. В то же время эмоционально-экспрессивные частицы бывают близки по своим семантико-синтаксическим функциям к другим частям речи (прилагательным, местоимениям, наречиям...» [5, 124–125].

В ряде новых работ, посвященных микрокомпонентам коннотации, интенсификация выступает как первопричина адгерентной коннотации. Подобный подход ученых обнаруживался и несколько десятилетий тому назад, однако в настоящее время он все сильнее и отчетливее прослеживается в исследованиях ученых-лингвистов разных профилей.

Сравним несколько фактов. Первый распространяет сферу своего воздействия на все ярусы языка. На него, например, особое внимание обращает И.Н. Кручинина при рассмотрении «явления, которое можно назвать функционально-смысловым осложнением сочинительной связи в условиях эмфазы. Под эмфазой понимается экспрессивное и/или эмоциональное напряжение речи, повышающее ее действенность. Эмфазой, – отмечает автор статьи, — может быть охвачено как все речевое произведение (высказывание), так и отдельные его элементы или уровни реализации (фонетический, лексический, грамматический)» [6, 135]. Полагаем, что вывод, сделанный много лет назад и соотнесенный, казалось бы, с частным случаем функционирования отдельной единицы языка в речи [сочинительного союза *и*. — *В.Н.*], оказался универсальным, разделяемым многими известными учеными (в частности, П.А. Лекантом).

Пример второй обращает нас к статье П.А. Леканта «Субъективная аналитическая категория интенсива в русском языке» [9, 74−80], где обращает на себя внимание прежде всего перечень ключевых слов, эксплицирующий составные части коннотации — языковые и речевые, ингерентные и адгерентные: *«аналитизм; субъективность; оценка; градация; экспрессивность; восклицательность»* — т.е. те понятия, которые и терминологически, и фактически связаны с анализируемым макрокомпонентом языка/речи — коннотацией, хотя имплицированным оказался здесь образный компонент коннотативного значения, который обычно сопровождает и экспрессивность, и эмоциональность (эмотивность), и оценочность, что встречается в ряде работ других лингвистов, например, у Д.Б. Ольховикова: «Для лингвистических и, более широко, филологических исследований XX века характерно неослабевающее внимание к различным семантико-функциональным, семиотическим, иным аспектам *экспрессивно-образного* [выделено нами. — *В.Н.*] потенциала языка и его реализации в речи...» [14, 338].

Еще один из показательных примеров актуализации категории интенсивности, убедительно представленной в анализируемой статье П.А. Леканта, побуждающей и к терминологической упорядоченности, и к критическому отношению к некоторым работам, где несколько прямолинейно указываются

функции разных ярусов языка в его дискурсивном функционировании, может быть связан с суждением Е.В. Рахилиной в ее монографии «Лингвистика конструкций», где в указателе терминов читаем: «метафора высокой степени/интенсивности 108, 113, 127–127, 130–133» [15, 577]. Проведенное на контрастивной (сопоставительной) основе, это исследование дополняет и углубляет представление об объекте и предмете нашей статьи. (Попутно, не умаляя значимости и этого ракурса рассмотрения категории интенсива, придав ему некоторое расширительное понимание, отметим еще один фокус исследования в названном выше источнике — главу «категории лексической множественности» [Там же, 352–397].)

Возвращаясь к статье П.А. Леканта, отметим и другие отдельные вопросы, которые пока еще не нашли должного аргументированного и систематизированного подхода в лингвистике. Это, во-первых, перечень слагаемых с выделением ведущей категории — интенсива — как продуцента других, детерминированных им микрокомпонентов коннотативных и коннотатированных единиц языка. Во-вторых, это возрастание роли аналитизма как одной из важнейших тенденций в грамматическом строе языка, проанализированное им в диахронии и синхронии и применительно к категории интенсива, интенсификации, интенсификаторов, что дополняет теоретические и прикладные стороны академического издания «Современный русский язык: Активные процессы на рубеже XX–XXI веков» [17]. В-третьих, сам перечень интенсивов, предложенный в версии П.А. Леканта, побуждает к более адекватному в науке о языке подходу к коннотации, к ее составным частям — с одной стороны, онтологически присущим, а с другой — как приему, способу (способам) коннотирования единиц языка в условиях разного дискурсного их функционирования. Поясним это на примере градации, градуирования строевых единиц языка в речи, на что (с несколько иных позиций, но совпадающих с точкой зрения П.А. Леканта в основных чертах) обращают внимание и А.В. Бондарко, и Ю.Л. Воротников, и А.А. Кретов [11]. Так, в работе «О семантическом инварианте категории степеней сравнения», сравнивая взгляды Ю.С. Степанова с концепцией А.В. Бондарко, Ю.Л. Воротников замечает: «А.В. Бондарко понимает “компаративность” и не столь узко (то есть как выражение категории “отношение” с помощью компаратива), но и не столь широко (то есть “компаративность” как синоним всех видов “относительности”). Он пишет: “Семантика компаративности представляет собой синтез категорий качественности и количественности...

Таким образом, главные элементы понятия “компаративность” у А.В. Бондарко — это “качество”, “количество”, “мера (степень)”, “отношение”. Но количественная оценка меры (степени), качества по отношению к чему-либо — это как раз то, что Э. Сепир обозначает термином *градуирование (см.* [Сепир 1985]). Следовательно, — заключает Ю.Л. Воротников, — можно сказать, что семантическая категория компаративности (в терминологии А.В. Бондарко) представляет в языке “мыслительную”, или “психологическую” категорию *градации*. Так понимаемая семантическая категория компаративности может быть обозначена и иным термином — *градационность*, образованным по модели “качество — качественность”; “количество — количественность” и др. …» [1, 24]. Подобный критерий ученый применяет и в других своих работах [см., например, 2, 181–196].Таким образом, поставленная в статье проблема нашла лишь частичное, но рассчитанное на перспективу исследование в рамках одной из глав нашей монографии, посвященной выявлению коннотативных возможностей в области морфологии и (особенно) синтаксиса, что позволит более четко, в соответствии с современными достижениями в языкознании, проанализировать коннотативный фонд в пределах всех ярусов языка.

1. *Воротников Ю.Л. О семантическом инварианте категории степеней сравнения // Исследования по языкознанию: Сб. статей к 70-летию А.В. Бондарко. СПб., 2001.*
2. *Воротников Ю.Л. Степени качества у имен существительных и глаголов // RES LINGUISTICA. Сборник статей к 60-летию профессора В.П. Нерознака. М., 1999. С. 181–196.*
3. *Зубкова Л.Г. Предисловие // Принцип знака в системе языка. М., 2010. С. 10–11.*
4. *Касевич В.Б. Семантика. Синтаксис. Морфология. М., 1988. С. 273–274.*
5. *Киселев И.А. Частицы в современных восточно-славянских языках. Минск, 1976. С. 124–125.*
6. *Кручинина И.Н. Сочинительная связь и эмфаза // Язык: Система и функционирование. М., 1988. С. 135–144.*
7. *Кубрякова Е.С. О когнитивном подходе к производному слову // Славистика: синхрония и диахрония. Сборник научных статей к 70-летию И.С. Улуханова / Под общей редакцией д-ра филол. наук проф. В.Б. Крысько: ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН. М., 2006. С. 77–83.*
8. *Кубрякова Е.С., Панкрац Ю.Г. АФФИКС // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М., 1990. С. 60.*
9. *Лекант П.А. Субъективная аналитическая категория интенсива в русском языке // РЯШ. 2011. № 7. С. 74–80.*
10. *Мельников Г.П. Системная типология языка: Принципы, методы, модели / Отв. ред. Л.Г. Зубкова. М., 2003. С. 272–273.*
11. *Меркулова И.А., Кретов А.А. О суффиксально маркированных категориях существительного // Язык и национальное сознание. Вып. 2. Воронеж, 1999. С. 133–136.*
12. *Милославский И.Г. Учение о русском словообразовании // Славистика: синхрония и диахрония. Сборник научных статей к 70-летию И.С. Улуханова / Под общей редакцией д-ра филол. наук проф. В.Б. Крысько: ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН. М., 2006. С. 112–120.*
13. *Норман Б.Ю. Грамматика говорящего. СПб., 1994.*
14. *Ольховиков Д.Б. «Образность» как категория филологического описания текста // RES LINGUISTICA. Сборник статей к 60-летию профессора В.П. Нерознака. М., 1999. С. 338–357.*
15. *Рахилина Е.В. Лингвистика конструкций. М., 2010.*
16. *Романов Д.А. Эмоции в системе языковых репрезентаций: монография. Белгород, 2004.*
17. *Современный русский язык: Активные процессы на рубеже XX–XXI веков / Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН. М., 2008.*

Г.Н. Попова
G.N. Popova

ТОПОЭКФРАСТИЧЕСКИЙ МОДУС РОМАННОГО МЫШЛЕНИЯ И.А. ГОНЧАРОВА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ОБЛОМОВ»)

TOPOEKPHRASIS MODUS OF THE I.A. GONCHAROV'S NOVEL MENTALITY (ON THE MATERIAL OF THE NOVEL «OBLOMOV»)

В статье рассматривается роман И.А. Гончарова «Обломов» через призму понятия «топоэкфрасис», что позволяет принципиально по-новому посмотреть на художественное пространство в романе, расширяет его семантику.

Ключевые слова: *топоэкфрасис, экфрасис, поэтика пространства, И.А. Гончаров.*

The paper devoted to the examination of I.A. Goncharov's novel «Oblomov» through the perception prism of a notion «topoekphrasis». This approach allows us to get a materially new view on the novel art space and to increase its semantics.

Key words: *topoekphrasis, ekphrasis, poetics of novel space, I.A. Goncharov.*

Интерес к творчеству И.А. Гончарова в настоящее время заметно возрос как в России, так и на Западе. За последние годы изменилась методика и в целом направленность посвященных ему исследований. От многократно повторенного в работах 1950–1980-х годов изучения эволюции творческого пути писателя (монографические работы А.П. Рыбасова, Л.Г. Цейтлина, Н.И. Пруцкова и др.) и анализа гончаровских «характеров» научный интерес переключается в другие области. Углубилось и усложнилось представление об эстетике и мировоззрении Гончарова, о художественном методе писателя, поэтике и стилистике, об отдельных компонентах его художественной системы – принципах типизации, структуре конфликта, временной организации текста, цитатности, «идиллическом» хронотопе и проч. (работы М.В. Отрадина, П.Е. Бухаркина, Е.И. Ляпушкиной, А.А. Фаустова, Т.Б. Ильинской и др.).

В 80–90-х гг. XX века сформировалась группа гончарововедов (Л.С. Гейро, В.И. Мельник, В.А. Недзвецкий, Е.К. и О.А. Демиховские, В.Н. Тихомиров, В.А. Туниманов, Т.И. Орнатская, М.В. Отрадин, Е. Краснощекова и др.), научный интерес которых обращен в первую очередь к художественному миру писателя, к вопросам романной поэтики Гончарова, к историко-литературному и общекультурному контексту его произведений. Предметом постоянного внимания филологов остается роман Гончарова «Обломов». Как шедевр он открыт новому концептуальному прочтению.

В настоящее время в литературоведении воскрешается термин экфрасис, обогащается и уточняется его толкование, о чем свидетельствуют работы Л. Геллера, Р. Ходеля, А. Лебедева, О. Клинга, А. Куляпина и др. Исследователи подчеркивают, что экфрасис привлекает внимание литературоведов с точки зрения связанных с ним приемов, то-

посов, жанров, а также его типология и внутритекстовые функции. Границы «возрожденного» термина так широки, что позволяют вводить современным исследователям в литературоведческий оборот новые понятия: топоэкфрасис (О. Клинг), экфрастический импульс (М. Цымборская). Нельзя не согласиться с Л. Геллером, что «разговор об экфрасисе представил случай обновить знакомство со старыми героями русского литературоведения, которые предстают перед нами в неожиданном ракурсе» [2, 18]. Поэтому представляется актуальным рассмотрение романа «Обломов» в свете современной теории топоэкфрасиса, изложенной в работе отечественного литературоведа О. Клинга «Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина)». Под топоэкфрасисом Клинг понимает «описание в литературном произведении места действия, которое несет на себе особую эстетическую нагрузку. С одной стороны, это описание сохраняет связь с топографическими прототипами, а с другой, создается по законам преображенной действительности, «второй реальности», трансформируется и деформируется как авторским ви́дением (реальным автором), так и образом автора, кругозором героя <…> Понятие топоэкфрасис применимо в тех случаях, где место действия является героем литературного произведения» [4, 97]. С этой точки зрения роман «Обломов» предстает как система различных топоэкфрасисов с разной степенью их выраженности и соотнесенности с реальными топонимическими объектами.

Обратимся лишь к некоторым из них. Центральное место в системе топоэкфрасисов романа занимает Обломовка – пространство особое, условное, созданное авторским воображением, которое Гончаров описывает в главе «Сон Обломова». В гончароведении глава «Сон Обломова» всегда вызывала особый исследовательский интерес. Все критики признавали, что опубликованная отдельно глава обладает самостоятельным значением, раскрывает особенности характера главного героя, позволяет понять «гончаровский сверхзамысел», «является образным и смысловым ключом к пониманию всего произведения, идейно-художественным сосредоточием романа» [5, 168].

В романе при описании Обломовки стирается «традиционное противопоставление словесного и живописного. Размываются оппозиции “статика экфрасиса как изображения застывшего мгновения — динамика действия”» [2; 12]. Сам Гончаров, приступая к описанию имения Ильи Ильича, употребляет слова и обороты, отсылающие читателя скорее к художественному полотну картины, а не к литературному произведению: «Не таков мирный уголок, где вдруг очутился наш герой. ... Весь уголок верст на пятнадцать или на двадцать вокруг представлял *ряд живописных этюдов, веселых, улыбающихся пейзажей*. Песчаные и отлогие берега светлой речки, подбирающийся с холма к воде мелкий кустарник, искривленный овраг с ручьем на дне и березовая роща – все как будто было нарочно прибрано одно к одному и *мастерски нарисовано*» [1, 123]. (Курсив наш. — *Г.П.*).

Читая описание имения Обломова, которое представлено читателю как сновоспоминание Ильи Ильича, можно сказать, что это описание очень напоминает жанровую картинку, иллюстрацию к русской народной сказке. Сказочные и фольклорные мотивы в романе «Обломов» достаточно обстоятельно рассмотрел Ю. Лошиц в работе «И.А. Гончаров», опираясь в своих рассуждениях в первую очередь на слова самого автора, который в письмах к И. Льховскому называет роман «большой сказкой»: «Вся эта большая сказка должна, кажется, сделать впечатление, но какое и насколько, не умею еще решить» [5, 171].

Гончаров описывает весьма условный, сказочный, воображаемый мир, создавая его по законам живописного искусства. Особенности его «фламандской манеры» описания, подражание фламандским мастерам отмечал еще А. Дружинин в своих

критических статьях «“Обломов”. Роман И.А. Гончарова» и «Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов» [3].

Образы сказочного царства у Гончарова приобретают зримые очертания и цветовую наполненность художественного полотна, иногда напоминающего лубочную картинку, для которой характерна доходчивость и узнаваемость образов, чаще всего заимствованных из фольклора и воспроизводящих известные сцены и персонажи. Обломовка — идеальный топоэкфрасис, суммирующий все идиллические представления о пространстве, порождающем сложный комплекс значений: это и место, и особая природа, и течение жизни как взаимоотношение между прошлым и будущим, желание автора показать особый поэтический мир Обломовки как артефакт. У Гончарова воображаемое полотно Обломовки становится объектом изображения в художественном тексте.

Герой (Обломов) как бы находится и вне, и внутри изображенного сказочного, условного пространства. В главе романа «Сон Обломова» показана идиллия детства, и здесь, в детстве, уже заложено все то, что останется с Обломовым до самой смерти, «... сказка у него смешалась с жизнью, и он бессознательно грустит подчас, зачем сказка не жизнь, а жизнь не сказка» [1, 133].

В связи с понятием «топоэкфрасис» не обойтись без условности, нельзя не учитывать своеобразие и роль топографии в литературном произведении. Условность, фантазия писателя трансформируют реальность: место действия в романе сохраняет связь с географией, с ландшафтом, но в результате художественного переосмысления рождается нечто более сложное, то, что нельзя назвать просто местом действия. И это особенно ощущается при анализе образа Обломовки — пространства, которое в романе выступает как самостоятельный герой произведения, исчезнувший обломок рая, эдема, сказочное место, некое тридевятое царство. Обозначение Обломовки как топоэкфрасиса позволяет отразить особое цикличное движение времени: «Измученное волнениями или вовсе незнакомое с ними сердце так и просится спрятаться в этот забытый всеми уголок и жить никому неведомым счастьем. Все сулит там покойную, долговременную жизнь до желтизны волос и незаметную, сну подобную смерть. Правильно и невозмутимо совершается там годовой круг» [1, 134]. Это во многом объясняет неподвижность Обломова, его выключенность из линейного, поступательного исторического движения времени.

Гончаров описывает статичные картины природы, подчеркивает неизменность и повторяемость всех изображенных процессов и выстраивает при описании Обломовки систему оппозиций, отделяющую ее от другого мира, «там» и «здесь» максимально противопоставлены. «Нет, правда, там моря, нет высоких гор, скал и пропастей, ни дремучих лесов — нет ничего грандиозного, дикого и угрюмого. Небо там, кажется, напротив, ближе жмется к земле, но не с тем, чтоб метать сильнее стрелы, а разве только, чтоб обнять ее покрепче, с любовью <…>

Солнце там ярко и жарко светит около полугода и потом удаляется оттуда не вдруг, точно нехотя, как будто оборачивается назад взглянуть еще раз или два на любимое место и подарить ему осенью, среди ненастья, ясный, теплый день.

Горы там как будто только модели тех страшных где-то воздвигнутых гор, которые ужасают воображение. Это ряд отлогих холмов, с которых приятно кататься, резвясь, на спине или, сидя на них, смотреть в раздумье на заходящее солнце. <…>

Ни страшных бурь, ни разрушений не слыхать в том краю.

Не наказывал господь той стороны ни египетскими, ни простыми язвами. Никто из жителей не видал и не помнит никаких страшных небесных знамений, ни шаров огненных, ни внезапной темноты, не водится там ядовитых гадов, саранча не залетает туда, нет ни львов рыкающих, ни тигров ревущих, ни даже медведей и волков, потому что нет лесов. <…>

Тишина и невозмутимое спокойствие царствуют и в нравах людей в том краю. Ни грабежей, ни убийств, никаких страшных случайностей не бывало там, ни сильные страсти, ни отважные предприятия не волновали их. И какие бы страсти и предприятия могли волновать их? Всякий знал там самого себя. Обитатели этого края далеко жили от других людей» [1, 88].

Игра писателя с пространством в описываемом им «живописном полотне» Обломовки, столкновение и размывание границ между словом и изображением вызывает в памяти читателя самые различные культурные ассоциации.

Появление такого типа «живописного» пространства, как Обломовка, и включенность в это пространство Ильи Ильича еще больше усиливают дистанцию Обломова и современного ему Петербурга. Не случайно Обломов ощущает себя дома именно на Выборгской стороне. Он находит там привычное для него пространство, организованное по законам Обломовки, обладающее границей, защищающей от бед и напастей. «Обломов отправился на Выборгскую сторону, на новую свою квартиру. Долго он ездил между длинными заборами по переулкам. Наконец отыскали будочника; тот сказал, что это в другом квартале, рядом, вот по этой улице — и он показал еще улицу без домов, с заборами, с травой и с засохшими колеями из грязи. Опять поехал Обломов, любуясь на крапиву у заборов и на выглядывавшую из-за заборов рябину. Наконец будочник указал на старый домик во дворе» [1, 299]. В значительной мере петербургская окраина воссоздает всю обстановку родного гнезда Ильи Ильича. Географические параметры в данном случае не имеют существенного значения, провинция находится в самой столице, петербургское захолустье смыкается с провинцией, принимает на себя функции Обломовки. Там царят покой, тишина, та же провинциальная неподвижность, романтическая неясность, расплывчатость, отсутствие всяческого движения.

В исследованиях гончарововедов Выборгскую сторону часто называют «выборгской Обломовкой». Но при этом важно учитывать, что это сходство не абсолютное, а внешнее. Идиллический мир покинула его душа. «Идеал жизни его осуществился, хотя без поэзии, без тех лучей, которыми некогда воображение рисовало ему барское, широкое и беспечное течение жизни в родной деревне среди крестьян, дворни. <…> Он смотрел на свой настоящий быт, как продолжение того же обломовского существования, только с другим колоритом местности и, отчасти, времени. И здесь, как в Обломовке, уму удалось дешево отделаться от жизни, выторговать у ней и застраховать себе невозмутимый покой» [1, 473].

Топоэкфрасису Обломовки противопоставлен топоэкфрасис Петербурга. Гончаров по-особому включается в тему о Петербурге и по-особому изображает его в романе. Петербургский мир Гончарова пересекается с петербургским и провинциальным мирами его героев, которые формируют кругозор Обломова. Петербург Ильи Ильича сосредоточен в пределах комнаты на Гороховой улице, и представление о нем складывается как определенная совокупность образов столичных жителей, его посетителей, каждый из которых открывает одну из сторон столичной петербургской жизни. Волков, безукоризненно одетый и причесанный молодой человек, полон пустых мыслей и желаний, раздробляется и рассыпается. Образ Судьбинского в романе — это другая сторона петербургского мира, одержимого карьеризмом, желанием достичь высоких чинов, так как чин, должность важнее человека, а для карьеры «так мало нужно человека, его ума, воли, чувства» [1, 27]. Литератор Пенкин, ратуя за реальное направление в литературе, забывает о человечности, в его произведениях «жизни нет ни в чем: нет понимания ее и сочувствия» [1, 27].

