

ВЕСТНИК

**МОСКОВСКОГО ГОРОДСКОГО
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

СЕРИЯ

«ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ»

№ 2 (3)

Издается с 2008 года

Выходит 2 раза в год

Москва

2009

VESTNIK

**MOSCOW CITY
PEDAGOGICAL UNIVERSITY**

SCIENTIFIC JOURNAL

PHILOLOGICAL EDUCATION

№ 2 (3)

**Published since 2008
Appears Twice a Year**

**Moscow
2009**

Редакционный совет:

- Рябов В.В.** доктор исторических наук, профессор,
председатель ректор МГПУ
- Геворкян Е.Н.** доктор экономических наук, профессор,
заместитель председателя проректор по научной работе МГПУ
- Атанасян С.Л.** кандидат физико-математических наук,
профессор, проректор по учебной работе МГПУ
- Русецкая М.Н.** кандидат педагогических наук, доцент,
проректор по инновационной деятельности МГПУ

Редакционная коллегия:

- Чеснокова Т.Г.** кандидат филологических наук, доцент
главный редактор кафедры зарубежной литературы МГПУ
- Коханова В.А.** кандидат филологических наук, профессор,
заместитель заведующая кафедрой прикладной лингвистики
главного редактора и образовательных технологий в филологии,
декан филологического факультета МГПУ
- Костомаров В.Г.** заслуженный деятель науки Российской Федерации,
академик Российской академии образования,
президент Государственного института русского языка
имени А.С. Пушкина, доктор филологических наук,
профессор кафедры русского языка и общего языко-
знания МГПУ
- Гиленсон Б.А.** заслуженный деятель науки Российской Федерации,
заслуженный профессор МГПУ, доктор филологических
наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной
литературы МГПУ
- Джанумов С.А.** заслуженный работник высшей школы Российской
Федерации, заслуженный профессор МГПУ, доктор
филологических наук, профессор, заведующий
кафедрой русской литературы и фольклора МГПУ
- Кременцов Л.П.** заслуженный профессор МГПУ, доктор филологических
наук, профессор кафедры русской литературы
и фольклора МГПУ
- Киров Е.Ф.** доктор филологических наук, профессор, заведующий
кафедрой русского языка и общего языкознания МГПУ
- Огуречникова Н.Л.** доктор филологических наук, профессор, заведующая
кафедрой германской филологии МГПУ

Адрес Научно-информационного издательского центра ГОУ ВПО МГПУ:

129226, Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4.

Телефон: 8-499-181-50-36. E-mail: Vestnik@mgpu.ru

ISSN 2074-7829

© ГОУ ВПО МГПУ, 2009

СОДЕРЖАНИЕ

Лингвистика

<i>Киров Е. Ф.</i> Суперфонема и квазифонема в системе гласных русского языка.....	8
<i>Богомазов Г.М.</i> Правополушарная и левополушарная фонетика.....	13
<i>Калугин В.В.</i> Дательный самостоятельный в русском гексаметре.....	18
<i>Геймбух Е.Ю.</i> Образ адресата в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева.....	27

Литературоведение

<i>Матвеева И.И.</i> О тайне двух персонажей в романе А. Платонова «Чевенгур»	34
<i>Чекалов К.А.</i> “П а accoutusmé craindre l'eau” («Дневник путешествия в Италию» Мишеля Монтеня) (Окончание. Начало статьи — в «Вестнике МГПУ» серии «Филологическое образование», 2009, № 1, с. 55–62)	39
<i>Пахсарьян Н.Т.</i> Границы трагического пространства в классицистической трагедии П. Корнеля	50
<i>Чеснокова Т.Г.</i> «Поездка в Скарборо»: опыт драматургической переделки в комедийном творчестве Р.Б. Шеридана.....	62
<i>Калашникова Н.Б.</i> Пол Остер о литературе и литераторах	72

Лингводидактика

<i>Ситникова Е.В.</i> Категория состояния на уроках русского языка в современной школе.....	79
---------------------------------------------------------------------------------------------	----