Из разных образов петербургских жителей складывается образ Петербурга, многоликий, противоречивый, который искажает

саму человеческую природу. Обломов не участвует в петербургской жизни из боязни разрушить в себе человека, он радуется, «что нет у него таких пустых мыслей и желаний, что он не мыкается, а лежит вот тут, сохраняя свое человеческое достоинство и свой покой» [1, 31]. Перед нами пространство опустошенное, лишенное идеала. «Ему не нравится беготня взапуски, вечная игра дрянных страстишек, особенно жадности, перебиванья друг у друга дороги, сплетни, пересуды, щелчки друг другу, это оглядывание с ног до головы; послушаешь, о чем говорят, так голова закружится, одуреешь... Скука, скука, скука!.. Где же тут человек? Где его целость? Куда он скрылся, как разменялся на всякую мелочь?» [1, 176]. При чтении описания жизни Ильи Ильича в столице создается ощущение, что Обломов не живет в Петербурге и лишь редкие приезды Штольца меняют привычный ход жизни Обломова.Только однажды выход в петербургское общество меняет жизнь Обломова — это его встреча и развитие отношений с Ольгой Ильинской. Но при этом надо отметить, что любовная история Обломова и Ольги развивается на даче, а дача — это пространство между городской и провинциальной жизнью, некая модель провинции в окрестностях города, городской окраине, совмещающей городскую и провинциальную семантику. На даче любовь Ольги Ильинской и Ильи Ильича проходит все стадии развития. Он меняется, становится «подвижным», энергичным, окрыленным своим новым состоянием: «Ему легко, весело. В природе так ясно. Люди все добрые, все наслаждаются, у всех счастье на лице» [1, 355]. В дачном пространстве Илья Ильич как будто возвращается в свое родовое имение, в Обломовку: «Гордость заиграла в нем, засияла жизнь, ее волшебная даль, все краски и лучи, которых еще недавно не было. Он уже видел себя за границей с ней, в Швейцарии на озерах, в Италии, ходит в развалинах Рима, катается в гондоле, потом теряется в толпе Парижа, Лондона, потом... потом в своем земном раю — в Обломовке». Он пробуждается к жизни, «он чувствует жизнь, ее тихое теченье, ее сладкие струи, плесканье... он впадает в раздумье от удовлетворенных желаний, от полноты счастья...» [1, 356].

Таким образом, пространство петербургского мира Обломова и пространство реального города практически не пересекаются. Не случайно Штольц называет жизнь Обломова в Петербурге «петербургской обломовщиной».

Топоэкфрастический образ Петербурга в романе формируется не столько как система представлений жителей Петербурга, сколько обломовцев. Жители Обломовки воспринимают столицу как нечто далекое и интересное, но вместе с тем чужое, непознанное. Человек мысленно воображает себе то, как может выглядеть часть пространства, которую он никогда не видел или о которой знает очень мало. «Они знали, что в восьмидесяти верстах от них была «губерния», то есть губернский город, но редкие езжали туда; потом знали, что подальше, там, Саратов или Нижний; слыхали, что есть Москва и Питер, что за Питером живут французы или немцы, а далее уже начинался для них, как для древних, темный мир, неизвестные страны, населенные чудовищами, людьми о двух головах, великанами; там следовал мрак – и, наконец, все оканчивалось той рыбой, которая держит на себе землю» [1, 106]. И Обломов, живя в реальном Петербурге, сохраняет в своем сознании представление о столице всех жителей Обломовки, приближающее к иллюстрации русской сказки, художественное наполнение которой противоположно обломовскому раю.

Основная роль топоэкфрасиса заключается в создании художественной многозначности текста, расширении его онтологического пространства. Анализ топоэкфрастического модуса художественного мышления Гончарова наиболее органичен для осмысления и уточнения способов воплощения миропонимания писателя на всех уровнях произведения.

В целом же аналитическое описание системы топоэкфрасисов в «Обломове» позволяет осмыслить их структурную причастность художественному миру романа, выявить их обусловленность содержанием авторского мирообраза.

1. *Гончаров И.А. Собрание сочинений: в 8-ми томах. Т. 4. М., 1978.*
2. *Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под. ред. Л. Геллера. М., 2002. С. 5–23*
3. *Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983.*
4. *Клинг О. Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) / Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М., 2002. С. 97–111.*
5. *Лощиц Ю. И.А. Гончаров. М, 1988.*

О.А. Селеменева
O.A. Selemeneva

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СТРУКТУРНЫХ СХЕМ «КТО/ЧТО ЕСТЬ ГДЕ» И «КОГО/ЧЕГО НЕТ ГДЕ» ДЛЯ ВЕРБАЛИЗАЦИИ ТИПОВОЙ ПРОПОЗИЦИИ «СОСТОЯНИЕ ПРИРОДЫ» В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

USING OF THE STRUCTURAL SCHEMES «WHO/WHAT IS WHERE» AND «WHO/WHAT IS NOT WHERE» FOR VERBALIZATION OF THE TYPICAL PROPOSITION «STATE OF THE NATURE» IN THE RUSSIAN LANGUAGE

В статье автор наглядно демонстрирует, как структурные схемы простых предложений «кто/что есть где» и «кого/чего нет где», предназначенные в русском языке для репрезентации внеязыковых ситуаций «бытие объекта» и «небытие объекта», предоставляют свою форму для выражения абсолютно иного содержания – типовой пропозиции «состояние природы».

Ключевые слова: *типовая пропозиция «состояние природы», структурная схема простого предложения, национальная картина мира.*

In this article the author clearly demonstrates, that the structural schemes of the simple sentences «who/what is where» and «who/what is not where», intended for a representation of extralanguage situations «existence of the object» and «non-existence of the object » in the Russian language, provide the form for expression of absolutely other contents – the typical proposition «state of the nature».

Key words: *typical proposition «state of the nature», structural scheme of the simple sentence, national picture of the world.*

В текстах работ современных исследователей в области гуманитарных наук (лингвистики, культурологии, истории, философии) часто можно встретить словосочетание «картина мира». По своей сути оно уже стало неким фундаментальным понятием, описывающим человеческое бытие [7, 60]. Понятие картины мира строится «на изучении представлений человека о мире» [7, 62].

При всей «пестроте» «типов» картин мира (целостная и локальная, наивная и научная, гомогенная и гетерогенная и т.д.), проистекающей из многообразия классификационных критериев (субъект картины мира, ее предмет, результат деятельности и т.д.), в качестве центральной оппозиции, на наш взгляд, можно назвать следующую: *когнитивная картина мира* ↔ *языковая картина мира*.

Под *когнитивной картиной мира* понимают непосредственную, прямую картину мира, некий результат отражения мира органами чувств и мышлением человека. Она выступает в виде совокупности упорядоченных знаний — *концептосферы* — и имеет в качестве основной единицы феномен, называемый *концептом*. *Языковая картина мира* —

это совокупность зафиксированных в единицах языка представлений народа о действительности на определенном этапе его развития [11, 5–6]. Языковая картина мира существует в виде *значений языковых знаков*, образующих *семантическое пространство языка*.

Среди опосредующих когнитивную картину мира знаков прежде всего называют лексемы и фразеологизмы, которые способны отображать мировидение определенного этноса. Однако полное понимание картины мира, на наш взгляд, предполагает познание связей, в которых находятся между собой объекты и явления действительности и которые обозначены в лингвистике термином «пропозиция». Этим подчеркивается роль синтаксической конструкции в отражении картины мира.

М.В. Всеволодова совершенно справедливо отмечает, что грамматика (а не только лексика и фразеология) способна закреплять национальные и этнические приоритеты в необходимости выражения тех или иных смыслов для носителей каждого языка, специфику национального членения мироздания и социальных отношений [2]. Речь здесь идет о том, что структурно различные предложения, выступая репрезентантами определенного значения, кодирующие определенный тип внеязыковой ситуации, способны в том или ином национальном языке «предоставлять свою форму» для выражения абсолютно иного содержания. Некоторые типы конструкций выступают таким «донорским материалом» для вербализации «инородной» их природе внеязыковой ситуации регулярно, другие — менее регулярно, третьи не выступают вообще.

В нашей статье мы попытаемся показать, как структурные схемы «кто/что есть где» и «кого/чего нет где», предназначенные для репрезентации типовых пропозиций «бытие объекта» и «небытие объекта», используются в русском языке для представления внеязыковой ситуации «состояние природы».

Выбор именно этих структурных схем для анализа не является случайным. Они номинируют универсальные для носителей разных языков ситуации бытия и небытия, самые «бедные» по содержанию, но самые «богатые» по объему [15, 11].

Структурная схема простого предложения «кто/что есть где» сформировалась еще в индоевропейский период [10, 29–30] для вербализации типовой пропозиции *«бытие объекта»*: бытия вещей, бытия живых существ (прежде всего человека), бытия духовного, бытия социального и т.д. Эта схема распространена в ряде европейских языков. Так, широко известны английские конструкции *there is* и *there are*, называемые existential construction [3; 6]: *There is a forest near our village* (Возле нашей деревни есть лес; букв. * там есть лес возле нашей деревни). В немецком языке используются структуры с оборотом *es gibt*, а во французском — конструкция *il y a*, основанная на глаголе *avoir*: нем. *Es gibt hier einen Park* (Здесь находится парк; букв. *оно дает здесь парк); фр. *Il y a des portraits dans cette sale* (В этом зале есть портреты; букв. *оно там имеет портреты в этом зале) [9, 28–29]. Однако видеть в перечисленных структурах полные эквиваленты русским конструкциям не следует: немецкий глагол *geben* (к нему восходит по происхождению оборот *es gibt*) значит не *быть*, а *давать*, французский *avoir* — *иметь* (конструкция *il y a* восходит к этому глаголу) [9, 29].

Бытийные предложения, в основе которых лежит структурная схема «кто/что есть где», в русском языке составляют «поистине грандиозный класс», соединяя в себя фрагменты, являющиеся сущностями самого разнообразного рода [16, 189]. Сравним предложения: *Сад, все больше редея, переходя в настоящий луг, спускался к реке, поросшей зеленым камышом и ивняком;* ***около мельничной плотины был плес, глубокий и рыбный…*** (Чехов. Моя жизнь); *В полночный час, когда необыкновенный поезд уже спал, из купе Ухудшанского послышался шатающийся голос: «****Есть на Волге утес****, диким*

мохом порос». Путешествие взяло свое (Ильф, Петров. Золотой теленок). В основе выделенных жирным курсивом предикативных единиц лежит структурная схема «кто/что есть где». Ее означаемое — типовая пропозиция «бытие объекта» — представлена смыслами: ‘область бытия’ (*около мельничной плотины, на Волге*) — ‘бытие’ (*был, есть*) — ‘объект бытия’ (*плес, утес*). — ***Жара. Безветрие.*** *Черепичные крыши Константинополя выцвели.* ***Над городом — марево зноя*** (Толстой. Петр Первый); — ***Там такая жара****, что потеют не только люди, но и военные корабли* (Паустовский. Жара (Записки лейтенанта Жиро)). В основе выделенных жирным курсивом предикативных единиц формально лежит та же структурная схема «кто/что есть где». Но ее означаемым уже является типовая пропозиция «состояние природы» (уже иной мыслительный конструкт внеязыковой ситуации по сравнению с вышеприведенными примерами про плес и утес), представленная тремя смыслами: ‘область бытия’ (*над городом, там*, в единицах *Жара; Безветрие* компонент со значением ‘область бытия’ эллиптирован) — ‘бытие’ (представлен в инварианте схемы нулем) — ‘физическое состояние природы’ (*жара, безветрие, марево зноя*, снова *жара*). Таким образом, структурно одинаковые предложения оказываются разными по своей семантике: в первых двух примерах речь идет о *бытии в пространстве конкретного объекта* (утес и плес), а в следующих за ними — об о*пределенном физическом состоянии метеорологического пространства* (жара, безветрие, марево зноя, жара).

Структурная схема «кто/что есть где», используясь для маркирования типовой пропозиции «состояние природы», не меняет свою структуру: она остается трехкомпонентной. Однако *позиция существующего в пространстве объекта*, представленного номинативом, в ней сохраняется только *формально*. Сема ‘состояние’, заключенная в лексемах, позволяет лингвистам квалифицировать этот компонент как *предикатив*. Так, Г.П. Дручинина, сравнивая предложения *В доме тихо* и *В доме тишина,* отмечает, что «у них одинаковое типовое значение — “Локативный субъект и его состояние”», а вторые компоненты (*тихо, тишина*) «обозначают одно и то же состояние, различаясь только морфологически» и выполняя «одну и ту же функцию — предиката при локативном субъекте *в доме*» [4, 153].

Таким образом, формально сохраняющий позицию объекта бытия конститутивный компонент схемы «кто/что есть где», используемой для вербализации типовой пропозиции «состояние природы», маркирован именами существительными, имеющими в своем составе сему ‘состояние’. С учетом семантики эти имена существительные можно дифференцировать на несколько групп:

1) называющие «общее» состояние атмосферы: *ненастье, непогода, погода* (*погоды*). Отметим, что в нашем материале лексема погода (погоды) используется часто вместе с конкретизатором, представленным атрибутом, указывающим на благоприятное или неблагоприятное состояние атмосферы. Например: — ***Ненастье*** *завтра будет, — сказал старик. Девушка посмотрела на ясное небо* (Шукшин. Солнце, старик и девушка); — *Экая* ***лютая погода****, — заметил Егор* (Задорнов. Амур-батюшка) и др.;

2) называющие конкретные, разнообразные по интенсивности, способу своего проявления, «комплексу» слагающих их атмосферных явлений или осадков, «области бытия» (*пустыня, море* и т.п.), природные состояния, являющиеся «разновидностями» общего состояния *ненастья: буран, буря, вьюга, гроза, метель, пурга, ураган* и др. Например: — ***Буря****! — крикнул Кипренский и побежал к окну* (Паустовский. Орест Кипренский); *За окном* ***вьюга****, ветер бросает в стекло горсти снега* (Островский. Как закалялась сталь) и др.;

3) состояния природы, не имеющие по сравнению со второй группой столь разнообразных комплексных атмосферных проявлений, их слагаемых, типа *дождь, молния,*

сильный ветер, снег и т.п. (образно говоря «симптоматики» состояний), но квалифицируемые как отрицательные, вызывающие у человека дискомфорт в силу их отклонения от состояния, определяемого как соответствующее норме: *духота, жара, заморозки, засуха, зной, марево, мороз, сухмень, холод* и др. Например: *Душно, — сказал он. —* ***Жара****, мгла...* (Толстой. Петр Первый); *С утра до вечера дождь, ветер,* ***холод*** (Пришвин. Календарь природы) и др.;

4) состояния природы, квалифицируемые как обыденные: сезонные, суточные изменения, не приносящие значительного дискомфорта человеку, определяемые как соответствующие норме или лишь немного от нее отклоняющиеся: *безветрие, безмолвие, заря, затишье, мрак, оттепель, прохлада, свежесть, сумерки, тишина, тьма, штиль* и др. Например: *Были* ***сумерки*** (Паустовский. Повесть о лесах); *Безветрие* (Толстой. Петр Первый); *На дворе — густая* ***темень*** *и льет не переставая мелкий, частый дождь* (Куприн. Ночная смена) и др.;

5) «антропоморфные» состояния природы, метафорические, «физиологические» или «психологические»: *дремота, истома, печаль, покой, скука, спокойствие* и др. Например: *Жара и* ***скука*** *лежали на этой арало-каспийской степи…* (Платонов. Ювенильное море); *Осенняя* ***печаль*** *и красота!* (Бунин. Последнее свидание) и др.

Второй компонент схемы — «область бытия» природного состояния — маркирован наречиями или предложно-именными формами со значением некой части природного пространства или природного объекта, располагающегося на земной поверхности или в атмосфере. Например: ***В полях*** *было марево…* (Пришвин. Кащеева цепь); *Серая тишина стояла* ***вокруг*** (Паустовский. Ильинский омут) и др.

В качестве маркера смысла «бытия» выступает связочный компонент, представленный глаголами, относящимися к лексико-семантической группе глаголов бытия:

1) глагол *быть* (‘иметься, иметь место’), передающий «в чистом виде бытийность» [1, 26], обладающий «максимальным объемом и, следовательно, минимальным содержанием» [5, 70], представленный в инварианте схемы нулем. Например: ***Тишина****, белые ночи, когда что полдень, что полночь.* ***Безмолвие****. Паруса ветерок надувает, и судно тихонько бежит вдоль берега…* (Коваль. Веселье сердечное) (глагол быть эллиптирован). — Ср.: — Н*енастье* ***будет****. — Какое еще ненастье? — настороженно спрашивает Василиса и смотрит на Петра* (Распутин. Василий и Василиса) и др.;

2) делексикализованные глаголы, выключенные из парадигм противопоставлений, определяющих их собственно лексическое значение [1, 33]. Это глаголы, в которых к семе *бытия* добавляются дифференциальные семы *положения объекта* в пространстве: *стоять, лежать, висеть*. В нашей выборке языкового материала подобные глаголы примыкают к глаголу *быть* на основании реализации такого своего значения, как ‘существовать, иметь место’. Например: *Та же глубокая тишина и мир* ***лежат*** *на полях…* (Гончаров. Обломов); ***Стояло*** *затяжное ненастье, и в поле всё равно делать было нечего* (Марков. Строговы) и др. В использовании глаголов типа *стоять, лежать, висеть* при описании ситуаций бытия предметов в пространстве (в нашем случае — состояний природы) лингвисты, занимающиеся синхроническим исследованием русского языкового менталитета, видят свойственную национальной языковой картине мира избыточность в представлении образа предмета [12, 56] и осмысление ситуации местонахождения неодушевленного предмета в терминах положения в пространстве одушевленного лица [13, 103];

3) глаголы, содержащие фазовые семы *начала, продолжения, конца* в своих семемах: *закончиться* (‘перестать быть, существовать, совершаться’), *зарядить* (‘начаться’), *кончиться* (‘перестать быть, существовать, совершаться’), *наступать* (‘начаться, настать’), *начаться* (‘начать быть, существовать, совершаться’), *подниматься* (‘начинаться’),

прийти (‘начаться’) и под. Например: *Тотчас* ***наступила*** *тишина, и в ней остался только один слабый звук — журчание речной воды около колес парохода* (Паустовский. Маша); *Ненастье* ***кончилось****, ветер дул сравнительно слабо, часто затихая; свежий снег начал ослепительно сверкать* (Обручев. Земля Санникова) и др.;

4) лексикализованные глаголы с бытийным значением на первом плане и с характеризующем на втором [1, 37] типа *беситься, бушевать, завывать, разливаться, разойтись, свирепствовать, стыть, царить* и некоторые др. Например: *Темнота* ***разливалась*** *над безбрежной равниной* (Бунин. Кастрюк); *Глубокая тишина* ***царила*** *теперь на лесной полянке, по которой торчало из сугробов несколько низких деревянных крестов* (Бунин. Сосны) и под.

Из иллюстрирующих наши тезисы примеров очевидно, что мы считаем построенными по одной и той же структурной схеме и те предложения, которые считаются двусоставными, и те, которые рассматриваются как особый тип односоставных предложений — номинативные. Это обусловлено тем, что однословные реализации наименований природных состояний (номинативные предложения) с когнитивной точки зрения никакой новой типовой пропозиции не несут и потому новой схемой простого предложения не являются [10, 42]. Они выполняют стилистическую функцию: так писатели имитируют устную речь, создают эффект присутствия читателя в определенном месте, в определенное время [1; 10].

Структурной схеме «кто/что есть где» антонимична схема *«кого/чего нет где»*, репрезентирующая типовую пропозицию *«небытие объекта»* (подробно об этой пропозиции пишет И.Н. Очирова [8]).

Например: — ***Не было вокруг ни хрупкого снега****, похожего на голубой фаянс,* ***ни старинного дилижанса****, трубящего на дорогах Англии, совсем не показавшейся мне веселой,* ***не было и гнома****, зажегшего решетчатый фонарь* (Катаев. Алмазный мой венец); ***Нигде не было охотников*** *– вдали стояли стога, нахлобученные на обкошенные пригорки* (Коваль. Гроза над картофельным полем). В основе выделенных жирным курсивом предикативных единиц структурная схема «кого/чего нет где», ее означаемое – типовая пропозиция «небытие объекта», представленная смыслами: ‘область небытия’ (*вокруг, нигде*) — ‘небытие’ (*не было*) — ‘отсутствующий объект’ (*снега, дилижанса, гнома, охотников*). — Ср.: *…Я вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце… поднял глаза к небу –* ***но в небе не было покоя****: испещренное звездами, оно все шевелилось, двигалось, содрогалось…* (Тургенев. Ася). В основе выделенной жирным курсивом предикативной единицы формально лежит та же схема «кого/чего нет где», но ее означаемое — «состояние природы», представленное смыслами: ‘область небытия’ (*в небе, вокруг*) — ‘небытие’ (*не было*) — ‘отсутствующие состояние’ (*покой, тишина*, снова *покой*).

Опираясь на философскую трактовку сущности реального мира как взаимодействия бытия и небытия [15, 11–12], лингвисты говорят о первичности типовой пропозиции «бытие объекта» и вторичности «небытие объекта», характерной для *славянской группы языков* вследствие использования родительного аблативного, выразившего идею отдаления от исходного пункта [10, 100–101]. В.Ю. Копров отмечает наличие структурной схемы «кого/чего нет где» для репрезентации типовой пропозиции «небытие объекта» в венгерском языке (угорская группа финно-угорских языков), приводя в качестве доказательной базы примеры типа *tengere nincs* (морей нет); *nincs meleg viz* (нет горячей воды) [9, 29]. З.Д. Попова указывает на отсутствие подобной схемы в европейских языках, в которых «небытие объекта» обозначается не специально наработанной синтаксической конструкцией, а «чисто *лексическими средствами*: в ССПП [курсив наш. — О.С.] со значением “бытие объекта” включается отрицание»: англ. *He is not at home* (Его нет дома; букв. *он есть нет дома); нем. *Er ist nicht zu*

Hause (Его нет дома; букв. *он есть нет дома) и под. Отсутствие «нужной» схемы в английском и немецком языках обусловливается лингвистом отсутствием «синтаксического концепта “небытие объекта”» [9, 29]. Именно поэтому при изучении русского языка немецко- и англоязычные учащиеся затрудняются в осмыслении различия между высказываниями *детей здесь не было* (никаких, любых детей не было, тех, которых мы не знаем) и *дети здесь не были* (наши, ваши, соседские не были, т.е. те, которые хорошо известны говорящим) [9, 29]. То есть получается, что конструкция с именительным падежом возможна в русском языке, но она обозначает тот объект, который *есть*, известен говорящему, но отсутствует в данном месте, а конструкция с родительным падежом обозначает объект, о котором, кроме того, что он в «небытии», мы ничего не знаем [9, 29].

Использование трехкомпонентной структурной схемы «кого/чего нет где» в качестве репрезентанта типовой пропозиции «состояние природы» стало возможным за счет заполнения позиции *чего* (‘отсутствующий объект’) именами существительными родительного падежа (с предлогом или без него) не со значением отсутствующего объекта, а со значением отсутствующего состояния в природе: *буря, жара, засуха, зной, ненастье, покой, тишина* и др. Двумя другими компонентами схемы выступают компоненты, именующие соответственно ‘область небытия’ (репрезентируется наречиями или соотносительными предложно-падежными формами) и знак небытия (*нет, не было*): *Теперь* ***вокруг*** (‘область небытия’) *уже* ***не было*** (‘небытие’) ***тишины*** (‘отсутствующее состояние’) *и* ***покоя*** (‘отсутствующее состояние’)… (Арцыбашев. Пропасть).

Те предложения, которыми мы иллюстрировали наши рассуждения, выбраны из текстов художественной литературы XIX–XX вв., однако и тексты XVIII в., и древнерусская литература знали примеры использования структурных схем «кто/что есть где» и «кого/чего нет где» для представления типовой пропозиции «состояние природы»: *И бывъши нощи,* ***бысть тма****, и громове, и молъньа, и дождь* (Повесть временных лет); *В Гундустани же силнаго вару нѣт* («Хождение за три моря» Афанасия Никитина); *Голова моя закружилась — мы вышли из галереи и сели отдыхать в каштановой аллее, в Jardin du Palais Royal.* ***Тут царствовали тишина и сумрак*** (Карамзин. Письма русского путешественника) и под.

Однако следует отметить, что в текстах XI–XVIII вв. в структурных схемах «кто/что есть где» и «кого/чего нет где», используемых для вербализации типовой пропозиции «состояние природы», компонент, формально сохраняющий позицию бытия/небытия, заполнялся ограниченным кругом слов: *тишина, тьма, звездотечение, засуха, затмение, землетрясение, буря, жара, мороз*. Объективировались обеими схемами преимущественно те состояния природы, что связаны со стихийными бедствиями или «крайними» проявлениями *тишины, тьмы и жары*, доставляющими дискомфорт человеку, как физиологический, так и психологический. Это объясняется, на наш взгляд, тем, что состояния природы осмысливались как символические, предвещающие беду, посылаемые людям в наказание за что-либо [14, 170–173, 179–180].

Анализ использования структурных схем, номинирующих одни типовые пропозиции, для вербализации других, порождает вопрос о причинах такого использования. На наш взгляд, ответ на этот вопрос можно найти, опираясь на данные лингвокогнитологии и философии. С точки зрения философии, категории бытия и небытия связаны с целым рядом других категорий: существование, пространство, время, материя, становление, качество, количество, мера и др. [15, 11−12]. Лингвокогнитология, ставящая в центр своего изучения когнитивную картину мира, предполагает, что концепты (а типовая пропозиция, зафиксированная структурной схемой, получает в ряде работ трактовку «синтаксический концепт») как мысли-

тельные единицы образуют упорядоченную концептосферу, вступая в системные отношения сходства, различия, иерархии с другими концептами. В лингвокогнитивном преломлении эти ментальные корреляты внеязыковых ситуаций (синтаксические концепты) бытия объекта, небытия объекта и состояния природы имеют точки пересечения, которые проявляются определенным образом в языке. Эти «точки», думается, можно обозначить как перцептивность, локализованность, временность, итеративность и др. Поэтому именно структурные схемы «кто/что есть где» и «кого/чего нет где» оказываются столь «удобными» для вербализации типовой пропозиции «состояние природы».

1. *Арутюнова Н.Д., Ширяев Е.Н. Русское предложение. Бытийный тип: структура и значение. М., 1983.*
2. *Всеволодова М.В. Грамматика как средство отображения национальной языковой картины мира // Frazeologia a jezykowe obrazy swiata przelomu wiekow. Opole (Польша), 2007 [Электронный ресурс]. URL: //http://www.vsevolodova.ru/content/view/29/31/*
3. *Гвишиани Н.Б. Контрастивные исследования современных языков и корпусная лингвистика // Филологические науки. 2004. № 1. С. 59–71.*
4. *Дручинина Г.П. Предложения с локативным субъектом // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста: Сборник статей, посвященных юбилею Галины Александровны Золотовой. М., 2002. С. 152–158.*
5. *Красухин К.Г. Опыт построения универсальной классификации предикатов // Вестник Московского государственного университета леса (Лесной вестник). 2002. № 3. С. 62–75.*
6. *Кузьмина С.Е. Концептуальное содержание структурной схемы There Psimpleverbal S Aplace в английском языке // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2010. Т. 82. № 4. С. 64–76.*
7. *Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику: учеб. пособие. 4-е изд. М., 2008.*
8. *Очирова И.Н. Синтаксический концепт «Небытие» в русском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2011.*
9. *Попова З.Д. Синтаксический концепт и межкультурная коммуникация // Вестник ВГУ. Серия Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2004. № 2. С. 27–31.*
10. *Попова З.Д. Синтаксическая система русского языка в свете теории синтаксических концептов. Воронеж, 2009.*
11. *Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и национальная картина мира. Изд. 3-е, перераб. и доп. Воронеж, 2007.*
12. *Радбиль Т.Б. О концепции изучения языкового менталитета // РЯШ. 2011. № 3. С. 54–60.*
13. *Рацибурская Л.В., Радбиль Т.Б. Основы изучения языкового менталитета // РЯШ. 2011. № 6. С. 102–103.*
14. *Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. / Отв. ред. С.М. Толстая. М., 2002.*
15. *Шаталова О.В. Концепт бытие в русском языке: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — М., 2008.*
16. *Шатуновский И.Б. Предложения наличия vs. бытийные и локативные предложения в русском языке // Логический анализ языка. Языки пространств / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. М., 2000. С. 189–197.*

О.В. Соколова
O.V. Sokolova

МИНУС-ПРИЕМ В ПОЭТИЧЕСКИХ, РЕКЛАМНЫХ И PR-ТЕКСТАХ: В АСПЕКТЕ МЕЖУРОВНЕВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

MINUS-DEVICE IN THE POETICAL, ADVERTISING AND PR-TEXTS: AN ASPECT OF INTERLEVEL INTERACTION

В статье рассматриваются языковые способы реализации «минус-приема». Выявляются тенденции к сокращению формы и конденсации смысла в поэтических текстах, анализируется их влияние на маркетинговые тексты.

Ключевые слова: *поэтические, рекламные и PR-тексты, минус-прием, эллипсис, умолчание, конденсация.*

In the article are described some modes of realization of "minus-device". The description of different tendencies to the reduction of the word form and to the condensation of word content in the poetical texts and their influence on marketing texts is considered in the article.

Key words: *poetical, advertising and PR-texts, minus-device, ellipsis, omission, condensation.*

Внимание к тишине, умение вслушиваться в «бытие сущего», о котором писал М. Хайдеггер, становится базой для формирования теории языка как «пространства мысли и как дома духа» [11, 30–32] Ю.С. Степанова: учитывая необходимость противостояния современной тенденции использовать язык только в его прикладной функции, превращая его в «бессловесный автоматический регулятор потока информации», необходимо помнить о «сущностном» предназначении языка [11, 31]. Опираясь на идеи формалистов об «отсутствии смысла», «продуктивном непонимании» и «неназывании предмета своим именем» [15], Ю.М. Лотман формулирует концепцию семиотической значимости «неупотребления того или иного элемента», графически оформленной пустоты, «минус-приема», который является частью «графически зафиксированного текста» и дополняет его содержание [5, 60]. Минус-прием строится на соотношении неупотребленного элемента «со структурой читательского ожидания, а его, в свою очередь, с величиной вероятности употребления в данном конструктивном положении текстуально зафиксированного элемента» [5, 61].

Специфика выстраивания коммуникации в произведениях, построенных на формальной деконструкции и «смысловом сдвиге», связана с трудностями интерпретации незаконченных фраз. Такие тексты, как:

Лют брачный твой пир,
Жених твой у — (М. Цветаева. Молодец)

или *Где бы вы ни были…* (Лапша быстрого приготовления «Роллтон»); *Не теряя времени — теряй годы!* (Косметика «Мирра Люкс») и др., строятся по принципу многоуровневого кодирования: во-первых, адресат

должен догадаться о значении пропущенных или находящихся в позиции отрицания слов, во-вторых, понять метафорический смысл сообщения, и, в-третьих, расшифровать скрытый денотат, представив себе ситуацию, в которой может быть произнесена данная фраза. Такое нарушение конверсационных максим может быть коммуникативным приемом, стимулирующим эвристический поиск смысла фразы адресатом, при соблюдении адресантом «презумпции осмысленности» [14, 205]: *Мама, ну купи-и-и…* (Сеть магазинов джинсовой одежды «Глория Джинс»). Вместе с тем в языке авангардной поэзии наблюдается тенденция к превращению данного приема в художественно-эстетический принцип, связанный с исчезновением референтной реальности, когда художник находится перед выбором «симуляции» или отказа от творчества. «Эстетика исчезновения» может проявляться как негация формы и «индетерминация смысла» (В. Гнедов «Поэма конца», супрематические черный, красный и белый квадраты К. Малевича); отрицание объектов реальности: *нет нет / нет и нет / нет и нет и нет и нет / и нет и нет и нет и нет / и нет / и я нет* (Вс. Некрасов. Нет нет…); *НЕТ МЫШИ / есть* (Г. Айги. Нет мыши…) или физическое разрушение письма: *жить / как причина /жить / как причина / ~~уважительная~~ / ~~не уважительная~~/ (нужное) / (ненужное) / (зачеркнуть) / (подчеркнуть)* (Вс. Некрасов. Жить…), «Прекрасное зачеркнутое стихотворение» В. Казакова и «Новогодний сонет» Г. Сапгира).

Условно относя языковые явления, основанные на импликации как внетекстовой части текста, к способам реализации минус-приема, можно отметить проявление данного приема на графическом (зачеркивание), пунктуационном (многоточие, скобки, кавычки), лексико-семантическом (умолчание, апосиопезис), синтаксическом (эллипсис), композиционном (строфическая организация текста, «тизерная» компоновка рекламы) и других уровнях.

1) Среди языковых средств реализации минус-приема в рекламных текстах важное место занимает графика. Для рекламы характерны графические приемы сокращения текста, которые, с одной стороны, направлены на имитацию устного спонтанного формулирования сообщения, но, с другой стороны, рекламный «экспромт» является результатом тщательно подготовленной коммуникации. Ограничения, наложенные на рекламный текст (временное, пространственное, языковое), приводят к максимальному смыканию всех языковых уровней и конденсации смысла текста. Так, зачеркивание в рекламе является формальным способом сокрытия смысла, призванным привлечь внимание адресата к прочтению «запретной» информации, которая легко поддается декодированию:

ПОСТОРОННИМ ВХОД ~~запрещен только для персонала~~ РАЗРЕШЕН (Акция «день открытых дверей» в «Макдональдс»).

Источником использования графических элементов в рекламных сообщениях являются поэтические тексты. Исследователи отмечают многочисленные примеры индивидуального осмысления поэтами различных формальных, визуальных и графических средств [1, 377–380; 12]. Одним из наиболее ярких примеров является «Прекрасное зачеркнутое четверостишие» В. Казакова, написанное в 1969 г. Текст перечеркнут, в связи с чем «стихи, слова и буквы возвращаются здесь к нерасчленимости чернильного пятна, кляксы» [7, 432]. Авангардистское стремление эмансипировать букву от смысла и одновременно раскрыть ее смыслообразующий потенциал приводит к многократному повтору букв, напоминающему зачеркивание исходного текста в виде «малевичеанских» квадратов, в цикле А. Альчук «Простейшие» (1988). Стремление к постмодернистской негации текста реализуется в перечеркивании названия книги стихов Л. Гила «~~Первое слово~~ съела корова» (2008).

2) Новые тенденции в языке современной литературы охватывают и знаки препинания: «Многозначность, экспрессивность языка ху-

дожественной литературы сказывается и на ее пунктуации» [3, 262]. Возможность выражения содержательной и эмоционально-экспрессивной стороны текста определяет их значимость для создания интенционально ориентированных поэтических и рекламных текстов. Среди стилистических функций пунктуационных знаков исследователи выделяют передачу эмоционально-экспрессивных коннотаций, отражение своеобразия идиостиля писателя, выделение ритмомелодических типов произношения и т.д. Т.М. Николаева отмечает своеобразие пунктуационной системы, которая не является простой совокупностью элементов естественного языка и вместе с тем не является также искусственно созданной системой [9].

Одним из наиболее распространенных видов проявления минус-приема на уровне пунктуации является многоточие, широко распространившееся в поэзии в начале XX в. в связи с импрессионистическим стремлением дополнить вербальный код визуальной передачей «живописного мерцанья». Фрагментарно-дискретный визуальный облик текста оформляется многоточиями и ритмической непредсказуемостью вольного ямба, например, в стихотворении А. Белого «Закаты» (1902). Другим вариантом проявления минус-приема в поэзии является пропуск «слова в позиции рифмы» [6, 92], к примеру, в финале пролога к поэме В. Маяковского «Про это» (1923):

Эта тема день истемнила, в темень
колотись — велела — строчками лбов.
Имя
этой
теме:
. . . . . !

Д. Суховей определяет данный прием как «рифму-умолчание» [12, 210], этимология которой восходит к игровым и шуточным фольклорным жанрам, «связанным с нарушением языковых табу» [Там же].

Поэтический минус-прием, перейдя из фольклора, оказался освоен рекламой, где предельное сокращение языковых форм до эллипсисов, выраженных одним-двумя словами, дополняется игрой с табуированными коннотациями, которые выражаются пропуском букв внутри слова:

Евросеть. Цены просто ох…

Слоган журнала «Maxim». *Издатый для мужчин*.

Название журнала для фотографов «Издато — журнал без мата».

Применение многоточия в современной поэзии распространено наряду с отсутствием пунктуации, что подробно анализируется в работе Н.А. Николиной: «”беспунктуационные” тексты <…> максимально активизируют внимание читателя. Отсутствие знаков препинания служит одним из механизмов остранения, которое нарушает иерархические связи синтаксических единиц, в результате в тексте возникает подвижное, «текучее» соположение элементов разного ранга, различных ракурсов изображения, точек зрения» [10, 282]. На общем фоне деструкции формы, поиска новых принципов лексико-грамматической сочетаемости особенно значимым оказывается употребление определенных пунктуационных знаков (чаще всего тире, двоеточие, многоточие, восклицательный и вопросительный знаки), которые наделяются эмоционально-экспрессивной нагрузкой. В поэтических текстах многоточие может стоять в сильной позиции начала строфы, маркируя наличие имплицитных смыслов [10, 290] либо развитие лирического сюжета: *Может, черносливы — еноты? / ...Никто не знает. / А между тем возможности поддерживать УМ / все убывают* (А. Горенко. Мыши — кишмиши. А кто же изюмы).

Исследователи пишут о широком использовании в публицистических, рекламных и PR-текстах принципов «дискурсивного умолчания» [22; 20; 21; 4], которое считается элементом коммуникации. Умолчание является способом кодирования информации, разграничивающим и связывающим эксплицитное сообщение (текст) и имплицитное (подтекст). Постановка многоточия как вы-

ражения умолчания может быть вызвана различными причинами (цензура, временные рамки), оно выступает в роли актуализатора поликодовой структуры сообщения и имплицитного смысла и может стоять в разной синтаксической позиции. Например, внезапный обрыв высказывания, или апосиопезис, сигнализирует о наличии дополнительного семантического уровня.

Классический мотив «невыразимого», характерный для романтической и символистской традиции, сливается с категорией постмодернистской иронии, подвергающей негации любое утверждение. Выбор многоточия вместо точки вводит пунктуационный знак в образную систему текста, превращая его в символ неожиданного композиционного поворота, который напрямую связывает текст с реальной ситуацией. Многоточие становится дейктическим элементом, маркирующим не пресуппозицию, а сам процесс обращения к пресуппозиции коммуникативных партнеров, реализованный в тексте в виде имплицитного суждения и являющийся катализатором для развертывания стратегии коммуникации.

Пролетарии всех стран, извините... (Слоган демократов начала 1990-х гг.)

Власть же столько своих обещаний не выполнила... (Название статьи в жанре политического PR)

Скучно без конкурентов… (Сеть магазинов «Кухни России»)

Все, что вы ждете от принтеров… и даже больше! (Принтеры «HP Laser Jet»)

Могу себе позволить… (Сигареты «Sobranie»)

Где бы вы ни были… (Лапша быстрого приготовления Роллтон)

Еще один повод познакомиться… (Торговая марка сигарет «L&M»)

Многоточие в начале рекламного и PR сообщения, или просиопезис, маркирует специальное введение в ситуацию, основанное на смене видов референции – на переходе от интродуктивной референции, когда речь идет о предмете, известном только говорящему, — к идентифицирующей, когда речь идет об объекте, известном обоим коммуникантам [2, 411]:

... пора освежиться (Пиво «Клинское»)

... а дела подождут («Билайн»)

Такие сообщения строятся на моделировании загадки с возможностью выбора ответа, который изначально запрограммирован отправителем.

Повторяющиеся многоточия могут дополнять фонетическую игру, возникающую за счет ассонанса. Все компоненты текста (фонетические, графические, лексические) наделяются значением, отсылая к одной и той же ситуации бесконечно-непрекращающегося наслаждения объектом:

Coke… after Coke… after Coke (Охлаждающий напиток «Coca-Cola»)

Для кого-то спорт — это бизнес… для нас бизнес — это спорт (автомобили «Honda»)

3) Лингвистические средства реализации минус-приема на композиционном уровне могут проявляться, во-первых, в тенденции к минимализму, характерном как для авангрдных поэтических, так и для рекламных текстов.

Занимаясь исследованием «одностроков», которые можно отнести к художественной форме проявления минус-приема, В. Марков сделал вывод о том, что только одна строка может поразить сознание читателя «часто потому что она — стихотворение; остальное присочинено, чтобы выглядело как стихотворение… [8, 348]. Развивая данную мысль, Дж. Янечек проецирует тенденцию к минимализму в русской поэзии второй половины XX в. на общую социально-политическую ситуацию: «Минимализм в современной поэзии был разновидностью реакции на политическую коммерциализацию языка, чересчур длинные, пустые речи и обесценивание слова в советской культуре… Возникает вопрос, является ли многословная поэзия действительно поэзией?» [19, 419]. Ориентируясь на наследие минимализма, которое состоит в том, чтобы «найти ценные вещи в мельчайших элементах языка и что большее часто

находится в оппозиции к лучшему» [Там же], можно отметить общую коммуникативную установку минималистических текстов на стимулирование эвристического поиска значения адресатом. Можно отметить адаптацию данных стратегий в определенных жанровых формах рекламных и PR сообщений (чаще всего, в слоганах и лозунгах), которые В. Марков определял как «неопознанные однострокиа», утверждая: «Можно и не доказывать, что каждый из них — стих» [8, 347].

Другим способом композиционного выражения минус-приема является разработка в рекламе структуры «открытого произведения» (термин У. Эко) с динамической структурой [16, 75], коммуникативная установка которой выражается в вовлечении читателя в интеракцию с помощью заложенной в самой структуре текста интриги. Тексты нонфинито обладают «творческим потенциалом» [13, 17], провоцирующим читателя к участию в интеракции.