Методика преподавания филологических дисциплин

<i>Чернышова Н.С.</i> Повышение мотивации обучения на уроках русского языка в общеобразовательной школе.....	86
<i>Ахматова Е.Л.</i> Школьный предмет «литература» как интегрированная система	94

Трибуна молодых ученых

<i>Мишланов В.В.</i> Адвербиальная валентность временных форм глагола.....	98
<i>Сапрыкина Т.В.</i> Человек – природа – литература (проблемы взаимодействия и эволюции).....	104
<i>Забаяева Е.Ю.</i> Проблема переводов прозы Эдгара По в России во второй половине XIX века	112
<i>Кривиченкова И.В.</i> Уровни иносказания в повести-притче Уильяма Голдинга «Бог-скорпион».....	119

Научная жизнь

«Лики XX века»: Вторая всероссийская научная конференция памяти профессора Л.Г. Андреева (МГУ).....	124
Вспоминая Георгия Васильевича Краснова	128

Юбилей

К 55-летию Евгения Флорентовича Кирова.....	131
---------------------------------------------	-----

Критика. Рецензии. Публицистика

<i>Лекманов О.А.</i> Между небом и плёсом: О книге стихов Константина Гадаева «Июль».....	132
<i>Чеснокова Т.Г.</i> Рецензия на монографию: Андреев М. Л. Литература Италии: Темы и персонажи / М.Л. Андреев. – М.: РГГУ, 2008. – 415 с.....	136

Resume	142
---------------------	-----

Авторы «Вестника МГПУ» серии «Филологическое образование», 2009, № 2 (3)	147
---------------------------------------------------------------------------------------	-----

CONTENTS

Linguistics

<i>Kirov E.F.</i> Superphoneme and Quasiphoneme in the Vowel System of the Russian Language.....	8
<i>Bogomazov G.M.</i> The Right Hemisphere and Left Hemisphere Phonetics.....	13
<i>Kalugin V.V.</i> <i>Dativus Absolutus</i> in Russian Hexameter (<i>To be continued</i>).....	18
<i>Geimbukh E.Yu.</i> The Addressee's Image in I. S. Turgenev's « <i>Poems in Prose</i> ».....	27

Literary Criticism

<i>Matveeva I.I.</i> The Mystery of the Two Characters in the Novel by A. Platonov « <i>Chebengur</i> ».....	34
<i>Chekalov K.A.</i> « <i>Il a accoutumé craindre l'eau</i> » (« <i>The Journal of the Voyage to Italy</i> ») by Michel Montaigne) (<i>The Ending. Continued from № 1, 2009 of the «MCPU Vestnik», series «Philological Education»</i>).....	39
<i>Pakhsaryan N.T.</i> The Borders of Tragic Space in P. Corneille's Classicist Tragedy.....	50
<i>Chesnokova T.G.</i> « <i>A Trip to Scarborough</i> »: A Case of Dramatic Adaptation in R.B. Sheridan's Comediography.....	62
<i>Kalashnikova N.B.</i> Paul Auster on Literature and Literarians.....	72

Linguodidactics

<i>Sitnikova E.V.</i> Category of State at the Lessons of Russian in Modern School.....	79
-----------------------------------------------------------------------------------------	----

Technique of Teaching Philological Disciplines

<i>Chernyshova N.S.</i> Raising the Motivation for Study at the Lessons of Russian at Secondary School.....	86
<i>Akhmatova E.L.</i> The School Subject of Literature as an Integrated System.....	94

Young Scientists' Platform

<i>Mishlanov V.V.</i> Adverbial Valence of Temporal Verb Forms.....	98
<i>Saprykina T.V.</i> Man – Nature – Literature (Problems of Interaction and Evolution)	104
<i>Zabayeva E. Yu.</i> The Problem of Translation of E. Poe's Prose in Russia in the Second Part of the XIX century.....	112
<i>Krivchenkova I.V.</i> Allegorical levels in William Golding's Tale-parable « <i>The Scorpion God</i> ».....	119

Scientific Life

« <i>Images of the XX century</i> »: The Second All-Russian Scientific Conference in Memoriam Professor L.G. Andreev (MSU).....	124
A Memoir of Georgy Vasilyevich Krasnov	128

Anniversaries

The 55 th Anniversary of Evgeny Florentovich Kirov	131
---------------------------------------------------------------------	-----

Critical Survey. Reviews. Bibliography

<i>Lekmanov O. A.</i> Between the Sky and the Reach: On the Book of Verses by Konstantin Gadayev « <i>July</i> »	132
<i>Chesnokova T. G.</i> Review: Andreev M. L. <i>Literatura Italii: Temy i Personazhy</i> / M. L. Andreev. – Moscow: RGGU, 2008. – 415 s.	136

Resume	142
---------------------	-----

MCPU Vestnik authors, series “Philological Education”.

2009, № 2 (3)	147
----------------------------	-----

Е.Ф. Киров

Суперфонема и квазифонема в системе гласных русского языка

В статье развивается фонологическая концепция Н.С. Трубецкого на материале русского языка. Вводятся новые единицы фонологии — суперфонема и квазифонема, которые реализуются в речи гласными звуками.

Ключевые слова: русский язык; архифонема; суперфонема; квазифонема; градационная фонология.

Описание системы гласных фонем русского языка проводилось с позиций разных фонологических школ, но, по вполне понятным причинам, — преимущественно с позиций Московской и Петербургской школы. Наибольшего разнообразия и совершенства исследование вокализма русского языка достигло в рамках Московской школы, где были предприняты разноаспектные фонологические описания гласных фонем — от классической московской фонологии В.Н. Сидорова, П.С. Кузнецова, А.А. Реформатского, М.В. Панова, В.А. Виноградова — до версии фонемного ряда Р.И. Аванесова (отразившейся и в Русской грамматике–80) и ее развития в концепции парадигмофонемы К.В. Горшковой. Однако описание вокализма русского языка может быть проведено и с позиций Пражской фонологической школы (тоже преимущественно русской по составу ее членов), что обогатит разноаспектное представление вокализма русского языка (но отнюдь не будет означать включения механизма теоретического дарвинизма).

В этой связи возникает вопрос: достаточно ли теоретических потенций классической Пражской фонологической школы, чтобы непротиворечиво описать систему фонем русского языка? Ответ, на наш взгляд, должен быть отрицательным. Для этого необходимо усовершенствовать методологический и теоретический инструментарий Пражской школы, введя в него новые единицы в дополнение к существующим, т.е. дополнить понятия фонемы и архифонемы, предложенные Н.С. Трубецким, еще двумя единицами. Кроме этого, также следует более четко связать фонологическую единицу с позицией.

Н.С. Трубецкой в «Основах фонологии» дает практически три определения фонемы. Первое из них сводится к утверждению: «Фонема — это совокупность фонологически существенных признаков, свойственных данному звуковому образованию» [1: с. 45]. Второе построено по принципу отталкивания от психологического определения Бодуэна (по Бодуэну, фонема — это звукопредставление, т.е. образ звука. Словарь Брокгауза и Евфрона, т. 36). Н.С. Трубецкой утверждает: «Фонема является прежде всего функциональным понятием, которое должно определяться относительно своей функции. С помощью психологических понятий такое определение дать нельзя» [1: с. 48]. В той же работе он дает и третье определение фонемы: «Фонему можно определить, только исходя из ее функции в языке... любой язык предполагает наличие смыслоразличительных (фонологических) оппозиций... и... фонема является членом такой оппозиции, не разложимым на более мелкие смыслоразличительные (фонологические) единицы» [1: с. 49]. В теории Н.С. Трубецкого не выражена явно связь фонемы с сильной позицией, а архифонемы — со слабой. Это является подразумеваемым и выявляется из сопоставления фонемы с архифонемой. Н.С. Трубецкой ее определяет так: «В позиции нейтрализации один из членов оппозиции становится, таким образом, представителем “архифонемы” этой оппозиции (под архифонемой мы понимаем совокупность смыслоразличительных признаков, общих для двух фонем)» [1: с. 87].