К таким «открытым текстам» относятся рекламные сообщения, созданные в жанре тизерной кампании (от англ. teaser — головоломка, дразнилка — один из способов рекламной коммуникации, когда для стимулирования интереса потребителя используется «завязка», интригующая фраза или картинка, которая «раскрывается» спустя некоторое время). Впервые рекламную кампанию, в которой использовалась серия стихотворений, нанесенных на придорожных щитах в США в 1925 г., запустила фирма «Burma Shave» (крем для бритья). Билборды, расположенные на небольшом расстоянии друг от друга, несли на себе короткие фразы в одну строчку, которые при движении автомобиля складывались в стихи: *If Crusoe'd / Kept his chin / More tidy / He might have found / A lady Friday / Burma-Shave* – ‘Если бы Крузо / Брился безропотно, / То Пятницу деву / Встретил бы в тропиках’. Надпись на последнем щите неизменно гласила: «Burma Shave»). В России в 1998 г. была проведена тизерная кампания издательского дома «Коммерсантъ». На первом этапе вдоль магистралей появились щиты с бытовыми и риторическими вопросами: *Где жена? Как с деньгами? Кто здесь хозяин?* Создав информативную паузу и вызвав у адресата желание получить ответ, авторы рекламы перешли ко второму этапу, включающему объяснения. Теперь те же щиты содержали новую информацию: *Жена дома* (Ежемесячный журнал «Домовой»), *Деньги будут* (Еженедельник «Коммерсантъ-Деньги»), *Это наш город.* (Еженедельник «Коммерсантъ Столица»). Задача успешности рекламной коммуникации была решена посредством реализации коммуникативной стратегии, основанной на использовании языковых средств выражения локальной и глобальной связности: организации семантико-синтаксической связи между внутритекстовыми элементами и интеграции крупных фрагментов текста в единое, тематически и интенционально связанное речевое сообщение.

Среди различных способов реализации минус-приема в поэтических, рекламных и PR-текстах можно выделить ряд оказывающих наибольшее влияние на успешность коммуникации. Графические приемы сокращения текста, которые позволяют достичь максимальной формальной эллиптичности и смысловой конденсации текста: формально «скрывающее» смысл зачеркивание активизирует рецепцию текста адресатом, настраивая его на «двойное» декодирование текста. Многоточие как пунктуационно выраженный прием умолчания является катализатором для развертывания стратегии коммуникации в зависимости от положения в тексте (апосиопезис, просиопезис). Лингвистические средства реализации минус-приема на уровне композиции могут проявляться, как в тенденции к минимализму, так и в апроприации художественной структуры «открытого произведения» в копирайтинге, провоцируя адресата к участию в интеракции.

1. *Азарова Н.М. Язык философии и язык поэзии – движение навстречу (грамматика, лексика, текст). М., 2010; Суховей Д. Графика современной русской поэзии: дис. ... канд. фил. наук. СПб., 2008.*
2. *Арутюнова Н.Д. Референция // Большой энциклопедический словарь. Языкознание. М., 1998. С. 411–412.*
3. *Валгина Н.С. Трудности современной пунктуации. М., 2000.*
4. *Кузнецова И.А. Красноречивое умалчивание в массово-информационном дискурсе: дис. ... канд. фил. наук. Волгоград, 2006.*
5. *Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–285.*
6. *Лощилов И. Стихотворение Владимира Казакова «Репетиции» (1966): версификация как цирк // Художественный текст как динамическая система. Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева. 19–22 мая 2005 г. М., 2006. С. 425–434.*
7. *Лощилов И.Е. Минус-прием: три иллюстрации // Минус-прием: вопросы поэтики. Новосибирск. 2011. С. 92–124.*
8. *Марков В.Ф. Однострокии. Трактат об однострокe // Марков В.Ф. О свободе в поэзии. СПб., 1994. С. 341–356.*
9. *Николаева Т.М. Специфика эволюции пунктуационной системы внутри естественного языка // Материалы Всесоюзной конференции по общему языкознанию «Основные проблемы эволюции языка». Ч. 2. Самарканд, 1966. С. 366–369.*
10. *Николина Н.А. Активные процессы в языке современной русской художественной литературы. М., 2009.*
11. *Степанов Ю.С. Изменчивый «образ языка» в науке XX века // Степанов Ю.С. Язык и наука конца XX века. М., 1995. С. 7–34.*
12. *Суховей Д.А. Рифма-умолчание (на примере поэмы Генриха Сапгира «МКХ – Мушиный след») // НЛО. 2008. № 90. С. 210.*
13. *Тюпа В.И. Творческий потенциал пушкинских набросков // А.С. Пушкин: филологические и культурологические проблемы изучения: Материалы международной научной конференции 28–31 октября 1998 г. Донецк, 1998. С. 16–18.*
14. *Успенский Б.А. Ego Loquens. Язык и коммуникационное пространство. М., 2012.*
15. *Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В.Б. О Теории прозы. М., 1925. С. 7–20.*
16. *Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., 2005.; Eco U. The role of the reader. Explorations in semiotics of texts. Bloomington, 1979.*
17. *Chasar M. The Business of Rhyming: Burma-Shave Poetry and Popular Culture // PMLA (the journal of the Modern Language Association of America). Vol. 125. No. 1. 2010. P. 29–47.*
18. *Grice H.P. Logik und Gesprächsanalyse // Sprechakttheorie. Ein Reader. Wiesbaden / Paul Kussmaul. Athenation 1980; Грайс Г.П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1985. Вып. 16. С. 217–237. С. 220–221.*
19. *Janecek G.I. Minimalism in Contemporary Russian Poetry: Vsevolod Nekrasov and Others // The Slavonic and Eastern European Review. 1992. Vol. 70. № 3. P. 401–419.*
20. *Lazarus M. Über Gespräche. Henssel, Berlin, 1986.*
21. *Schmitz U. Eloquent silence. 1994 [Электронный ресурс]. URL: http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-30/silence.htm*
22. *Sendbuehler F. Silence as discourse. 1993 [Электронный ресурс]. URL: http:// https://facultystaff.richmond.edu/~creamer/silence.html (дата обращения: 15.09.2012).*

А.В. Хатова
A.V. Hatova

ФУНКЦИИ СТРАХА В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ВИЙ»

FUNCTIONS OF FEAR IN THE N.V. GOGOL'S STORY «VIJ»

Статья посвящена образу Вия в одноименной повести Н.В. Гоголя и рассматривает заглавный персонаж как отражение экзистенциального страха смерти, а также уделяет внимание преодолению этого страха и эмоциональному катарсису, что сближает произведение с мифологическим рассказом.

Ключевые слова: *страх-тоска, мифологический рассказ, вдохновение, полет.*

The article is devoted to the image of the Vij in the N.V. Gogol's novel and examines the title character as a reflection of the existential fear of death, but also pays attention to overcome this fear and emotional catharsis that brings the product to the mythological story.

Key words: *fear the sadness, mythological story, inspiration, flight.*

«Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля определяет страх следующим образом: «страсть, боязнь, робость, сильное опасенье, тревожное состоянье души от испуга, от грозящего или воображаемого бедствия» [11]. Не случайно, что слово «страсть» (имевшее во времена Даля и Гоголя гораздо более широкий круг общеупотребительных значений, чем в современном мире) стоит в этом определении на первом месте. Страх как страсть, как мощное эмоциональное переживание, «движение души» является одним из главных творческих и познавательных импульсов.

Изучение природы и проявлений страха играет важную роль в психологии, философии, теологии. Он традиционно считается одним из основных модусов человеческого отношения к миру. Об огромном значении страха для развития науки и религии писал П.А. Флоренский: «религия есть прежде всего страх Божий, и кто хочет проникнуть в святилище религии, должен научиться страшиться» [24, 23]. Страх, по мнению Флоренского, близок к изумлению, которое философы считают началом философии. Он является не только негативной эмоцией, но и становится исходным импульсом познания, он вырывает человека из повседневной жизни и открывает ему нечто совершенно новое, тем самым страх несет не только деструктивную, но и конструктивную функцию.

Страх бывает разным, различаясь не только причиной, но и способами воздействия на человеческую психику и результатами этого воздействия. В философской и научной литературе страх, как правило, делят на два различных вида. Так, датский философ С. Кьеркегор, впервые проанализировавший страх как гносеологическую категорию, различал страх-боязнь (страх в обыденном, обывательском смысле) и страх-тоску (мистический страх) [6, 160]. Учеными подчеркивается, что страх-боязнь есть страх конкретных, мыслимых вещей, страх-тоска — безотчетное и неопределенное чувство тревоги, беспокойства (его предмет — Ничто). Без сомнения, именно этот вид страха порождал и продолжает порождать научные и художе-

ственные открытия. И, конечно же, одним из писателей, досконально изучившим феномен страха, был Н.В. Гоголь.

Публицист С. Шаргунов, анализируя его наследие, не без основания отмечает, что «вся проза Гоголя — это энциклопедия страхов» [28]. Он выделяет различные типы страхов (страх разоблачения, страх наказания, страх начальства), а также страшащихся персонажей у Гоголя, и приходит к выводу, что страх наряду со смехом как его оборотная сторона является центральным «персонажем» каждого гоголевского произведения.

Однако своей наивысшей концентрации страх (экзистенциальный, страх-тоска) достигает в повести «Вий». В своей работе «Проблема генезиса гоголевского Вия в мировой русистике: поиск синтетического решения» [13] А. Звездин отмечает, что именно эту повесть можно назвать «кунсткамерой» не только человеческих пороков, но и страхов. Но она не только заселена персонифицированными, в облике сверхъестественных существ, страхами, в ней приоткрывается иное пространство, полное мистического страха перед неведомым. Не случайно И.Ф. Анненский в своей статье «О формах фантастического у Гоголя», вошедшей в сборник «Книги отражений», считает, что главная задача автора «Вия» заключается в том, чтобы «заставить читателя почувствовать тот мистический страх, который послужил психологической основой предания» [3, 213].

Следует отметить, что непосредственно само таинственное «предание», якобы послужившее основой повести, до настоящего времени не найдено. Гоголь в начале своего произведения дает следующее предварительное примечание: «Вий — есть колоссальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли» [10, 14]. Кроме того, писатель, согласно последующим исследованиям, «мистифицирует читателя», убеждая его в примечаниях, что «вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал» [10, 15].

Образ Вия в украинской демонологии отсутствует, однако влияние гоголевского произведения на современников было так велико, что исследователи нередко, ссылаясь на повесть, приписывали ему особое место в малороссийском пантеоне духов земли и преисподней. Благодаря этому в XIX в. сформировалась точка зрения, что образ Вия заимствован из украинского (шире — славянского) фольклора как цельный, именной, без изменений введенный автором в повествование для драматизации развязки. И Н. Сумцов, и А.Н. Афанасьев, следуя за Гоголем, считали Вия созданием народной мифологии [13, 4]. Современный японский славист Ичиро Ито, обращаясь к исследованиям А.Н. Афанасьева, отмечает, что, несмотря на обнаружение им сходного персонажа в преданиях Подолии и Волыни (Западная Украина), нигде он не имеет народного имени «Вий». Так, А.Н. Афанасьев пишет: «Наши сказки знают могучего старика с огромными бровями, необычайно длинными ресницами… Этот чудный старик напоминает малоросского вия – мифическое существо, у которого веки опускаются до самой земли, но если поднять их вилами, уже ничто не утаится от его взоров; слово *вий* означает: ресницы» [4, 201]. Далее И. Ито комментирует появление «вия» в работе Афанасьева следующим образом: «Согласно авторскому примечанию, данное упоминание о Вие основано на статье «Истукан Святовида, найденный в Подолии», напечатанной в газете «Час». Упоминание о Вие имеется в отчете о поездке Т. Жебровского в край, где была найдена статуя» [16, 455–456]. Однако если обратиться к статье Т. Жебровского, обнаруживается, что «чудный старик» назван в ней Солодывым Бунио (его аналог в преданиях украинцев носит имя Шолудивый Буняк), но никак не Вием. А. Звездин отмечает в этой связи, что Афанасьев, основываясь на

легендарно-сказочном материале, не называет «могучего старика» именем «Вий», и, очевидно, наименование «малороссийского Вия» дано уже «по Гоголю» [13].

В советской науке также существовало мнение, что образ Вия восходит к исчезнувшему народному преданию: «Сохранившаяся до XIX в. украинская легенда о Вие известна по повести Н.В. Гоголя» [15, т. 1, 235]. Однако в современном литературоведении утверждение Афанасьева о наличии в славянской мифологии образа Вия считается более чем спорным. М. Виролайнен и О. Дилакторская по этому поводу пишут: «К сожалению, Афанасьев не дает отсылки к источнику, и нельзя поручиться, не послужил ли источником для него «Вий» Гоголя» [9]. Отсутствие точных этнографических данных о Вие давало исследователям повод утверждать, что образ Вия не имеет фольклорного прототипа и является созданием самого Гоголя, плодом его творческой фантазии. Основываясь на этом предположении, некоторые ученые интерпретировали образ Вия в психоаналитическом ключе (Б. Зейдель-Дреффке [14]), видя в повести не фольклорно-мифологический, а биографически-личностный подтекст и соотнося образ Вия с образом обвиняющего, карающего отца. И. Ито находит подтверждение этой гипотезе в самом языке, где слово «вуй», с которым семантически сближено имя «Вий», означает «дядя со стороны матери». Исследователь проводит интересную параллель в создании данного имени с языковыми экспериментами В.А. Жуковского, у которого в повести «Ундина» имя собственное «Струй» преобразовано из существительного женского рода «струя» и соотносится с термином родства «стрый» (дядя по отцу). Таким образом, гипотезу о создании имени Вий (*вия — вуй — Вий*) по образцу *струя — стрый — Струй* можно считать жизнеспособной [16, 458], хотя сомнительно знакомство Гоголя с переводческими приемами Жуковского. Другие же ученые, признавая фактор «соавторства» Гоголя и коллективного народного гения в создании образа Вия, писали о трансформации одного образа либо компиляции отдельных элементов и мотивов сказочно-мифологических образов [9]. Непосредственно И. Ито, опираясь на обширный этнографический материал и тексты исследований, приходит к следующим выводам, являющимся комбинацией обоих подходов к образу Вия: «Прообраз Вия был взят из какого-то украинского фольклорного источника, но создание его имени, основанное на многих фонетических ассоциациях с такими символическими словами, как *веко, видеть, вуй, волк, вой*, принадлежит Гоголю. Гоголь… раскрыл философскую тему повести с помощью этого названия» [16, 459]. На наш взгляд, именно это утверждение может считаться отправной точкой в рассуждении о функциях страха в «Вие» Гоголя. Не случайно Е.С. Ефимова заявляет в своей статье «Страх и дерзновение Хомы Брута», что «Вий» — философское произведение о познании мира, о жизни и смерти, о Хаосе и Космосе, о власти вселенских сил над человеческой судьбой» [12, 40].

Итак, «Вий» — произведение философское, в котором за основу взят Страх как гносеологическая, эстетическая и религиозная категория. Причем страх этот персонифицирован в образе Вия: неведомого, несуществующего в народной демонологии существа, созданного на основе компиляции различных мифологических прообразов и лингвистических ассоциаций. Принципы введения Вия в текст повествования отвечает задаче, которую считает основной для Гоголя И.Ф. Анненский: заставить читателя почувствовать мистический страх. Действительно, Вий появляется в повести только два раза: в начале как заглавие и предмет примечания и в конце как причина гибели философа Хомы Брута. Образ Вия отделен от образов прочей «нечисти», собравшейся под сводами церкви, не равен им. Все жуткие существа, собравшиеся по зову ведьмы, описаны подробно и от этого не кажутся столь пугающими, как Вий, обозначенный парой штрихов. Об этом персонаже не говорится подробно на стра-

ницах повести, несмотря на то, что она названа его именем. И все же присутствие Вия, как указывает Е.С. Ефимова [12, 42], незримо ощущается на всем протяжении действия. Именно оно делает образ Вия не просто пугающим, а зловещим, хтоническим. Такой способ создания «ужасной» атмосферы повести согласуется с утверждением Ю.В. Манна о том, что гоголевская фантастика — это «фантастика злого» [20, 107].

Стоить отметить, что Гоголь, отказываясь от авторства образов своей повести («вся эта повесть есть народное предание»), поступает как рассказчик были, легенды или, если проводить параллель с современным городским фольклором, как признанный знаток страшных историй (особый тип которых, имеющий в своей основе повествование о лишенном конкретного облика зловредном существе, М.П. Чередникова называет «детскими мифологическими рассказами» [27, 42]). К мифологическим рассказам относит повесть «Вий» и Е.С. Ефимова [12, 46]. По ее мнению, «мифологические рассказы запечатлевают те мгновения человеческой жизни, когда иной мир, страшное хаотическое Ничто приподнимает маску обыденного — в эти мгновения открывается мировая тайна» [12, 47]. Генетически современные детские мифологические рассказы («Красная рука», «Черное пятно», «Пиковая дама» [27, 115–117]) не могут быть связаны с повестью Гоголя, за исключением тех «новелл», которые являются непосредственно пересказами и интерпретациями «Вия» (как самой повести, так и ее кинематографического воплощения). Однако сами принципы создания центрального «ужасного» образа мифологического рассказа и цели введения этого образа в повествование могут быть сближены.

Стоит отметить, что детский мифологический рассказ, как правило, носит название, соотносимое не с героем, а с главной зловещей силой, над ним довлеющей, точно так же, как и повесть Гоголя названа не «Ведьма и бурсак», хотя исследователи отмечают, что с точки зрения логики повествования это было бы более оправданно [12, 42], а «Вий». Вынесение в заглавие имени сверхъестественной силы психологически оправдано: ощущение присутствия злого существа с первых слов повествования заставляет слушателя или читателя напрячь все душевные силы для встречи с неведомым. Эта аккумуляция душевных сил в поединке со сверхъестественным существом, олицетворяющим рок и смерть, и является целью мифологического повествования. Благодаря такому душевному напряжению ребенок (если мы говорим о детских мифологических рассказах, страшилках) приходит к идее «осиливания смерти» (термин О.М. Фрейденберг [25, 108]). Личность, только осознающая себя в мире, проходит через знакомство с «ужасным», непознанным, соотносимым многими учеными (Абрамова [2], Чередникова [27]) с обрядом инициации, чтобы преодолеть страх смерти, победить ее хотя бы умозрительно.

Интерпретируя функции «ужасного» в повести «Вий» в данном контексте, мы можем объяснить, почему, несмотря на всю трагичность событий, произошедших с Хомой Брутом, читатель не ощущает уныния и безнадежности в ее финале. Как писал И. Ф. Анненский, «смерть Хомы есть необходимый конец рассказа — заставьте его проснуться от пьяного сна, вы уничтожите все художественное значение рассказа» [3, 213]. Однако не описать гибель философа, взглянувшего в глаза зловещему Вию, на наш взгляд, было целью Гоголя, хотя именно преображение Хомы из условно бесстрашного в страшащегося мы, вслед за Е.С. Ефимовой [12, 43], считаем основной сюжетной коллизией. По мнению исследовательницы, «страшащийся способен проникнуть в тайну бытия и слиться с ней в религиозном и эстетическом порыве» [12, 43–44], однако Гоголь не приоткрывает завесу тайны над судьбой Хомы Брута, и читатель так никогда и не узнает, что убило его: тяжесть вины ли, страх ли наказания, бремя ли истины. Но в «Вие» Гоголь путем демонстрации «кунсткамеры человеческих страхов», а также через стол-

кновение с неведомым в образе Вия, с олицетворением смерти и страха смерти, приводит читателя к идее ее «осиливания».

Как нам кажется, именно эта конечная цель сближает повесть Н.В. Гоголя с детским мифологическим рассказом. Ни один традиционный фольклорный жанр, на наш взгляд, не несет в себе идею преодоления смерти путем столкновения с ней, через страх неведомого, страх-тоску. Ведь, как писал С. Кьеркегор, «кто научился страшиться по-настоящему, тот научился наивысшему» [6, 160]. Именно поэтому повесть «Вий», несмотря на все свои ужасы, не оставляет читателя опустошенным, лишенным надежды, напротив, тон повести даже в финале остается мажорным. Это, пожалуй, единственное из тех произведений великого писателя, которые пронизаны страхом смерти, дарящее читателю экзистенциальную радость ее осиливания. Гоголь не был и не мог быть знаком ни с одним из произведений современного нам детского фольклора, но проводимые им идеи близки детскому мифологическому рассказу. Это может быть объяснено авторским обращением к мифу как средству вхождения в мир незрелой личности, так как по Е. Мелетинскому главная функция мифа заключается «во включении индивида в социальный и природный круговорот и в поддержке социальной и природной «гармонии» [21, 7].

Следует отметить, что функции страшного в повести Гоголя, однако, не исчерпываются только идеей преодоления страха смерти. Произведение великого писателя шире и объемнее мифологического рассказа.

Так, опираясь на исследования, проводящие параллель между повестью и украинскими сказками (в частности, о ведьме и парубке), а также сказкой вообще [22, 23], можно выделить в гоголевском «Вие» страх наказания за нарушение запрета. Традиционно считается, что Вий олицетворяет слепую карающую силу (Фемида, богиня правосудия, также слепа). А. Назаревский, вслед за ним А. Звездин [13], проводя параллели между образами гоголевского Вия и св. Касьяна, являющегося в народной демонологии плодом компиляции образов преподобного Кассиана Римлянина и фольклорного Кащея, говорят о том, что данный персонаж, будучи покровителем девушек, их чистоты, карает Хому за насилие над панночкой.

Таким образом, сверхъестественные силы не просто довлеют над хутором, не просто являются, по Ю. В. Манну, алогизмом, «беспорядком природы» [20, 170], они карают людей за их пороки.

Природу Вия как карающей, обвиняющей силы подчеркивают и сторонники психоаналитического подхода к повести. По их мнению, образ Вия соотносим с образом отца, наказывающего сына [9, 13]. В этом случае страх оказывается обусловленным психологическим комплексом, но предметом его, так или иначе, является наказание.