Таким образом, если применить теоретическую систему Н.С. Трубецкого к описанию системы гласных фонем русского языка, то мы получим гласную фонему в сильной позиции под ударением (например, *вОды*) и две гласные архифонемы в позиции первого предударного слога: {а-о} после твердого и {э-а-о} после мягкого согласного (например, *в {о-а} да, с` {э-а-о} ло*). Разница между фонемой (о) в сильной позиции под ударением и архифонемой {а-о} в первом предударном слоге после твердого согласного в том, что в слабой позиции часть различительных признаков нейтрализуется, — речь идет о признаке нижнего подъема и признаке огубленности. Архифонема {а-о} имеет только признак гласности, неверхнего подъема и непереднего ряда и отличается этими признаками от второй из двух существующих в слабой позиции первого предударного слога архифонем, т.е. от архифонемы {о-э-а}, которая употребляется только после мягких согласных и содержит признаки гласности, верхнего подъема и переднего ряда (архифонема {э-о-а} отмечается в словах, звучащих как *ч`исы, с`ило, вз`ила* и т.д.). Следует особо подчеркнуть, что признак ряда для русских гласных архифонем не является различительным, поскольку переднерядность единственной переднерядной архифонемы {э-а-о} валентно согласована с мягкостью предшествующего согласного. Подобное верно и для единственной непереднерядной архифонемы {а-о}, которая возможна только после твердых согласных. Заметим, что русские фонемы верхнего подъема в любом слоге находятся в сильной позиции и качественно не редуцируются, т.е. не происходит нейтрализации их дифференциальных признаков и образования на их базе архифонем.

Однако в русском языке есть еще и редуцированные гласные (например, в слове *въдавОс, чьсавОй* и подобных), которые в системе единиц Пражской

фонологической школы не имеют соответствия — их нельзя отнести к архифонемам, так как здесь происходит следующий тур нейтрализации и исчезают практически все различительные признаки, кроме согласовательного признака ряда: редуцированный гласный переднего ряда согласуется с мягким согласным, редуцированный непереднего ряда — с твердым.

Таким образом, для фонологической идентификации русских редуцированных звуков, если их описывать с позиций Пражской школы, необходимо выделение особой позиции — сверхслабой и требуется некая дополнительная единица. Нами была предложена такая единица — квазифонема, суть которой сводится к отсутствию различительных признаков при наличии конституирующего признака гласности, который важен для образования слога и сохранения ритмической структуры слова, и валентного признака ряда, который, как говорилось выше, необходим для комплектования гласного и согласного в слог (см.: [5] и др. работы того же автора). Итак, для квазифонемы в рамках слова было предложено выделять сверхслабую позицию, — это положение в слове, где встречаются редуцированные звуки, т.е. второй, третий и т.д. предударные, а также заударные слоги (кроме конечного открытого, завершающего синтагму). В результате система гласных единиц и позиций принимает такой вид: фонемы — в сильной, архифонемы — в слабой, квазифонемы — в сверхслабой позиции. Можно также сделать вывод, что признак ряда у архифонем и квазифонем в русском языке не является собственно различительным, но валентным, согласовательным.

Однако и этим дело ограничиться не может, если описывать вокализм русского языка с позиций Пражской фонологической школы, — при ее некотором усовершенствовании. Нетрудно заметить, что в русском слове в большинстве случаев твердые согласные требуют после себя гласного непереднего или упередненного ряда, а мягкие — соответственно переднего или упередненного гласного (это нашло даже соответствие в графике — после мягких согласных употребляются буквы ё, е, ю, я, и, являющиеся в одном из своих значений гласными фонемами переднего ряда или упередненные гласные фонемы). Однако имеются и уникальные позиции, где наоборот — гласная фонема как бы выбирает в препозиции соответствующую себе согласную фонему для того, чтобы образовать слог. Речь идет о позициях перед гласной фонемой (э), перед которой в исконно русских словах следует только мягкий парный согласный: *село, мерин, тесть* и под. (исключения — аббревиатуры и заимствованные слова типа *мэр, ЛЭП* и под.). В таком случае, следуя логике расширения позиций и единиц Пражской школы, ничто не мешает ввести еще одну позицию для гласных фонемных единиц — сверхсильную, а также ввести соответствующую фонемную единицу — суперфонему (эта единица была предложена мною в докторской диссертации, см. [4]). Если мы рассуждаем правильно, то суперфонемой оказывается !Е! в сверхсильной позиции в словах типа м!Е!ня, т!Е!бя, с!Е!бя, с!Е!ло и т. д. Однако и этими позициями дело не ограничивается, так как в русском языке есть еще сверхсильные позиции и для других гласных. Речь идет о позиции гласных после заднеязычных согласных, которые в русском языке, как известно, не имеют корреляции по твер-