Особое место занимает в повести мистический страх, страх как гностическая категория. На этом виде страха, пронизывающем все произведение, подробно останавливается Е.С. Ефимова [12]. Страх, испытываемый Хомой Брутом, в представлении исследовательницы, сопряжен с познанием мира, с тайной бытия. Разумеется, помимо мистического, в повести показан и страх-боязнь, страх, имеющий конкретный предмет. Исследовательница справедливо отмечает, что мотив страха возникает уже на первых страницах повести, но еще не окрашен в мистические тона: Хома боится темноты, поскольку «философ боялся несколько волков» [12, 41]. Однако страх-тоска с каждым движением сюжета занимает все большее место в душе Хомы Брута. Эта трансформация одного вида страха в другой (точнее, уход страха конкретного, объяснимого на второй план) обусловлена, по мнению исследовательницы, двуплановостью самого образа Хомы, атеиста и материалиста в мире «дневном» и мистика, язычника, поэта в «ночном мире». Прорыв в ночной мир происходит во время полета с ведьмой на плечах. «Полет Хомы Брута, — пишет ис-

следовательница, — это прорыв к первооснов бытия. Ночной мир раскрывает перед ним свою суть» [12, 42–43]. Е.С. Ефимова не соотносит с прорывом в иной («фантомный», по Г.С. Абрамовой [2], «кромешный», по Д.С. Лихачеву [17]) мир последующее убийство панночки, однако мы можем отметить, что проснувшаяся в Хоме Бруте жестокость, сделавшая его способным на преступление, напрямую соотносится с его «ночной» сущностью.

В данном контексте мы можем выделить еще один тип страха в повести «Вий». Это страх причастности. Не случайно отдельные исследователи соотносят Хому Брута с образами нечистой силы (одиночество, сиротство, сопутствующие философу пустота и тишина могут служить маркерами его изначальной иномирности) [8, 13]. По наблюдению А. Звездина, Хома во время отчитывания в церкви как бы приобщается к сонму нечистой силы, проявляя двуплановую семантику «духа» [13]. М. Вайскопф же пишет, что «сохранение и потеря «духа» внутренне синонимичны и выявляют субстанциональную причастность Хомы к демонам, тоже названным «духами» [8, 18]. Ввиду маргинального статуса Хомы и его безродности его смерть можно воспринимать как невольное возвращение в «ночной мир».

В этом случае взгляд в глаза Вию может служить символом признания своей природы, приобщения к «ночному» миру, а «томительное и неприятное чувство», впервые пришедшее к Хоме во время его полета, «бесовская прелесть» музыки, которую он слышит, могут служить символами его иномирности. Хома Брут испытывает не страх-тоску, а страх-восторг, приобщаясь к иному миру.

И, наконец, полной противоположностью страху-восторгу может послужить страх-слабость, который также ярко представлен в повести. Наиболее выпукло он рассматривается в исследованиях, где «Вий» представлен как произведение агиографического характера. На наличие в «Вие» агиографического начала впервые было указано в 1889 г. исследователем Н.С. Демковой, отметившей близость сюжета «Вия» к содержанию древнерусской «Повести об убогом отроце» XVII в. Своеобразие гоголевского произведения заключается, однако, в том, что эта повесть, в отличие от житий святых и в сравнении с ними, может быть условно названа «несостоявшимся житием» — или «житием» грешника — «духовного недоросля».

В «Вие» можно отметить целый ряд черт, характеризующих героя именно как «духовного недоросля». Это его рассеянность в молитве (при постоянном упоминании в речи нечистой силы), несоблюдение постов, душевная и физическая лень, невосприимчивость к воздействию выпадающих на его долю испытаний, которые, следуя житийной логике, должны укрепить и очистить его; любопытство, суеверие вместо веры, блуд, пьянство, — и, как следствие, не твердое упование на Бога, а опустошенность, уныние, отчаяние. Именно это эмоциональное состояние провоцирует Хому Брута на побег с хутора, окончившийся неудачей. Именно отчаяние и уныние являются признаками страха-слабости, неуверенности в собственных силах и, разумеется, Божьей помощи. Картины церкви с ее тишиной, потемневшими образами и мертвенным светом являются иллюстрацией к оставленности и хутора, и Хомы Божьей помощью. Не случайно оба раза спасает Хому не крест и молитва, а крик петуха, языческий символ наступления утра, отступления «ночного мира».

Произведение Гоголя настолько широко и всеохватывающе, что эти виды страхов не противостоят друг другу, эмоциональные состояния Хомы Брута не вступают в конфликт. Испытывая в своем невероятном полете страх, близкий к поэтическому вдохновению, к восторгу, он в то же время, проведя день на хуторе, поддается страху-слабости и пытается бежать. Испытывая мистический, нарастающий, концентрированный страх от встречи с неведомым, имени которому он еще не знает, философ одновременно стра-

шится и наказания.

И, разумеется, главной целью повести «Вий», на наш взгляд, остается преодоление страха смерти не Хомой Брутом, а читателем, который через столкновение с «кунсткамерой человеческих страхов» приходит к идее «осиливания смерти». Это сближает великое произведение Гоголя с мифологическим рассказом, как в его древней, так и в современной форме.

1. *Абаев В. Образ Вия в повести Н.В. Гоголя // Русский фольклор. Материалы и исследования, издание АН СССР. М.-Л., 1958. Т. 3.*
2. *Абрамова Г.С. Возрастная психология: учебное пособие для студентов вузов. М., 2000.*
3. *Анненский И. Ф. О формах фантастического у Гоголя // Анненский И. Книги отражений. М., 1979.*
4. *Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифологическими сказаниями других родственных народов. М., 1969. Т. 1–3.*
5. *Бахтин М. Рабле и Гоголь // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.*
6. *Быховский Б. Кьеркегор. М., 1972.*
7. *Белинский В. О русской повести и повестях Гоголя // Белинский В.Г. Собр. соч.: в 3 т. М., 1948. Т. I.*
8. *Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.*
9. *Виролайнен М., Дилакторская О. Русская фантастика XIX века: Н.В. Гоголь [Электронный ресурс]. URL: http://sf.boka.ru/rsf-xix/gogol.htm*
10. *Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1976–1979. Т. 2.*
11. *Даль В. Страх // Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс]. URL: http://dal.sci-lib.com/word038939.html.*
12. *Ефимова Е. Страх и дерзновение Хомы Брута // Литература в школе. 1994. № 1. С. 38–46.*
13. *Звездин А. Проблема генезиса гоголевского Вия в мировой русистике: поиск синтетического решения [Электронный ресурс]. URL: http://www.russistica.narod.ru/irliua/gogoliana/2007-16/Zvezdin.pdf*
14. *Зейдель-Дреффке Б. Гоголеведение и психоанализ. История и современность // Русская литература. 1992. № 3. С. 122–129.*
15. *Иванов В., Топоров В. Вий // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 235.*
16. *Ито Ичиро. Общеславянский фольклорный источник гоголевского «Вия» // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 1989. № 5. С. 454–459.*
17. *Лихачев Д., Панченко А., Понырко Н. Смех в Древней Руси. Л., 1987.*
18. *Лосев А. Хаос // Мифологический словарь. М., 1991. С. 583–584.*
19. *Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1988.*
20. *Манн Ю. Фантастическое и реальное у Гоголя // Вопросы литературы. 1969. № 9. С. 106–125.*
21. *Мелетинский Е. От мифа к литературе. М., 2005.*
22. *Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / Вступ. ст. В.И. Ереминой. 2-е изд. Л., 1986.*
23. *Пропп В. Природа комического у Гоголя (Публикация В.И. Ереминой) // Русская литература. 1988. № 1. С. 27–43.*
24. *Флоренский П. Особенное. М., 1990.*
25. *Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.*
26. *Хайдеггер М. Основные понятия метафизики // Вопросы философии. 1989. № 9. С. 41.*
27. *Чередникова М.П. «Голос детства из дальней дали...» (игра, магия, миф в детской культуре) / Сост. В.Ф. Шевченко. М., 2002.*
28. *Шаргунов С. Живем по Гоголю: В страхе. К юбилею писателя ужасов [Электронный ресурс]. URL:http://exlibris.ng.ru/subject/2009-04-02/1_gogol.html.*

Е.С. Щирова
E.S. Hchirova

СУБЪЕКТИВНАЯ ЭТИМОЛОГИЯ КАРЛА ВАЛЕНТИНА

SUBJECTIVE ETYMOLOGY OF KARL VALENTINE

В статье рассматривается творческий характер использования языковых единиц любого уровня, порождающий возможность вовлечения этих единиц в языковые игры. Центральное место в статье отводится языковым шуткам, именуемым «этимологическими», в процессе которых юморист Карл Валентин успешным образом раскрывает скрытый в немецких композитах игровой потенциал. Представленная в подобранных примерах лже-этимология демонстрирует мастерское владение автора словом и возможность реализации на этом материале комического эффекта.

Ключевые слова: *игровой потенциал, комический эффект, этимологическая шутка, языковая игра, языковая шутка.*

The paper deals with the creative nature of using different linguistic units from all levels, what causes the involving of these units into language games. Language jokes called etymological are central in the paper, because they help the author K. Valentine to reveal the playing potential of the German language. The pseudo-etymology presented in the chosen examples shows the Valentine's fine manner of using the language and the opportunity of realization of comic effects in these cases.

Key words: *comic effect, language joke, language game, playing potential.*

Шарль Балли писал: «Каждое отдельное слово — это петля тончайшей сети, которая соткана нашей памятью из невообразимого множества волокон, тысячи ассоциаций сходятся в каждом слове и расходятся от него по всем направлениям» [1, 89]. Набор ассоциаций зависит от индивидуального опыта конкретного человека, что вкупе со степенью его языковой одаренности образует неповторимую манеру плетения этой самой сети. Очевидно, что успешное литературное произведение свидетельствует, по большей части, об умелом обращении автора со словом. Писатель, как и футболист, ведет особую игру, инструментом которой является язык.

Данное изречение выдающегося лингвиста подчеркивает огромный творческий потенциал, которым обладает каждое слово, а по нашему мнению, и вообще любая другая единица языка. Наличие ассоциаций создает основу для использования этих единиц во многих измерениях, каждое из которых отклоняется от первоначального прямого курса и считается в лингвистике «переносным».

Языковая игра интересовала многих лингвистов. Как термин она впервые была введена Л. Витгенштейном, но свою наиболее близкую нашим взглядам дефиницию она приобрела в трактовке Н.Н. Вольской. По ее мнению, языковая игра — это «способ организации текста, который имеет в своей основе нарушение правил употребления языковой или текстовой единицы» [2, 31].

Исходя из двух этих цитат, можно прийти к выводу о том, что существование множе-

ства вариантов выражения того или иного инварианта смысла обусловливает игровой потенциал любого языка. То есть языковая игра может происходить с любой единицей любого языкового уровня.

Творческий характер языковой игры наиболее точно, на наш взгляд, описывает В.З. Санников: «Языковая игра — это игра с языком, которая позволяет четче определить языковую норму и отметить многие особенности языка, которые могли бы остаться незамеченными. Это, иными словами, лингвистический эксперимент» [4, 40]. Упомянутая в данном высказывании языковая норма, по мнению В.З. Санникова, нарушаемая в процессе игры с языком себе же на благо, является в данном случае некоторым индикатором состояния языка. Отсутствие в обращении с языком творческого потенциала привело бы к стагнации языка, остановило бы процесс его развития.

Известный юмористический писатель и автор эстрадных монологов начала XX в. Карл Валентин (1882–1948), на наш взгляд, является одним из наиболее умело обращающихся с игровым потенциалом немецкого языка писателем, который, помимо исполнения поставленной цели — рассмешить читателя, создает также и потрясающий по своему объему материал для исследования немецкого языка на предмет его пластичности и гибкости.

Языковые шутки Карла Валентина очень разнообразны: от фонетических ошибок, приводящих к неправильному пониманию смысла, до целых отрывков текста, стилизованных под несоответствующий для данного контекста тип или жанр речевого произведения. Но одними из наиболее часто встречающихся на страницах произведений Карла Валентина являются шутки, которые получили условное наименование «этимологические». Этимологическими их можно считать потому, что в процессе языковой игры с определенной единицей языка осуществляется тщательный анализ, логически сконструированный, который приводит к ошеломляющим выводам о происхождении и значении того или иного слова. Логичность построения мысли обусловливает вовлеченность результата игры в общую абсурдную реальность всего повествования, так любимого и лелеемого Карлом Валентином. Инструментом таковых языковых игр служат слова, чаще всего — сложные слова, которые уже содержат в себе игровой потенциал за счет совмещенных семантических полей внутри них, так как состоят минимум из двух компонентов (основ).

Подобные шутки очень любимы русской публикой и часто звучат в сценических монологах М. Задорнова или М. Жванецкого. Авторы раскладывают слова на части, каждая из которых несет в себе денотативное и коннотативное значения, для обыгрывания слова выбирается наиболее удобное, а не то, с каким оно закрепляется в конкретной лексической единице. Так, следующие единицы приобретают значения: *мазанка* — ‘женщина-маляр’, *попадья* — ‘женщина-снайпер’, *рыло* — ‘лопата’, *мурло* — ‘ласковая кошка’.

Карл Валентин чаще всего обращается к словам-композитам, столь популярным в немецком языке, поэтому данный тип шутки вначале был отнесен нами к словообразовательному уровню. Однако стоит отметить, что сам механизм шутки протекает здесь, скорее, не за счет словосложения, а за счет «словоразложения», поскольку Карл Валентин выделяет в языке наиболее потенциальные в этом смысле слова и анализирует их, раскладывая на части и приходя в процессе описания отдельных компонентов к убедительному, но тем не менее абсурдному и немыслимому целому, что вызывает бесспорный комический эффект.

В.Д. Девкин в своей книге «Занимательная лексикология» посвящает целый раздел под названием «Kuriositäten der etymologischen Bedeutung» описанию подобных языковых игр, результаты которых уже закрепились в немецком языке. Так, известное существительное *Kurschatten* толкуется как «mit wem man sich für die Zeit der Kur anfreundet» [3, 11].

Разбирая по частям слово на очевидные *Kur* (отдых — прежде с лечебными целями) и *Schatten* (тень), можно придти к выводу, что значение слова «тень» актуально в рамках данного композита в своем коннотативном значении. Можно трактовать подобную языковую игру как тень, в которой новоиспеченные друзья располагаются с целью общения, или же курортное знакомство (иногда и роман) имеет свойство, подобно тени, исчезать по истечении определенного времени. Так тени исчезают в полдень, а люди исчезают из жизни друг друга с окончанием отпуска. Таких примеров В.Д. Девкин приводит очень много. Здесь и *Ohrwurm* (крутящаяся в голове надоедливая мелодия), *Kannonenfutter* (пушечное мясо) и т.д.

Известный новостной портал Deutsche Welle имеет любопытную рубрику «Wort der Woche» [6], где регулярно публикуют подобные «доброкачественные» новообразования в языке, обогащающие его. Так, среди последних появившихся можно отметить: Milchbubi (маменькин сынок), Ostalgie (Nostalgie nach Osten, тоска по жизни в восточной Германии), Landei (деревенщина). Все это уже сложилось в слова и существует в языке, его носители порой даже не задумываются об их этимологии, иногда даже не замечают в их составе образного компонента.

Карл Валентин, используя свой и языковой творческий потенциал, имеет в своих целях, прежде всего, не создание нового ради обогащения языка, а реализацию эстетической функции и создания комического эффекта. Одним из примеров подобной шутки в его произведениях может послужить следующий отрывок: «Kurz vor der Station entgleist auf einmal der Zug…rennt ins Dorf hinein und direkt in ein Wirtschaftsgebäude hinein, mitten ins Lokal… Der Lokomotivführer sagt, dies muss er tun, vom Verkehrsministerium aus, weil das ein **Lokalzug** ist» [5, 28]. Композит *Lokalzug* приобретает комическую трактовку в рамках данного отрывка за счет того, что Карл Валентин описывает ситуацию столкновения поезда с местной забегаловкой (*Lokal*), однако очевидно, что обсуждаемый композит образован по схеме прилагательное+существительное — *lokal+Zug* и означает поезд местного значения, или пригородный поезд. Подобное явление в произведениях Карла Валентина ценно не только само по себе в рамках исполнения комической функции, но ценно также и тем, что этот и последующие примеры демонстрируют неповторимую манеру автора создавать целостное юмористическое произведение, смешное не только за счет изображаемых в нем нелепых сцен падения, но и за счет того, что каждый компонент, находясь на своем месте, также посвоему, насколько это возможно, включается в процесс этой языковой игры.

В следующем примере действует подобный механизм: «Für die Gitarre habe ich einen Sack machen lassen aus **Wachsleinwand** — der Sack ist immer größer geworden, weil er aus Wachsleinwand war» [5, 28]. Композит *Wachsleinwand* (клеенка) намеренно раскладывается на неверные компоненты wachsen (глагол) + Leinwand (существительное), тогда как очевидно, что вместо глагола wachsen (расти) в словосложении участвовало существительное Wachse (вакса, парафин), что характеризует материал, из которого сделано полотно. Таким образом, оттолкнувшись от нужного «неверного» значения компонента композита и придав ему в целом комическую трактовку, Карл Валентин не останавливается на его одноразововом употреблении, а включает его в общую синтаксическую систему, где данная новообразованная единица языка обрастает устойчивыми отношениями и видоизменяет и другие объекты реальности, с которыми она уже в рамках своего нового значения вступает в отношения.

«Der hat immer die Leiter betreiben müssen… der war **Betriebsleiter**» [5, 40]. Так, композит *Betriebsleiter* в данном примере раскладывается на составные части *betreiben* + *Leiter*, взятые, ко всему прочему, с их переносными значениями *обрабатывать, эксплуатировать* + *лестница*, в то время как в действи-

тельности значение композита складывается из значений *Betrieb (предприятие)* + *Leiter (руководитель)*. Вновь словообразовательная схема существительное + существительное заменено ложной — глагол + существительное, где происходит смещение семантического компонента за счет противопоставления многозначности лексических единиц.

Следующий пример структурно аналогичен предыдущим, однако необходимо помнить, что описываемые нами шутки разбросаны по страницам произведений Карла Валентина, и следуемый в данной статье поток, быть может, несколько снижает степень комического эффекта. В произведениях же данные шутки возникают из ниоткуда, просто являя собой часть размышлений – внутренних вербализованных монологов, тем ценнее они предстают перед читателем и тем сильнее его веселят: «Das Feuer hat aufgehört am Abend und seit dieser Zeit haben wir zur Erinnerung an das große Feuer alle Abend – **Feierabend**» [5, 41]. Лексическая единица *Feierabend* в русском языке имеет следующее переводческое соответствие: ‘конец рабочего дня‘. Композит и сам по себе имеет довольно интересную этимологию, происходя от многозначного слова Feier. В бытовом понимании к ложной этимологии в данном случае можно прийти самостоятельно, трактовав указанный компонент типичным ‘праздник‘, то есть синонимом Fest. Стоит, однако, отметить, что слово Feier пришло в немецкий язык из латинского и образовалось от слова fēria, что означало, в свою очередь, не только ‘праздник‘, но и ‘время тишины и отдыха‘. Последнее из значений ставит в этой этимологической цепочке все звенья по местам и отдаляет нас от предположения о метафоре, лежащей в основе композита, закрепленного в языке. Однако Карл Валентин, нащупав слабое место в системе языка и уцепившись за шаткую в бытовом сознании семантику слова *Feierabend*, повышает градус интереса к данной лексической единице, погружая его в контекстуальное поле с тематикой ‘пожар‘: ‘пожар прекратился вечером‘ – ‘пожарный вечер‘. Интересно, что автор выходит в данной шутке за пределы одного языка, привлекая к исполнению своей цели и английский. Английское слово fire (огонь, пожар) и рассмотренное немецкое Feier имеют одинаковое звучание и вполне могут выступать омофонами. Найдя данную лексическую путаницу, К. Валентин производит небольшой вербальный анализ путем погружения единицы в определенный контекст и создает очередной прецедент лже-этимологии, призванной вызывать улыбки и смех.

Два последующих примера демонстрируют способность Карла Валентина к многократному проведению подобного рода этимологического анализа над одной и той же лексической единицей. Факт многообразного использования игрового потенциала одного единственного компонента подтверждает общее суждение о том, что игровой потенциал всего языка являет собой нечто неисчерпаемое, поскольку языку вообще не свойственна законченность и статичность. Так, в нижеследующих примерах подчеркивается потенциал лексической единицы *Laus* (вошь): 1). «Ist ein Bube mit Läusen bedacht, so entsteht daraus der sogenannte **Lausbub**» [5, 53]. Композит *Lausbub,* образованный путем метафорического переноса и сращения его компонентов, имеет значение ‘плут, мошенник‘. По одной из версий действительного происхождения композита, он уходит своими корнями к латинскому выражению «Laus tibi Christi» («Хвала тебе, Христос!»). Фраза из литургического текста впоследствии могла получить недостойное применение, послужив основой для закрепления за данной единицей негативного значения в отношении прислуживающих в церкви мальчиков. Однако Карлу Валентину оказывается близка другая версия, на наш взгляд, хоть и имеющая отражение в этимологическом справочнике, однако, скорее, являющаяся примером народной лже-этимологии. Так, выходит, что композит *Lausbub* раскладывается на *Laus* (вошь) + *Bube* (мальчик, мальчишка), а означает, по словам автора, ‘мальчишка, по-

крытый вшами‘. 2) «Auch die Bühnenkünstler, Sänger, Schauspieler und Komiker haben die Läuse gern, jedoch nicht Kopfläuse, sondern **Appläuse**» [5, 53]. Композит *Applaus* восходит своими корнями к уже описанному выше латинскому слову *laus* — ‘похвала‘ и означает не что иное, как ‘аплодисменты‘. Однако Карл Валентин не останавливается в своем востребовании возможностей слова *Laus* и находит его и в данной этимологической цепи, подчеркивая, что артисты, певцы и актеры любят ‘вшей‘. Стоит отметить, что автор честно поступает со словом, придавая ему неправильную форму множественного числа по аналогии с *Läuse*, тогда как *Applause* не имеют во множественном числе умлаута, тем самым снимая с себя ответственность перед настроенным на «чистоту эксперимента» зрителем.

В следующем примере Карл Валентин демонстрирует свое умение найти игровой потенциал даже там, где его, казалось бы, нет. Богатая фантазия, ассоциативная палитра, а самое главное — языковая интуиция и речевое мастерство автора делают возможным произвести свой собственный анализ, к примеру, слова *Maus:* «Die Maus besteht nach zoologischer Feststellung aus **Mau** und **Ringl-s** und ist mit einem mausgrauen Fell überzogen» [5, 53]. То есть данное объяснение происхождения лексемы основывается на разложении ее корня на две части, тогда как очевидно, что подобный метод в этимологическом анализе невозможен, ибо корень слова является смыслообразующей и неделимой его частью. Однако, подкрепляя свое объяснение «зоологическими исследованиями», Карл Валентин полагает и убеждает в этом своих читателей (зрителей), что мышь (Maus) состоит из рукава (Mau) и завитка в форме латинской буквы S (Ringl-S). Данное объяснение хоть и кажется нелепым в силу наших когнитивных ассоциаций, однако очень правдоподобно с точки зрения соответствия реальности, поскольку мышь и впрямь выглядит похожей на описываемый «рукав с завитком».

«Das neueste Entdeckung aus Milli Soldaten herzustellen — das Rezept ist folgendes: man nimmt einen großen Kübel Teer, gießt in diesen Teer Milch. Vermehrt die Milli mit dem Teer und es entsteht daraus **Militär**» [5, 54]. Данный пример представляет собой своеобразный «рецепт» получения сложного слова за счет сложения двух других слов. Однако очевидно, что обратный процесс разложения не соответствует истинной этимологической цепочке. «Рецепт» выстроен по всем законам жанра: на месте такие конструкции, как man nimmt, man gießt. То есть процесс словообразования, в представлении Карла Валентина, тоже определенная кухня, где есть свои «продукты» и возможно неограниченное количество блюд, приготовленных из них в разных комбинациях. Из ‘дегтя’ и ‘молока‘ Карл Валентин получает ‘военных‘, ну а читатель, помимо эстетического удовольствия и смеха, наслаждается чудесной метафорой «язык — кухня».

Приведем еще один пример, где сложное слово, образованное по схеме rot+lauf (то есть прилагательное + отглагольное существительное) раскладывается на компоненты и трактуется согласно их прямым значениям, совершенно утрачивая закрепленную за ними переносность. То есть *Rotlauf* понимается более не как ‘свинная рожа‘, а как ‘бег до красноты кожных покровов лица‘: «...und laufen solang in der Arena ,rum, bis ganz erhitzt san und ganz rot, das ist dann der sogenannte **Rotlauf**. Jetzt ist man ein fertiger Teufel!» [5, 56].

Каждый из приведенных в данной статье примеров призван доказать колоссальный игровой потенциал немецкого языка на всех его уровнях. Принимая во внимание тот факт, что тексты К. Валентина богаты языковыми шутками разного рода, мы выбрали один из наиболее распространенных типов подобных шуток и условно обозначили его как «этимологический». Такие шутки представляют собой ложную этимологическую историю отдельных лексических единиц, ложная же их расшифровка основана на се-

мантической многозначности языковой единицы. Для игровой обработки слова выбирается либо его неверное контекстуальное значение, либо само сложное слово членится на ложные компоненты, провоцирующие реципиента на ложно-комические мысли.

1. *Балли Ш. Французская стилистика / Пер. с франц. М., 1961.*
2. *Вольская Н.Н. Языковая игра в автобиографической прозе М. Цветаевой // Русская речь. 2006. N 4. С. 30–33.*
3. *Девкин В.Д. Занимательная лексикология. М., 1998.*
4. *Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. М., 2002.*
5. *Karl Valentin, Sämtliche Werke: Monologe und Soloszenen, München, 1992. Band 1.*
6. *Wort der Woche [Электронный ресурс]. URL: //http://www.dw.de/deutsch-lernen/wort-der-woche/s-9031*

А.А. Юдин
A.A. Yudin

ЛЕГИТИМАЦИЯ ПРИТЯЗАНИЙ НА AUCTORITAS В ПИСЬМЕ ДАНТЕ К КАНГРАНДЕ ДЕЛЛА СКАЛА

LEGITIMATION AUCTORITAS CLAIMS IN DANTE'S LETTER TO CANGRANDE DELLA SCALA

Статья посвящена анализу обоснования Данте притязаний на статус auctoritas (авторства-авторитета) в письме к Кангранде делла Скала, которое содержит автокомментарий к «Божественной комедии», в контексте вопроса о становлении института авторства в европейской литературе.

Ключевые слова: *Данте, институт авторства, auctoritas (авторство-авторитет), автор, притязания, легитимация, автокомментарий.*

The article deals with the analysis of Dante's claims on the status of auctoritas (authorship-authority) in the letter to Cangrande della Scala which contains the auto-commentary to the Divine Commedy in tconnection with the question of the formation of the institute of authorship in Earopean literature.

Key words: *Dante, institute of authorship, auctoritas (authorship-authority), author, claims, legitimation, auto-commentary.*

Институт авторства как в античной, так и в средневековой христианской культуре связан с источниками общественной легитимации и традиционных высших ценностей, соответственно, мифологии и религии.

Однако в отличие от античного института авторства, включавшего в себя общественно санкционированную идею оригинальности и самобытности, знаком которой служило имя первого автора Гомера, средневековый опирался на идею auctoritas, авторства-авторитета, соотносимой с высшим источником творческой легитимности — Богом[1].

Следовательно, литературная деятельность, основанная на принципах состязательности и, соответственно, оригинальности и связанная с народными языками, оказывалась за пределами института авторства. Христианское вероучение не давало никаких идеальных санкций для такой литературной деятельности. Поэтому авторская литература на народных языках не имела возможности выступать в качестве общекультурного носителя смыслов и ценностей. Иными словами, если для античной словесности источником легитимации служила религия (по крайней мере, в принципе), то европейские писатели были изначально лишены такого «небесного благословения» и вынуждены находить самостоятельный источник легитимности своего творчества.

Сочетание двух принципов, лежавших в основе античного и средневекового институтов авторства, и соответственно, основание новоевропейского института авторства — заслуга Данте, имя которого так же, как и имя Гомера, становится синонимом авторства как такового, архетипическим символом поэта, особенно в эпоху романтизма.

Творческий путь Данте — поначалу не

[1] Средневековая auctoritas проявляется как определенная многостепенная иерархия, смысл которой четко сформулировал Э. Панофский [4, 74–75].

вполне осознанное, а затем намеренное движение к обретению этого статуса. Особенно значим в этой связи тот факт, что Данте — редкий в мировой литературе писатель, стремящийся к тщательному, даже научному, автокомментированию, лишенному какой бы то ни было застенчивости перед тайной творчества, что более свойственно новоевропейскому художнику, получающему, понятно, при наличии таланта, определенный общественный статус и права в зависимости от существующей иерархии культурных ценностей и литературного поля[2].

Данте творит в иных культурных условиях и выполняет работу переформатирования культурного поля, в котором художник должен получить свой общественный статус. Путь Данте к получению auctoritas устлан автокомментариями. В них он наглядно описывает модель нужной публичной реакции на литературные произведения, которая позже становится нормой.

Его автокомментарии — исключительный в мировой литературе самоотчет писателя, позволяющий осмыслить творческие интенции художника и их опосредованность культурными и общественными отношениями.

Сначала это «Новая жизнь», где поэт подводит итог своему юношескому творчеству в рамках ограниченного сообщества поэтов, пишущих на vulgar. Затем трактат «Пир» как попытка перебросить мостик из этого сообщества в общекультурное пространство. Последний образец автокомментария — письмо к Канграндe делла Скала, в котором поэт, уже создатель «Комедии», продолжает обосновывать соответствие своей поэмы критериям auctoritas.

В отличие от «Новой жизни» и «Пира» последний текст — не комментарий, а скорее, объяснение ad hoc. В нем амбиции Данте проступают более непосредственно[3].

Но поэт с присущей ему обстоятельностью придает своему письму стилевые черты комментария, подчеркивая переход от приватной части письма «вступлением»: в нем он определяет шесть пунктов, «которые надлежит исследовать в начале любого научного произведения, а именно, предмет, вещатель, форма, цель, название книги и разновидность философии» (Ep., XIII, 18).

Предмет комментария — первая песнь «Рая» (фактически — первые шесть терцин). Как и в «Пире» (Convivio, 2, I), Данте начинает с короткого теоретического обоснования доктрины толкования по четырем смыслам: буквальному, аллегорическому, моральному, анагогическому (Ep., XIII, 20, 22). Впрочем, Данте уже здесь редуцирует третий и четвертый смыслы, сводя их к аллегорическому и противопоставляя буквальному, тем самым подчеркивая формальное следование квадриге. Важна сама ссылка на нее. Однако даже различение буквального и аллегорического смысла в определении предмета «Комедии» достаточно условное:

«…предмет всего произведения, если воспринимать буквально — состояние душ после смерти в целом… Если же воспринимать произведение аллегорически, предметом является человек, который в зависимости от заслуг и поступков, осуществленных по собственной воле, подлежит вознаграждению или наказанию со стороны справедливости» (Ep., XIII, 24–25).

В самом деле, как отделить состояние души после смерти от наказания или вознаграждения, которое она получает. Если они не тождественны, то, по крайней мере, соотносятся как предмет и то, что с ним происходит, то есть состояние предмета. Эти смыслы вовсе не принадлежат разным семантическим планам[4].

Как и в «Пире», обращение к учению о четырех смыслах — обязательный момент леги-

[2] См., напр., объяснения Бальзака в предисловии к «Человеческой комедии» [1, 124].

[3] Еще одно отличие письма от «Новой жизни» и «Пира» заключается в том, что он написан латинским языком. Однако, поскольку все письма Данте написаны латынью — традиционным языком эпистолы, в данном случае выбор языка не является значимым.

[4] В отличие от «Пира», где действительно появляются два разных предмета и, более того, два отличных семантических плана: благородная донна и философия. Связь между ними настолько неочевидна, что Данте придется создавать трактат для разъяснения «своего истинного намерения», скрытого аллегорического смысла (Convivio, 2, I).

тимации, а комментарий легитимирует произведение как авторское. Далее объяснены название творения и его цель. Комедия — это произведение, которое в отличие от трагедии начинается грустно, а конец имеет счастливый (Ep., XIII, 28–30), цель же содержит установку на легитимацию: «…освободить тех, кто живет в этой жизни, из бедственного состояния и привести к состоянию счастья» (Ep., XIII, 39).

Иначе говоря, Данте ставит перед собой амбициозную цель и рассматривает свое произведение как наставление к действию, т.е. возлагает на него задачу, которая, по сути, выходит за пределы компетенции поэтического произведения, как его понимали не только в античности, скажем, тот же Гораций, охотно цитируемый Данте в этом же письме, но и современники, поэты, принадлежавшие к сообществу dicitori d'amore. Такая цель позволяет Данте в конце письма говорить об общественной актуальности своего создания. Определяется и способ: «познание начала истины» (in sentiendo veritatis principium) (Ep., XIII, 89). Главная забота Данте-комментатора «Комедии» — обоснование поэмы как носителя истины[5]. И обращение к теории четырех смыслов, и принятие подсказанного ей порядка толкования суть выполнение некоторых из требований истинности.

Рассматривая буквальный смысл, Данте начинает комментировать первую терцину «Лучи того, кто движет мирозданье, Все проницают славой и струят Где — большее, где — меньшее сиянье». По характеру комментарий сугубо теологический, способы доказательства — сугубо логические рассуждения и ссылки, во-первых, на философские источники (Аристотеля, неоплатонистский трактат «О причинах», Псевдо-Дионисия Ареопагита), во-вторых, на библейские книги (Иеремия, Псалтырь, Екклесиаст), и, в-третьих, на литературные произведения («Фарсалию» Лукана), вывод — в стиле теологического трактата (Ep., XIII, 64–65). Основной аргумент: произведение по своему содержанию отвечает разуму и авторитетным источникам[6] (Ep., XIII, 54).

Толкование второй терцины также обосновывает утверждение о том, что небо, на котором был Данте, больше всего воспринимает сияние славы Бога («Я в тверди был, где свет их восприят»). Данте объясняет, что это небо называется Эмпиреем, и разделяет свое доказательство на два, можно сказать, схоластических аргумента, подкрепляемых ссылками на Аристотеля и Библейские книги Ветхого и Нового Заветов. Хотя письмо обращено к одному частному лицу, Данте выполняет полностью процедуру «научной» легитимации, а в определенных местах как будто адресуется широкой аудитории, особенно своим недоброжелателям. Он объясняет, что руководствовался посланием Апостола к Коринфянам, евангелием от Матфея, книгой Иезекииля. Но сквозь «объективность» научного подхода проступает темпераментная личность с собственными жизненными мотивами, скрытыми за научным и общественно-значимым делом:

«И если завистникам этого недостаточно, то пусть прочитают (Et ubi ista invidis non sufficiant, legant) “О созерцании” Ришара Сен-Викторского, пусть прочитают “О размышлении” Бернарда, пусть прочитают “Об объеме души” Августина — и перестанут завидовать (et non invidebunt). Если же они набросятся с упреками[7] [отрицая] способность так возноситься из-за греховности (Si vero in dispositionem elevationis tante propter peccatum loquentis oblatrarent, legant), пусть прочитают Даниила, откуда узнают, что даже Навуходоносор по воле Бога видел не-

[5] Здесь Данте развивает установку (притязание на истину и побуждение к этическому действию), которая появилась в «Пире», где поэт утверждает, что «дар этого комментария есть смысл тех канцон, к которым он написан, смысл, который в первую очередь направлен на то, чтобы побуждать людей к знанию и добропорядочности» (Convivio, 1, IX).

[6] В письме к Канграндe дважды употребляется понятие auctoritas при ссылке на авторитетные источники почти в одних и тех же выражениях: «Вместе с наукой это подтверждают авторитетные источники» (дословно: Так же, как и науки, это подтверждает авторитет – Similiter etiam at scientius facit auctoritas) (Ep., XIII, 62).

[7] Этот глагол можно даже перевести как «если же они набросятся с бранью».

которые вещи, свидетельствующие против грешников, а потом их забыл. Потому что Тот, Кто “приказывает восходить солнцу Своему над злыми и над добрыми, и дождь посылает на праведных и на неправедных”, порою милосердный, обращающий, порою суровый, карающий, и более или менее по воле Своей, являет славу Свою даже тем, кто пребывает во зле» (Ep., XIII, 77–82).

Можно видеть в этом следствие свойственной Данте страстности, в некоторой степени неудовлетворенного честолюбия, раздражения своими оппонентами и недооценкой своих поэтических заслуг, но очевидно, что это обращение к широкому адресату с целью доказать правомерность и истинность своих утверждений, представить возможные в этом случае доказательства, легитимные в глазах этой аудитории. Основной аргумент здесь — наличие прецедентов, подобие событий, описанных в поэме и ранее изложенных в авторитетных источниках. Если в «Новой жизни» и «Пире» Данте демонстрировал соответствие своих сонетов и канцон правилам риторики, то здесь — авторитетным источникам, носителям истины. Он почти признает, что прямо им следовал, употребляя характерное выражение «подсказано нам» (insinuatur nobis). Отсюда раздражение из-за чьей-то неспособности разглядеть это подобие и принять его как целиком достаточное доказательство. Поэт энергично и даже гневно восклицает «legant» — «et non invidebunt» (пусть прочитают — и перестанут завидовать).

Ссылки на библейские примеры чудесных событий, обусловленных прямым вмешательством Бога, выступают как аналогии. Действительно, в самой «Комедии» неоднократно прямо говорится о санкции Бога на путешествие Данте по потустороннему миру (Inf., V. 21–24; Inf., VIII. 104–105). Однако здесь в письме этот тезис не может быть сформулирован открыто. Данте прибегает к опосредованию по аналогии опять же с авторитетными источниками. Следовательно, путешествие Данте получает двойную легитимацию, или санкцию от трансцендентного источника auctoritas — Бога: прямую, или, можно сказать, мистическую в рамках самого произведения — хотя сначала в качестве носителей воли Бога выступают Беатриче и Вергилий, но путешествие венчается созерцанием славы Божьей, — и опосредованную, предположительную, уже в виде текста, так как на авторитетные источники падает отблеск высшего авторитета, переходящего логически (по аналогии) на произведение.

Созерцание сияния Божьей славы — кульминация произведения и окончательная санкция авторских прав Данте, о чем вне рамок произведения можно говорить лишь языком теологии и ссылок.

Чтобы объяснить шесть комментируемых терцин, 18 строк (причем основной объем комментария касается первых трех терцин, другие три лишь затрагиваются в конце письма), поэт прибегает к ссылкам 34 раза: 17 — на философские и теологические источники; 13 — на библейские тексты; и 4 – на литературные произведения.

Это весьма примечательное и трудно постижимое для современного читателя явление — доверие к букве письменных авторитетных источников, в круг которых входят также литературные произведения. Как известно, Данте не различает литературные персонажи и исторические лица, причем не только в «Комедии». (Пожалуй, наиболее характерным в этом плане примером является вторая книга трактата «О монархии»). Вопрос, насколько Данте отличает художественный вымысел от действительности, чрезвычайно интересен и достоин отдельного исследования. По крайней мере, в письме к Канграндe это неразличение Данте переносит на свое произведение. Собственно, для него этой разницы уже не существует, для него его «Комедия» — уже среди авторитетных источников. Он лишь удивляется, что не все так воспринимают его творение, и раздражен их слепотой к тому, что для него очевидно.

Таким образом, в письме к Канграндe

делла Скала собраны все или большинство легитимационных моментов, обосновывающих дантовские притязания на авторский статус. Письмо демонстрирует, что поэма Данте, так сказать, выполняет все необходимые условия авторства. Затруднение лишь в том, что понятие «auctor» (autore) нельзя применить к самому себе. Можно доказать соответствие этому понятию, но нельзя назваться автором. Авторство (в ситуации Данте это проступает с необходимой наглядностью) — двустороннее соглашение, требующее и участия общества. Данте практически по пунктам показывает соответствие своего произведения (как и в более ранних автокомменариях) институту авторства средневековой христианской культуры, который, однако, исключает самочинность, выработанную античной культурой с ее пониманием авторства и специфическим для него моментом состязательности[8].

Подталкиваемый этим агоническим импульсом в своей попытке получить статус христианского автора, выполняя необходимые требования, Данте в то же время их нарушает. Поэтому обоснованию подлежит самостоятельность его суждения и творческой инициативы. Отсюда постоянная апелляция ко второму обязательному моменту во всех объяснениях Данте — к науке, уму, «свету разума» (Ep., XIII, 83–84). Благодаря свету разума Данте перебрасывает мостик от старого института авторства, которое питается лишь от авторитетных источников, к новому, который включает в себя личную творческую инициативу.

В этой связи можно прибавить кое-что к давней дискуссии вокруг письма к Канграндe. Это послание — самое давнее известное письмо Данте среди тринадцати, приписываемых ему в настоящее время. До конца XVIII в. оно оставалось единственным. Прочие были найдены и опубликованы в первой половине XIX в. (1842), что вызвало понятный энтузиазм, после чего начались дискуссии вокруг их подлинности [см. 11]. Как пошутил один из наиболее авторитетных дантологов прошлого Дж. Скартаццини, «критика проснулась и начала тереть глаза, пытаясь протрезветь» [14, 342]. Сомнения доходили до того, имеется ли хоть одно письмо, которое можно безусловно приписывать Данте[9]. В наше время ситуация остается, можно сказать, окончательно неопределенной. Письмо к Канграндe активно используется исследователями, однако с обязательными оговорками: «так называемое письмо к Канграндe делла Скала», «письмо к Канграндe, если оно принадлежит Данте» и т.п. [см., напр.: 5, 8, 42, 81, 176, 181; 12, 24].

Большинство аргументов касаются отдельных, разрозненных внешних моментов, а не содержания самого комментария [см.: 5, 176; 14, 359–361]. Однако если рассматривать этот текст в связи с притязаниями на auctoritas и формированием нового инсти-

[8] В откомментированных в письме строках содержатся два момента состязательности с привкусом борьбы за литературное первенство, мотив, присутствующий еще в «Новой жизни», но теперь отступивший на второй план (но не исчезнувший), поскольку свое соревнование Данте ведет, можно сказать, в одиночестве, на высоте, где уже никого нет рядом, лишь учителя, античные поэты, да и те остались позади. Это, во-первых, упоминание о лавровом венке, который является символом признания поэтического первенства, а во-вторых, слово «арена» в строке 18: «m'e` uopo intrar ne l'aringo rimaso» (мне нужно войти на арену, которая осталась). Большинство комментаторов «Божественной комедии» в примечаниях к этому месту объясняли, что оно означает «место для бега». Иногда указывалось латинское соответствие — «stadium», то есть место для соревнований (стадион). В переносном смысле «войти на арену» толковалось по большей части как «начинаю трудное дело, которое мне осталось, — описать жизнь блаженных в раю». Но, похоже, наиболее точный комментарий предложил, опираясь на этимологию, Джузеппе Джакалоне (1968). К традиционному: «Aringo: место для бега, что здесь означает предмет, который должен трактовать автор», Джакалоне добавляет: «слово готического происхождения; ср. harjis (войска) и hrings (собрание, соревнование); место, где собираются войска, где разворачивается соревнование; здесь означает — испытание, к которому мне еще придется приступить» [DDP]. Ощущение состязательного азарта Данте пронес от первого сонета, помещенного в «Новой жизни» (VN, III), до вершин рая.