дости – мягкости. Так, в положении перед гласной фонемой непереднего ряда возможен только твердый заднеязычный шумный (например, *кот, гад, хата* и подоб., исключение — слово *ткёт*), а перед гласными фонемами переднего ряда возможен только мягкий заднеязычный шумный согласный, например, *хитрый, кит, гибнет* и под. (заметим, что заимствования и аббревиатуры не подчиняются этому правилу) Из этого следует, что позиция после заднеязычного для гласных является сверхсильной, в этой позиции не гласных выбирают, а они выбирают согласную фонему. Таким образом, гласная после заднеязычного согласного в русском языке является по сути дела суперфонемой.

В чем же суть суперфонемы? Все дело в том, что ее фонологическое содержание увеличивается на один признак, по сравнению с обычной гласной фонемой, и этим признаком оказывается различительный признак упередненности. Так, если в сильной позиции упередненность (которая включается и в признак переднерядности) — неупередненность (которая включается и в признак заднерядности) гласной фонемы оказывается согласовательным, валентным признаком, то в сверхсильной позиции, в которой находится гласная суперфонема (е) под ударением, а также гласные после заднеязычного шумного согласного, — смысловозначительным оказывается признак упередненности-неупередненности гласного, а согласовательным — признак облигаторной (т.е. обязательной) твердости или мягкости согласного. При этом действует правило согласования мягкого согласного с упередненной, а твердого — с неупередненной гласной суперфонемой.

Таким образом, систематика гласных русского языка принимает следующий вид:

Гласная **суперфонема в сверхсильной позиции** имеет конститутивный признак гласности, а также различительные признаки упередненности-неупередненности, признаки ряда, признаки подъема, огубленности — неогубленности. Гласная **фонема в сильной позиции** имеет на один признак меньше — у нее нет различительного признака упередненности-неупередненности, который оказывается согласовательным. Обе гласные **архифонемы в слабой позиции**, обладая всеобщим для гласных конститутивным признаком вокальности, имеют только по одному различительному признаку: архифонема {о-а} характеризуется неверхним подъемом относительно архифонемы {о-э-а}, которая характеризуется верхним подъемом относительно архифонемы {а-о}. Признак ряда у обеих этих архифонем является согласовательным, он целиком обусловлен твердостью или мягкостью предшествующего согласного. Гласная **квазифонема в сверхслабой позиции** вовсе лишена различительных признаков, поскольку в ней нейтрализован и признак подъема. У нее есть конститутивный признак гласности и согласовательный признак ряда, который детерминируется предшествующим согласным.

Не подлежит сомнению, что гласная суперфонема — это маргинальная единица в системе русского вокализма, чего нельзя сказать о гласной квазифонеме, которая очень частотна, но ту и другую следует выделять, если доводить до логического конца систематику Пражской школы применительно к вокализму русско-

го языка. Полученную систему позиций и фонемных единиц наиболее уместно назвать градационной фонологией языка (Gradational Phonology).