[9] Вокруг этого конкретного письма вели споры Я. Ферраццi, Ф. Сколари [11, 43, 56], Д. Джулиани [9; 10], П. Шеффер-Бойхорст [15, 139–140], К. Бартоли [7, 44], Л. Бланк, К. Витте [17, 350–367], (и уже в XX веке) Э. Мур [13, 284–368], П. Тойнби [8, xiii–liii], Фр. Мадзони, Э.Р. Курциус [3, 250, 525], а также Б. Нарди [6, 3–15], Ч. Синглтон [16, 13–14, 20–21]. См. также: 2, 629–631.

тута авторства, он кажется целостным и понятным именно как автокомментарий.

В самом деле, в письме воспроизводится большинство моментов, присущих автокоментариям Данте (прежде всего «Пиру»), а также другим трактатам (напр., «О монархии»). В первую очередь это научная легитимация своего текста, или следование требованиям, которым должны отвечать научные труды в схоластическом понимании.

Из «Пира» в письмо к Канграндe также переходит использование доктрины о толковании по четырем смыслам, причем сугубо номинальное. Важно само присутствие в комментарии упоминания об этом авторитетном (именно в смысле возможности применения только к текстам, носителям auctoritas) подходе: как знак многослойности текста, подлежащего толкованию. А упрощение Данте доктрины четырех смыслов свидетельствует об определенной смелости и самостоятельности мысли, которую трудно допускать в комментаторе-имитаторе.

Также в письме, как и в «Новой жизни», и в «Пире», текст разрезается на части для беглого, скорее формального, а не содержательного их объяснения (Ep., XIII, 42–43; и XIII, 86–87).

Вообще автор письма в роли комментатора обнаруживает чрезмерную философскую самостоятельность. Как и в трактатах Данте, комментарий превращается в самостоятельные теоретические – в данном случае теологические – размышления, когда одна строка становится толчком, поводом для длинных теоретических умствований, точно как в «Пире». Данте в эти моменты перестает быть комментатором (собственно, никогда им и не был, а лишь исполнял эту роль ради своей цели) и пытается быть теологом.

К этому перечню прибавим еще одно, специфическое для Данте, замечание о языке «Комедии»: «…это простонародный говор, которым говорят женщины» (muliercule) (Ep., XIII, 81). Это кажется случайным, если не вспомнить XXV главу «Новой жизни», где Данте протестует против использования vulgar для других тем, кроме любовной, поскольку сама поэзия на vulgar возникла потому, что женщины, для которых она предназначалась, не владели латынью. Для Данте этот тезис связан с внутренней литературной борьбой еще в рамках сообщества dicitori d'amore.

Следующий принципиальный и характерный для Данте момент — ссылка на авторитетные источники. В этом плане значимыми оказываются и частые ссылки, как совпадающие с предыдущими произведениями, так и несовпадающие, но свидетельствующие скорее в пользу авторства Данте, чем наоборот. Его философская и литературная эрудиция в письме представительней той, которая проявилась в художественных произведениях, что вполне естественно. В случае же подделки, естественнее была бы именно противоположная ситуация (ведь комментатор должен был бы исходить из уже известного тезауруса Данте, а не обнаруживать творческую самостоятельность).

Некоторые же ссылки на библейские произведения — «И это подсказано нам словами Апостола» (Et hoc insinuatur nobis per Apostolum), «А это уже подсказано нам Матфеем» (Et hoc etiam est insinuatum nobis in Matheo) — свидетельствуют не только об авторских заимствованиях, но и отсылают к самому рождению текста, к его авторскому замыслу.

В конечном итоге, вышеприведенный императивный призыв «пусть прочитают» (legant), обращенный к завистникам, которые не хотят верить в истинность пересказанного в «Комедии», становится наиболее личностным проявлением авторства и убедительным доказательством подлинности самого письма.

Разумеется, безусловным аргументом в пользу авторства Данте может быть лишь оригинальная рукопись письма или прямые свидетельства его современников. Тем не менее, именно в проблемной постановке вопроса о притязания на auctoritas текст письма предстает на удивление целостным, отвечающим

цели его легитимации. Все его структурные моменты содержат притязания на auctoritas. *Письмо написано с позиции еще-не-автора*. Если бы оно писалось примерно в то время, когда впервые упоминается (в 1391 г.), это означало бы возврат в прошлое неведомо ради какой цели. «Комедия» уже успела стать «Божественной». Такая попытка нырнуть под воды прошлого, которые сошлись и успокоились, была бы и ненужной, и творчески проблематичной. По крайней мере, можно настаивать, что если это письмо и не принадлежит Данте, то тот, кто его написал от имени поэта, был бóльшим роялистом, чем сам король.

Творчество Данте, вероятно, наиболее показательный и уникальный в мировой литературе случай целеустремленного притязания на статус автора. Авторство с максимальной наглядностью выступает не как свойство субъекта творчества – психологическое или трансцендентальное, присущее ему изначально или обретаемое им в процессе творчества, а как результат, отсроченный во времени и даже вынесенный за рамки и субъекта, и самого произведения, то есть как социокультурное явление.

1. *Бальзак О. Предисловие к «Человеческой комедии» // Зарубежная литература XIX века: Реализм: Хрестоматия историко-литературных материалов: учеб. пособие. М., 1990. С. 119–133.*
2. *Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968.*
3. *Курціус Е.Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Переклав з нім. Анатолій Онишко. Львів, 2007.*
4. *Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре Средневековья. Киев, 1992. С. 49–78.*
5. *Ascoli A.R. Dante and the Making of a Modern Author. New York, 2008.*
6. *Barolini T. The Undivine Comedy. Princeton, New Jersey, 1992.*
7. *Bartoli C. Le letture di M. Cosimo Bartoli sopra la "Commedia" di Dante. Citta di Castello, 1907.*
8. *Epistolae: the letters of Dante. Emended text with introd., translation, notes... by Toynbee Paget. Oxford, 1920.*
9. *Giuliani G. Del metodo di commentare la Divina commedia: Epistola di Dante a Cangrande della Scala. Savona, 1856.*
10. *Giuliani G. Dante spiegato con Dante: metodo di commentare la Divina commedia dedotto dall'epistola di Dante. Torino, 1881.*
11. *Intorno alle epistole latine di Dante Allighieri, giusta l'edizione fattasene in Breslavia nel 1827 ed ultimamente in Livorno nel 1843: lettera critica. Venezia, 1844.*
12. *Moevs C. The Metaphysics of Dante's Comedy. New York, 2005.*
13. *Moore E. Studies in Dante. Vol. 3. Miscellaneous essays. Oxford, 1903.*
14. *Scartazzini G.A. A companion to Dante. London, New York, 1893.*
15. *Scheffer-Boichorst P. Literarhistorische studien. Strassburg, 1882.*
16. *Singleton C.S. The Two Kinds of Allegory // Dante Alighieri / ed. and with an intr. by H. Bloom. Philadelphia, 2004. P. 11–24.*
17. *Witte K. Essays on Dante: being selections from the two volumes of Dante-Forschungen. London, 1898.*

РЕЦЕНЗИИ / BOOK REVIEWS

В.К. Харченко
V.K. Kharchenko

ЩЕУЛИН В.В. В ПОИСКАХ ИСТИНЫ (ИЗ ИСТОРИИ ВОПРОСА О ТОМ, ОТКУДА И КТО МЫ, РУССКИЕ). ЕЛЕЦ: ЕЛЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ И.А. БУНИНА, 2012. 608 с.*

SHCHEULIN V.V. IN SEARCH OF TRUTH (FROM A HISTORICAL PERSPECTIVE ABOUT WHERE AND WHO WE, RUSSIAN). YELETS: YELETS STATE UNIVERSITY OF A NAME OF I.A. BUNIN, 2012. 608 p.

Издательством Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина в 2012 году выпущена монография профессора Липецкого государственного педагогического университета В.В. Щеулина «В поисках истины» с подзаголовком «Из истории вопроса о том, откуда и кто мы, русские» (ISBN 978-5-94809-565-3, тираж 500 экз., 608 с.).

Попытка рецензии этой книги, признаемся, обречена на провал, поскольку, чтобы с уверенностью спорить или искренне соглашаться с автором, необходимо обладать почти такой же эрудицией, начитанностью первоисточников, иметь за плечами долгие годы размышлений и сопоставлений по истории индоевропейцев, славян, Руси, России. Более того, необходимо разбираться еще и в современной политической ситуации, которая меняется если не ежемесячно, то ежегодно и которая непредсказуема в принципе. Всего этого у нас нет, но и оставлять такую публикацию без внимания представляется несправедливым. Обозначим ее несомненные достоинства.

Первое, что вызывает нарастающее по мере чтения уважение, — это энциклопедизм автора, парадоксально поддерживаемый изящной простотой изложения самого материала. В подтверждение сказанному приведем ряд случайных фрагментов из книги:

Большая часть земледельческих терминов знакома только европейской части индоевропейского языка и представляет пеструю картину. Так, европейские сельскохозяйственные термины, за редким исключением, отсутствуют в индоиранских языках. Очевидно, расселение произошло тогда, когда земледелие еще не было развито (с. 161).

Но, разумеется, наиболее известны т.н. руны западнославянские: ретринские, мекленбургские, микоржинские, о которых мы подробнее расскажем вскоре, ибо они теперь в целом разгаданы и читаются, причем зачастую одинаково разными рунологами, а это очень неплохо (с. 252).

Не соглашаясь с Дудо в том, что основной причиной появления разбойников являлось перенаселение северных стран, А.И. и М.В. Леонтьевы считают более правдоподобной версию становления викингами, выдвинутую Адамом Бременским. Адам

* Проект выполнен в рамках государственного задания НИУ "БелГУ" на 2013 г. (проект 6.8195.2013).

основной причиной викингских походов назвал бедность как норвежцев, так и данов (с. 435) и т.д.

Энциклопедизм, отраженный в книге профессора В.В. Щеулина, связан далеко не только с пассионарным охватом анализируемых историко-филологических вопросов и обилием изученных наработок, но и с привлечением (состыковкой!) полярных точек зрения, а работающая «персоносфера» книги делает убедительным каждое итоговое рассуждение по каждому параграфу.

У нас не принято (пока еще!) составлять словари языка того или иного ученого, хотя таких изданий, безусловно, заслуживают многие деятели отечественной науки. Однако на интуитивном уровне читатель, пользователь, адресат текста достаточно точно оценивает мощность лексикона автора читаемого произведения. Здесь уместно подчеркнуть, что профессор В.В. Щеулин при своем бесспорном энциклопедизме отнюдь не злоупотребляет, как сейчас весьма распространено, терминами-интерпретантами, а регулярно использует содержательно необходимые по логике изложения термины-номинанты, за счет чего и создается механизм сопряжения энциклопедизма и простоты изложения.

Оценит читатель и жанр книги, обозначенной как монография. В ней много монографических примет. Это и наличие четкой авторской позиции по всем рассматриваемым вопросам, и точность цитирования, и весомый библиографический аппарат — даже не по числу позиций в конечном списке, а по частоте самого цитирования, без которого невозможно анализировать краеугольные вопросы истории славян, происхождения и статуса русских в истории цивилизации и многие другие. Вместе с тем, как жанр в коллективном сознании, монография предполагает решение сравнительно узких проблем. Более того, монография в идеале нацеливает на освещение и решение даже одной-единственной проблемы. Что же касается книги профессора В.В. Щеулина, то с позиций жанрового определения это, скорее, трактат. Это подтверждает, во-первых, сам объем привлекаемого к оценке и анализу материала при широте охвата проблем; во-вторых, постоянно реализуемая междисциплинарность (данные лингвистики постоянно корректируются данными из истории, текстологии, культурологии, этнографии etc.); наконец, в-третьих, научно-публицистический стиль изложения, что делает большой опус легко читаемым и что открывает перспективы его воздействия на ситуацию в современном социуме.

По существу профессор дал новую жизнь старинному жанру, демонстрируя актуальность его для сегодняшнего клипового сознания, для сегодняшних ущербных государственных образовательных стандартов в энных поколениях, когда официально от студентов-филологов не требуется ни знания отечественной истории, ни творчества писателей, тем более второго ряда, ни чтения художественных текстов на языке оригинала.

Когда мы подчеркиваем, что В.В. Щеулиным возрожден жанр трактата, то имеем в виду образовавшуюся за многие десятилетия лакуну, когда о научных книгах можно, перефразируя, сказать: «страшно далеки они были от народа», а о публицистике — что наука в ней и не ночевала. В лучшем случае на публицистическую статью приходится один-два афоризма и одна цитата. Тот факт, что научные выкладки должны еще где-то звучать, что нужны референты чужих исследований, а также пропагандисты своих собственных наработок, трудом обеспеченного понимания, увы и ах, не проговаривается, не обсуждается.

Отсюда прорисовывается образ, точнее, голос автора рецензируемой книги с множеством риторических вопросов, с интонацией порой гнева и горечи. Мы не со всем согласны с глубокоуважаемым автором, и будто бы можно было прописать некоторые вещи сдержаннее и объемнее. Но нам дороги страницы по запрету (позору!) сквернословия (с. 428–429), по несправедливости обвинения славян в нечистоплотности, агрессивности,

«плюгавстве». Но главное, пожалуй, дорога центральная, ключевая, прошивающая всю книгу идея защиты чести россиян. Дело даже не в том, что нам приписывают массу грехов, а в том, что мы, носители определенного статуса, начинаем сами себя же очернять, подчиняясь чужим целеполаганиям, поэтому рецензируемая работа при всей выраженной боли автора за чужие чуждые высказывания высоко позитивна.

В научной книге помимо содержания и стиля еще важна композиция, то есть постоянное в процессе работы структурирование ускользающего и растекающегося, противоречивого и дублирующего, крупноформатного и мелкомасштабного, авторского и цитатного материала. Автор с таким заданием справился. Достаточно упомянуть разделы книги: 1) О начале ныне сущего: земном устроении, явлении Человека, зарождении человеческой речи, письма (факты, догадки, концепции); 2) О Севере в истории человечества; 3) О славянах; 4) О руссах-русских; 5) О русской государственности. В двух приложениях освещается проблематика украинского этногенеза и некоторые современные версии монголо-татарского нашествия на Русь. Нам представляется весьма привлекательным интерес к Северу, недооцененному в современных трактовках славянства (второй параграф второго раздела обозначен как «Место Севера в поисках Прародины индоевропейцев-ариев»).

И еще об одном достоинстве книги. Как сказал политик, беда не в том, что мы не добиваемся больших целей, а в том, что мы ставим мелкие цели и их добиваемся. Урок В.В. Щеулина, преподнесенный читателю, как раз и состоит в раскрытии того, что по силам настоящему ученому. Вспоминая подвиг В.И. Даля, профессор Воронежского университета Геннадий Филиппович Ковалев сказал, выступая в свободной дискуссии на защите диссертации в Курске: коллектив не сделает, человек — сделает!

Почему и нужны такие книги. Представим, что их создавали бы группы ученых в ныне модном жанре коллективной монографии, представляющей часто завуалированные сборники научных статей по предложенной тематике. Не было бы цельности и концептуальности — всего того ценного, чем отличается книга «В поисках истины». Решиться одному на такую трудоемкую и ответственную работу значит создать необходимый сейчас обществу прецедент. Кстати, «трагедия» многих учебников именно в коллективности участников, что, во-первых, лишает учебную книгу авторского стержня (вспомним достопамятные «геометрию Киселева», «физику Перышкина»), а во-вторых, делает изложение осторожнее, безопаснее, лукавее, что для гуманитарных дисциплин не есть хорошо: «В гуманитарных науках связь между этажами «нижними» (позволяющими эксперименты и формализацию) и высшими («чистой» теорией) и была, и остается очень слабой» [2, 33−34].

Полагаю, что подготовка такого трактата многое прояснила и для самого автора. «Пока я не написал о чем-то, то не знаю, как к этому отношусь <…> Меня интересуют долгосрочные результаты не оттого, что я собираюсь жить вечно, но потому, что люблю постепенную и кропотливую (несуетную) работу» [1, 226]. Эта долгосрочность накопления материала и несуетность его осмысления – тоже специфические черты трактата как жанра.

Завершая сказанное, отметим: Василий Васильевич Щеулин — доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент Международной славянской академии, член Союза писателей России, заслуженный деятель науки Российской Федерации – в марте 2013 года готовится встретить свое 85-летие, и издание этого труда как нельзя лучше характеризует уникальный вклад ученого в сокровищницу идей отечественной интеллигенции.

1. *Бавильский Д. Обзор // Новый мир. 2012. № 6.*
2. *Фрумкина Р.М. Рецепция классики в лингвистике // Знание – сила. 2012. № 2.*

ПУБЛИКАЦИИ / PUBLICATIONS

О.К. Крамарь
O.K. Kramar

ГЕНЕЗИС РОМАНА Т. ЧУРИЛИНА «ТЯПКАТАНЬ»: ПОЭТИКА ЧЕРНОВИКА

GENESIS OF T. CHURILIN'S NOVEL "TYAPKATAN": POETICS OF A DRAFT

В статье рассматривается проблема генезиса литературного произведения. Материалом исследования является автобиографический роман Т. Чурилина «Тяпкатань», черновые редакции которого дают представление о наиболее важных этапах творческой истории произведения.

Ключевые слова: *Т. Чурилин, Лебедянь, автобиографическая проза, роман-хроника, творческая история произведения, мнемоническая поэтика, рукопись, черновые наброски.*

The paper devoted to the problem of genesis of a literary work. The material for investigation is an autobiographical novel of T. Churilin «Tyapkatan». The first drafts of this novel give us an impression of the most important stages of the creative history of the book.

Key words: *T. Churilin, Lebedyan, autobiographical prose, a novel-chronicle, the creative history of a book, mnemonic poetics, manuscript, first drafts.*

Вопрос о генезисе литературного произведения применительно к автобиографическому роману Тихона Чурилина «Тяпкатань» имеет отнюдь не риторический характер. Публикация этой книги требует обширного историко-литературного комментария, создание которого немыслимо без постижения специфических особенностей творческой лаборатории писателя, что, в свою очередь, невозможно без обращения к рукописным документам, хранящимся в фондах Российского государственного архива литературы и искусства.

По своему функциональному потенциалу имеющие отношение к исследуемому произведению архивные материалы распадаются на несколько групп. Одна из них представлена большим количеством документов, обращенных автором к самому себе, являющихся руководством для его дальнейшей творческой работы, предназначенных только для внутреннего пользования, и, таким образом, не предполагающих наличия читательской аудитории. Это написанные рукой Чурилина многочисленные записи подготовительного характера: черновые наброски, варианты глав, «каталоги действующих лиц», «темпланы», «оргпланы», «фабул-конспект-наметки», «реквизит», «арматура», эпиграфические «комментарии», выписки из исторических источников. Очевидно, нет необходимости говорить, что именно эти материалы составляют самую многочисленную группу документов. Другая группа материалов представлена беловыми, подготовленными к публикации, а значит, рассчитанными на читательское восприятие вариантами глав. И, наконец, еще одна группа архивных документов об-

разована материалами, условно говоря, «промежуточного» характера, когда вариант главы романа, мысливший автором как окончательный, в процессе перебеливания приобретал статус черновика.

Сопоставление черновых, «промежуточных» и беловых редакций одного и того же текста предоставляет исследователю уникальную возможность в полном объеме ощутить пульсацию творческой мысли писателя, увидеть историю создания произведения на всех ее этапах: от возникновения темы до завершения работы. Черновики писателя – это десятки предполагавшихся, но отвергнутых позже разнонаправленных творческих решений. В наспех написанных, а порой и недописанных словах черновиков фиксируется не результат, но процесс движения творческой идеи; именно эти торопливо записанные слова, обрывки фраз позволяют по-иному увидеть текст, подготовленный к печати, где в силу каких-либо обстоятельств творческого, этического или цензурного характера многое оказывается невостребованным.

Черновые наброски к роману «Тяпкатань» не только привносят новые смысловые и эмоциональные оттенки в содержание произведения, но и серьезно расширяют представление о затекстовых рядах, указывают на прототипическую и протофактическую структуру чурилинского текста, проясняют характер соотношения документального и фикционального в его произведении.

Написанные пером или карандашом на отдельных разноформатных бумажных листах, а также в блокнотах, «тетрадях для записи карандашом», «общих тетрадях», алфавитных записных книжках, конторских книгах черновики Чурилина представляют собой особым образом организованное графическое пространство. Каждая глава, как правило, отделяется от другой главы, нумеруется и озаглавливается. Заглавия и жанровые подзаголовки в главах отделяются от основного текста несколькими пробелами, указания на время и место действия выделяются в качестве особой текстовой позиции. Встречающиеся в нескольких главах вставные рассказы предваряются развернутыми заглавиями, представляющими собой их краткий пересказ. Некоторые черновые варианты глав имеют датировку, уточняющую не только год написания, но и месяц, число и даже время суток [1].

С заметным постоянством Чурилин применяет в своих черновых записях разнообразные формы визуализации текста, включая подчеркивание, разрядку, использование прописных и строчных букв, в том числе, и выполненных в соответствии с правилами каллиграфии.

В рукописях Чурилина достаточно часто встречается такая ситуация, когда один текстовый блок отделяется от другого интервалом в одну или две строки. Это происходит, например, при смене места действия, при смене рассказчика, при неожиданном повороте сюжета, при включении в текстовое пространство особым образом оформленных графических изображений, среди которых объявления, вывески, плакаты, транспаранты, письма, аттестаты и т.д.