Литература

1. *Трубецкой Н. С.* Основы фонологии / Н.С. Трубецкой. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1960. – 372 с.
2. *Киров Е. Ф.* Теоретические проблемы моделирования языка / Е.Ф. Киров; науч. ред. З.М. Альмухамедова. – Казань: изд-во Казанского ун-та, 1989. – 256 с.
3. *Киров Е. Ф.* Фонология языка / Е.Ф. Киров. – Ульяновск: Изд-во СВНЦ, 1997. – 541 с.
4. *Киров Е. Ф.* Парадигматико-синтагматическая фонология языка и коммуникативная фонология речи: дис. ... доктора филол. наук / Е.Ф. Киров; Казан. гос. ун-т; Филол. фак. – Казань, 1993. – 454 с.
5. *Kirov E. Ph.* Gradational Phonology of the Language // Proceeding of Tent Int. Congr. of Phonetic Sciences. 1–6 August 1983. – Vol. 2. – Utrecht (Netherlands): State University of Utrecht, 1983. – P. 161.

References

1. *Trubetskoj N. S.* Osnovy fonologii / N.S. Trubetskoy. – M.: Izd-vo Inostrannoi Literatury, 1960. – 372 s.
2. *Kirov E. F.* Teoreticheskiye problemy modelirovaniya yazyka / E.F. Kirov; nauch. red. Z.M. Almukhamedova. – Kazan': izd-vo Kazanskogo universiteta, 1989. – 256 s.
3. *Kirov E. F.* Fonologiya yazyka / E.F. Kirov. – Ulyanovsk: Izd-vo SVNC, 1997. – 541 s.
4. *Kirov E. F.* Paradigmatiko-syntagmaticheskaya fonologiya yazyka i kommunikativnaya fonologiya rechi: Diss. DPh / E.F. Kirov; Kazansky gos. un-t; Filol. fak. – Kazan', 1993. – 454 s.
5. *Kirov E. Ph.* Gradational Phonology of the Language / E.Ph. Kirov // Proceeding of Tent Int. Congr. of Phonetic Sciences. 1–6 August 1983. – Vol. 2. – Utrecht (Netherlands): State University of Utrecht, 1983. – P. 161.

Г.М. Богомазов

Правополушарная и левополушарная фонетика

Статья посвящена изучению соотношения полушарий в деятельности мозга при формировании фонетических цепочек. В основе правополушарной фонетики лежат фонетические явления, которые обладают определенным эмоциональным паралингвистическим значением различной степени субъективной ценности. В левополушарной фонетике звуки, слоги, ритмические структуры и другие фонетические явления призваны выражать не конкретные эмоциональные значения, а быть экспонентами любых лингвистических единиц с разными лингвистическими значениями.

Ключевые слова: паралингвистическое значение; правополушарная и левополушарная фонетика.

Усвоение различных форм родного языка ребенком связано с разными способами обработки и передачи информации. Сначала эти процессы ассоциируются преимущественно с правым полушарием мозга, а затем к процессам формирования и передачи информации более активно подключается левое (доминантное) полушарие. Правое полушарие в основном обеспечивает эмоциональные формы общения, левое — интеллектуальные. Вероятно, эти функциональные различия окончательно устанавливаются у ребенка в период перехода от детства к отрочеству.

Так же, как в современной нейропсихолингвистике [5] стремятся различать правополушарную и левополушарную грамматику, вероятно, есть определенный смысл различать правополушарную и левополушарную фонетику, которые вместе составляют единую паралингвистико-лингвистическую фонетику. В основе правополушарной фонетики лежат фонетические явления, обладающие определенным эмоциональным паралингвистическим значением различной степени субъективной ценности [2]. В левополушарной фонетике звуки, слоги, ритмические структуры и другие фонетические явления призваны выражать не конкретные эмоциональные значения, а быть экспонентами любых лингвистических единиц с разными лингвистическими значениями.

Слог как базовая единица речевого общения используется как в правополушарной, так и левополушарной фонетике, но выполняет различные функции. В правополушарной деятельности мозга слоги и состоящие из них ритмические структуры выступают в качестве экспонентов паралингвистических значений мажорного и минорного содержания средней и высокой субъективной ценности, отражая зонную организацию человеческих эмоций. При этом

открытые слоги связываются с выражением мажорных значений средней (умеренной) субъективной ценности, а закрытые — с минорными значениями той же субъективной ценности. Закрытые слоги типа CVC, где C — любой согласный, а V — любой гласный, могут выражать как мажорные, так и минорные паралингвистические значения, но высокой субъективной ценности.