Для черновиков Чурилина характерно минимальное количество исправлений или зачеркиваний. Даже если изменения, вносимые в текст, были незначительными, Чурилин предпочитал переписывать главу заново, вновь и вновь снабжая ее заголовочным комплексом, выполненным в свойственном ему графическом стиле.

Начало каждого чернового варианта глав, как правило, выглядит достаточно спокойным в плане оформления текста: автор контролирует процесс написания слов, избегает сокращений, зачеркиваний, помарок. Однако с каждой новой страницей текстовое поведение Чурилина меняется: появляются недописанные слова, недостаточно четко прописанные окончания предложений, строчки начинают сползать, загибаться, иногда прозаический текст записывается «в столбик», подобно стихотворному. Увлеченность процессом создания рукописи, переживаемое писателем состояние эмоционального подъема заставляют его руку торопиться, прибегать к скорописи, пренебрегать графикой, орфографией, пунктуацией.

Есть в рукописях Чурилина черновые наброски, появление которых вызвано не творческой необходимостью, а потребностью автора в ментальной самоидентификации или его стремлением обозначить свои эстетические принципы. В качестве примера можно привести фрагмент «О предах (анналы). О современниках (хроника)»: «Я люблю Лермонтова, потому что он мой пред <так!>. Он был очень некрасив, как и я, черен, временами грязен и сам имел склонность к демонизму (facon de parle), и окружающие считали его «демоном». Женщины его (как и меня) боялись и не любили. Его мать (как и моя) дала ему чудесную природу поэзии и музыки. Его глаза были ее глазами. Они жили особенно красиво (так и в моих есть единственное красивое во мне <…>). Он был и дворянин и поручик. Я — хам и поручик» [2].

Сопоставительное изучение редакций романа «Тяпкатань» позволяет утверждать, что предметом постоянных раздумий автора были архитектоника и сюжетно-композиционная организация книги. Об этом свидетельствует обилие черновых записей, содержащих планы будущего произведения. Предполагаемый состав книги зафиксирован в нескольких черновых набросках, причем в обнаруженных «темпланах» порядок глав и их количество варьируются. Безусловно заслуживающим внимания кажется то обстоятельство, что, начиная с девятой главы, проблема выбора приобретает для автора особую остроту, правка, касающаяся порядкового номера глав, осуществляется постоянно. Так, в частности, в черновых рукописях на место девятой претендовало сразу несколько глав: «Декабристы» (именно эта глава под девятым номером вошла в подготовленную к публикации авторизованную машинописную копию, хранящуюся в фондах Литературно-художественного музея г. Старый Крым), «Вань-Вань-Вань – и Тимка» (беловая редакция главы хранится в фондах РГАЛИ) и «Эстеты» (фрагменты этой главы хранятся в фондах РГАЛИ). О переживаемых Чурилиным муках выбора свидетельствуют многократные исправления: первоначально проставленная цифра, обозначающая порядок расположения глав, зачеркивается, рядом с ней ставится другая, которая, в свою очередь, либо зачеркивается, либо исправляется в соответствии с прежней нумерацией. «Нумерологические» колебания автора зафиксировали даже перебеленные, подготовленные к публикации варианты глав. Эти композиционные разночтения были не в последнюю очередь связаны с тем, что работа над произведением не завершалась практически до последних дней жизни писателя.

Одна из характернейших особенностей генезиса чурилинской «Тяпкатани» заключается в том, что, стремясь к завершенности произведения, Чурилин одновременно создает все новые и новые его текстовые фрагменты, появление которых ставит под сомнение сам принцип завершенности романа-хроники. Это во многом объясняется жанровой природой автобиографического произведения, спецификой свойственной автобиографическому произведению мнемонической поэтики. Вслед за Андреем Белым Чурилин мог бы сказать, что природа наделила его «необыкновенно длинной памятью». Чурилинская характеристика своего творения как «хроники этой незабывной» способна многое объяснить в генезисе «Тяпкатани».

Сохранившиеся в архиве черновые наброски произведения в полной мере отразили непрерывно осуществлявшуюся в творческом сознании писателя борьбу между Чурилиным, осознающим необходимость завершения романа, и Чурилиным, понимающим, что завершенность эта в принципе невозможна.

Может быть, именно этим обстоятельством объясняется наличие большого количества «оргпланов» в рукописном наследии автора «Тяпкатани». Чурилин как бы изначально пытается направить мнемоническую стихию в нужное, заранее определенное русло и тут же демонстрирует тщетность этих попыток. Излагаемый биографический материал трудно поддается преднамеренной линейности, он образует все новые и новые кристаллические решетки, разрушающие структуру хроники. Пожалуй, особенно хорошо это можно проследить

на примере так и не получившей окончательного завершения главы «Эстеты». Эта глава могла бы стать несомненной творческой удачей Чурилина, если бы автор не остановился перед проблемой выбора наиболее соответствующего его замыслу жанрово-тематического решения.

Разнонаправленная многомерность содержания этой главы нашла отражение в работе по созданию ее заголовочного комплекса. В черновых набросках к главе «Эстеты» на трех отдельных листах зафиксированы три варианта:[1]

Т Я П К А Т А Н Ь

9. Э с т е т ы,
или история о людиях в живом
и мертвом П а н о п т и к у м а х в
г. Тяпкатани

Т Я П К А Т А Н Ь,
российская комедия,

9. Э с т е т ы
или история о людиях [вроде булок
и перохов с четьиминейной прочинкой]
в живом и мертвом Паноптикумах
в г. Тяпкатани.

Т Я П К А Т А Н Ь,
российская комедия

Глава 9
Э с т е т ы,
история о людях вроде булок и перохов с
Четьи-Минеиной Прочинкой [3].

Особый интерес в этом перечне вызывает второй вариант, представляющий собой контаминацию двух конкурирующих названий. Однако предпринимаемая автором попытка синтеза реалистического бытописания с сатирическим гротеском, видимо, уже на этом этапе показалась ему непригодной для дальнейшей разработки. Отказавшись от попыток соединить несоединимое, он зачеркнул срединную часть заглавия (в нашем случае исправление отмечается квадратными скобками. — *О.К.*), отдав предпочтение возможности творческого сосуществования двух параллельно развивающихся жанрово-тематических курсов. Не сумев придти к какому-либо однозначному решению, Чурилин включает в главу «Эстеты» два вступления (они названы писателем «передними словами»), зафиксировавшие в своем текстовом составе две кардинально отличающиеся друг от друга авторские интенции:

ПЕРЕДНЕЕ — на манер прихожей,
СЛОВО или
вхожей горницы
сиречь: вестибулки

[1] В публикуемых фрагментах максимально учтены особенности графического оформления оригинала, сохранены авторская орфография и пунктуация.

Странная вещь и дело предстоят издесь: печь перохи и булки, изделия эстетоподобныи, не из хлебу, но из людиев — задача напоминающая нам дни нашей жисти, где хлебопетчение немаловажная задача для безпаечного потребления.

Разве ж не грустно вам, когда живя в Москве на Новинском бульваре, близь Кудринско-Садовой площаде, нынче площади Восстания — вы всходите в угловую булошную, насупротив угловой же б о к о л е и, длинной, как минога полусогбенная в обои стороны: и туды и суды.

Войдя, вы видите: две касции и возле них — массыя публики обоих классыев жителей: рабочих жен и самоих рабочих и протчей советскообывательской нашей классы и елементов — в хвостах. А затем: полупустые доски полок, игде чорный хлеб дашнамднесь — не заварной, а кислый, а белый хлеб — все такой же один: батоны из бетона, да полфранцюсские ублюбулки грудцой ждуть делу: дай суда! Вот те и двадцать сортов хлебу, обещщаного нам — идешь они есть? Опять во центрах, как во лузях — а у нас куку, ни-ни? Очень, оченно обидно.

Странная вещь предстоит издесь: пекя под видом хлебново — перохов и булок — людей, искать в городе Тяпкатани, у нас, формы-т для изделиев, искать тута эту племю немладую, но — вам то и незнакомую, тута, чтоб сказать: Здравствуй, племя! Здравствуй …

Идешь ты обретаисси на пяти, типерь, ульцах, в каких же роскочных домах, за какими там окнами и в каких же там горницах? А ведь придется искать тебя в опчественном месте: например, либ в Городском Саду, либ в Благородном Собра, либ в благородных церквах, в Казанском Старособоре и в Соборе просто Казанском. Ну и где ж ты племя? Игде шуршат шелочками и атоманами Ваши Прекрасные Дамы-с? Игде Барбьеры ды Оревуары? Игде Игоры Дандены? игде ж Оскарян Вуали? Есть ли вы и вопче на свете Тяпкотаньском?

И вот они — есть, воочию, и вот они — найдены, и вот, освещщёны хозяйско-сочинительским нравом и качеством и глазом-алмазом, как словом, прожгектором. Типерь ето ищщо не весь хвакт и не все хвамилие: раз, видите, эстеты наши вродь как перохи-булки с мучьки особой, особого размолу, али, как скызать, и подобье, а не суть — тады, придетца им и прочинитца чем-чем, а надо.

И вот, вот, надумалось и сделалось, накотило, пришло, да встало — начиняем мы их житиями, мучениками четьименеинскими как б, чудаков-юродов-кишотов с Дону Тяпкатаньсково — для прослойки в слойку и в тесто. Ась?

— И потому, пожалте: кушьте да слушьте [4].

Переднее-слово
на манер прихожей
или
вхожей горнице,
сиречь вестибюльки

Странная вещь и дело предстоят издесь — расказать о людиях живых, а потом и о их подобиях, т.е. куклах, иль по ученому и дохтурскому выражению: м и л я ш а х. Миляш — это, как говорится, статуй, но статуй человека как вроде совсем живеньково и в красках ево в натуре и даже и с кровью и с протчими кишками, когда он принудительно покалечен, альб — убиен. Миляши эфтии приходилось видать в натомированном тиятре судебных дел и в Харьковом и в Киеви, ну и конешно в столичном граде Москве и С.Питербурхе. Кроме тово, сии куклы-подобия, альб иначе миляши находятся также и в Паноптикомах а сии видел я и у нас, туто, в Тяпкотане, но и в другие градах наших, т.е. предпочтительно и в Харьковом и в Киеве, и в

Адессти, ну и в Москве, вот еттакс.

Так верите ль делу — страшная штука эфтот Поноптик — все как в жисти и даже, знаети, и, как б, потрясательнее виднее но вместе с тем, и в жисти смотришь-смотришь, обозреваеше-озираешь — он, ведь, ет, тоже куклы-подобии, ведь как гвоздь — воть ет тожь Поноптик, ей бог правду, хи, хи, хе [5].

Развитие тематики процитированных «передних слов»-«вестибюлек» и составляет содержание завершенных в сюжетно-композиционном отношении фрагментов текстового массива несостоявшейся девятой главы. В одном случае это выполненные в реалистической манере, приправленные авторской иронией рассказы об обитателях Тяпкатани и о событиях, произошедших с ними, в другом — шаржированные, гротескно заостренные характеристики экспонатов привезенного в уездный город паноптикума, в «фигурах, куклах и масках» которого современники Чурилина узнают себя.

В многочисленных черновых набросках к начальным главам романа обращают не себя внимание фрагменты, свидетельствующие о попытках автора привнести в эпическое произведение драматургическое начало. Это проявляется в стремлении не только инсценировать прозаический текст, но и срежиссировать его возможную постановку с использованием специфических приемов театрального искусства. Указанные фрагменты сопровождаются выполненным в соответствующей графике ремарочным текстом, содержащим указания на время и место действия, возраст героев, особенности их внешности и одежды. Одним из примеров подобного «режиссерского» прочтения главы «Событие первое. Песня» [6] может послужить следующий черновой набросок:

Реквизит и арматура

Почти у авансцены
Назади — фасад высоченного триэтажного красного дома в виде
грубо аляповатого Шильона. Два балкона. Палисад —
и деревья, цветы, кусты по авансцене

Время	Место
Восьмидесятые, начало.	Большая улица
Апрель, пред`утро.	Конец города.

Пред`утро, темнота, дом — силуэтно. Потом светлеет. Дом – яснее. Издали — жилейка. Звонко, томно, влезая в душу, будя. Позвонки издали, колокольцы (идет стадо).
Показывается — впереди пастух, за ним бык, с позвонком. Стоп, около дома.
Играет, чертовски, зовет. Вызывает.
Вдруг — дверь на верхнем балконе с дребезгом вырывается наружу — и на балкон идет в ночной рубашке Волександра. Глаза — закрыты, руки вперед. Идет к ограде — и стоп.
Пастух играет, играет, колдуя, впился в нее.
Вдруг — из дома врываются две чертовки, за ними третья — и шасть к женщине, Волександре. Окружили, берут. Та — уцепилась за ограду, не идет. Пастух играет глумится. Стадо стоит, очаровано. Играет пуще.
Вдруг — вбегает взбесившийся Николай Угодником в исподнем босой Василиск — и ревет тонким плачем, ругаясь на пастуха. Волександру — берут силком, уводят трое. Пастух вдруг ощеряясь, лихо, бросает кнут прямо в старого чорта — и разбил нос [7].

Трудно сказать, с какой целью Чурилиным осуществлялась указанная драматургическая перекодировка эпического текста. Возможно, в данном случае мы имеем один из примеров лабораторного освоения темы с помощью «увеличительного стекла» других видов искусства, столь же резонным может оказаться предположение о том, что Чурилин намеревался создать не только эпическую, но и драматическую версию одного и того сюжетного материала, т.е. сделать нечто подобное тому, что ранее было осуществлено им в автобиографической повести «Тайна» и драме «Последний визит».

Примером предпринимавшейся Чурилиным визуализации изображаемого путем выстраивания отдельных мизансцен в пределах общего действа может послужить также черновой набросок к главе «Тяпкатаньский сон» [8]:

Время: без лет
полночь. Лето,
под Иванов-день

Место:
выгон, у пруда
кругом слободы и рощи

Арматура быта:
Костры. Качели (рели). Карусель. Лотошники.
Балаган
Кругом костров, по выгону, тени-люди
группами. Жилейка. Гармоника.
Певуны. Хор, хоры. Разговоры, выкрики.

Тяпка, Разбойничек, — центр и душа пестрого сброда, компании, — н а р о д а . Народ в группах-классах. В одной — болярин, протопоп, игумен. В другой — предводитель, аптекарь, провизор, квартальный, лекарь <*нрзб*>. В третьей: Чудилин, жена, нянька, тетки, кухарка, буфетчик, складчик, винник, купец. В четвертой слобожане, мещаны, <*нрзб*>, голый пьяница, монахи, девки, бабы. В пятой — Тимка, один. <…>

Тяпка ходит взад-вперед по группам и каждой говорит свое. Верхушке (1-ой) — «покорную» надсмешечку <*нрзб*> буйство, бунт, льстивую издевку. 2-ой — прибаутки, аукалки, пословицы-птицы <*нрзб*>, множа <*нрзб*> чушь. 3-ей: явно скрытую угрозу, заковыристые ругательства, похоронный перезвон слов. 4-ой: наметки-намеки, слово о полку Тяпкатановом, зычный призыв, сладкий зов. 5-ому: пророчество: быть велику, быть по тебе за тебя общему клику — большой будешь, дурочек бысть [9].

Приведенные фрагменты дают представление еще об одной, едва ли не самой интересной особенности творческой истории «Тяпкатани». В рукописных набросках, сопровождающих начальные этапы работы над произведением, Чурилин создает некий конспект будущих глав, некий «свернутый текст», некую фабульную заготовку (то, что сам писатель очень удачно назвал «сквозняком действия») для будущего повествования.

Осуществив эти «фабул-конспект-наметки», Чурилин переходит к следующему этапу работы. Он насыщает безжизненную событийную схему живым разговорным языком, максимально приближенным к разговорному языку жителей современной ему Лебедяни. В повествование включаются многочисленные монологи и диалоги, каждый из героев обретает свойственную только ему языковую личность. Создавая варианты глав, подготовленные к дальнейшему перебеливанию, Чурилин привносит в письменный текст такой элемент устной речи, как интонация. Интонация насыщает текст эмоцией, обеспечивает индивидуальный, неповторимый облик каждого героя. Чурилину чрезвычайно важна произносительная фактура

речи его персонажей, интенсивность и качество звучания. Его герои бормочут, причитают, декламируют, поддакивают, вздыхают, кряхтят, кашляют, хихикают. Мир «Тяпкатани» — это мир з в у ч а щ и й . Писатель мастерски воспроизводит мельчайшие произносительные нюансы речи, с помощью интонации фиксирует те смысловые оттенки, которые не могут быть обозначены словом. Особую роль в предпринимаемом озвучивании текста играют знаки препинания. Только на первый взгляд написанное Чурилиным может показаться бессмысленным нагромождением тире и восклицательных знаков. Вчитываясь в строки его романа, понимаешь безусловную функциональную значимость многоточий, дифференцированных тире и многократно использованных восклицательных знаков.

Генезис романа Чурилина — это последовательный уход от следования нормам русского литературного языка к их демонстративному нарушению, уход от традиционного повествовательного стиля к орнаменталистике, к тому, что сам Чурилин чрезвычайно удачно называл «прозо-строфами».

Рукописное наследие Чурилина убеждает в том, что языковое оформление текста романа было для писателя столь же важным, сколь важными для него были тематика, жанровая специфика и композиционная организация «Тяпкатани». Это обстоятельство снимает вопрос о том, в какой орфографической и пунктуационной версии должно быть опубликовано произведение.

1. *См. датировку главы «Радостное утро»: «13 III 1935. Ночь – утро». РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 408.*
2. *РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 27. Опубликовано в: Т.В.Чурилин. Встречи на моей дороге / Вступительная статья, публикация и комментарии Н. Яковлевой // Лица: Биографический альманах. 10. СПб: Феникс; Дмитрий Буланин. 2004. С.415.*
3. *РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 41. Лл. 1, 2, 3.*
4. *РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 16.*
5. *РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 4*
6. *Указанная глава опубликована нами в журнале «ФИЛОLOGOS» в 2010 году. См.: ФИЛОLOGOS. Выпуск 7 (№3–№4). Елец, 2010. С. 110–113.*
7. *РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 34.*
8. *Глава «Тяпкатаньский сон» опубликована нами в журнале «ФИЛОLOGOS» в 2010 году. См.: ФИЛОLOGOS. Выпуск 7 (№3–№4). Елец, 2010. С. 123–128.*
9. *РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 31.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аль-Хаснави Али Ради — аспирант кафедры современного русского языка и методики его преподавания Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: ali88_a2000@mail.ru

Бокова Оксана Александровна — аспирант кафедры русского языка и общего языкознания Липецкого государственного педагогического университета (Липецк). E-mail: oxisupergirl88@mail.ru

Гринкевич Екатерина Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и культуры речи Южного федерального университета (Ростов-на-Дону). E-mail: e.grinkevich@yandex.ru

Иванюк Борис Павлович — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской классической литературы и теоретического литературоведения Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: odinal47@mail.ru

Казарина Валентина Ивановна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой современного русского языка и методики его преподавания Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: kazarina39@mail.ru

Кибальниченко Сергей Александрович — заместитель главного редактора «Липецкой газеты», соискатель кафедры литературы Липецкого государственного педагогического университета (Липецк). E-mail: sk48@list.ru

Ковтуненко Инна Викторовна — кандидат филологических наук, заведующая кафедрой русского языка и культуры речи Южного федерального университета (Ростов-на-Дону). E-mail: kivi05@rambler.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

Логвиненко Сергей Викторович — аспирант кафедры историко-культурного наследия Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: uaz3153@rambler.ru

Никонов Виктор Михайлович — кандидат филологических наук, доцент кафедры современного русского языка и методики его преподавания Липецкого государственного педагогического университета (Липецк). E-mail: a_fedorkova@mail.ru

Попова Галина Николаевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы и теоретического литературоведения Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: gpopova@bk.ru

Селеменева Ольга Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры современного русского языка и методики его преподавания Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: selemeneva1@rambler.ru

Соколова Ольга Викторовна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, докторант кафедры русского языка Московского педагогического государственного университета (Москва). E-mail: faustus3000@gmail.com

Харченко Вера Константиновна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русского языка и методики преподавания ФГАОУ ВПО «Белгородский государственный национальный исследовательский университет» (Белгород). E-mail: wera_kharchenko@mail.ru

Хатова Александра Викторовна — аспирант кафедры русской словесности и культурологии Ивановского государственного университета (Иваново). E-mail: hatova_a@mail.ru

Щирова Елена Сергеевна — ассистент кафедры перевода и переводоведения факультета иностранных языков Московского педагогического государственного университета, соискатель кафедры лексики и фонетики немецкого языка МПГУ (Москва). E-mail: macht-4nix@gmail.com

Юдин Александр Анатольевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы института иностранной филологии Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова (Киев). E-mail: alexayu@mail.ru

ДЛЯ АВТОРОВ

Научный журнал «ФИЛOLOGOS» 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 «ФИЛОLOGOS» на тот выпуск, в котором публикуется его статья. Факт подписки должен быть засвидетельствован копией соответствующей почтовой квитанции, присланной в адрес редколлегии.

Подписной индекс журнала «ФИЛОLOGOS» – 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 16 (1)

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

Подписано в печать 25.02.2013
Дата выхода в свет 10.03.2013
Формат 70 х 108/16. Гарнитура Times. Печать трафаретная
Усл.-печ.л. 7, 0. Уч.-изд.л. 7, 2
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