Нисходящие ритмические модели хореического типа выражают минорные значения умеренной субъективной ценности, а восходящие ритмические структуры ямбического типа — мажорные значения той же субъективной ценности. Трехсложные структуры типа амфибрахий (таТАта) способны выражать те и другие паралингвистические значения, но высокой субъективной ценности. Ведущим в слоге является гласный, тембр которого определяет характер паралингвистических значений. Гласные переднего ряда выражают мажорные значения, а лабиализованные гласные заднего ряда — минорные значения средней субъективной ценности. Гласный [а] способен выражать то и другое значение, но высокой субъективной ценности.

Согласные способны лишь усиливать или ослаблять паралингвистическое содержание слога в целом. Так, переднеязычные и мягкие согласные способны усиливать мажорное или ослаблять минорное значение слога, а губные и заднеязычные усиливают минорные и ослабляют мажорные значения. Связь паралингвистических значений с конкретной ситуацией сходна в этом отношении со значениями местоимений в тексте. Личные местоимения обладают абстрактными функциональными значениями: я — это любой говорящий, ты — любой слушающий, а он — это тот, кто не участвует в разговоре. Абстрактными паралингвистическими значениями обладают все перечисленные выше компоненты. Однако местоимения в определенном контексте приобретают конкретное значение. Мы всегда имеем в виду конкретную личность, когда используем местоимения «я», «ты», «он» в обычном разговоре. Также весьма неопределенное мажорное и минорное паралингвистическое значение той или иной фонетической формы, в том числе и слога, в конкретной ситуации приобретает определенную личностную окраску и обладает более конкретным эмоциональным содержанием, чем его минорная или мажорная характеристика.

В левополушарной фонетике роль слога и состоящие из слогов ритмические структуры преобразуются, приобретая новое функциональное содержание. Теперь ведущим в слоге становится согласный, а гласный подчиняет свои фонетические характеристики согласному, так как согласный отвечает, прежде всего, за выражение уникальных по своей природе лексических значений, а гласный — за выражение грамматических значений, которые носят серийный и повторяющийся характер. Паралингвистические значения, связанные со слогом и ритмическими значениями, преобразуются в лингвистические. Так, слог CVC, обладающий высокой субъективной ценностью в области паралингвистических значений, становится экспонентом для выражения типичной формы корня существительных (пап, мам, тетя и т.п.). Нисходящие ритмические структуры хореического типа становятся типичной формой для русских существительных, а вос-

ходящие ритмические структуры ямбического типа — типичной формой для русских глаголов (данные Л.Г. Зубковой [3]). Ранее слог был целостной единицей, не членимой на составляющие компоненты, теперь в нем выделяется гласный и согласный. При этом сначала согласные и гласные лишь потенциально связаны с морфемой (на этом этапе возникает система фонем 1-й степени абстракции, т.е. фонемы щербовской фонологии), а затем гласные и согласные становятся подвижным элементом конкретной морфемы, и на базе таких связей возникают фонемы 2-й степени абстракции, т.е. система фонем в понимании Московской фонологической школы. Окончательно двухуровневая фонологическая система у ребенка, овладевающего русским языком, складывается при завершении перехода от детства к отрочеству [1].

Однако формирование левополушарной фонетики не исключает деятельности правополушарной фонетики. Они успешно взаимодействуют при нормальном развитии ребенка. Паралингвистические значения не исчезают, а активно используются при эмоциональных формах общения ребенка, которые являются основными вплоть до перехода ребенка в классы средней школы. Количество слогов в слове и ритмическая структура слова определяется детьми и взрослыми по количеству гласных, т.е. на основе важнейших закономерностей правополушарной фонетики. Кроме того, в развитии ребенка наступает такой момент, когда слог стремится совмещать свои границы с морфемой. И этот период возникает в речи ребенка не случайно, так как в правополушарной фонетике слог является экспонентом определенных паралингвистических значений. Именно в этот период слог синкретичен, он совмещает в себе паралингвистические и лингвистические значения, т.е. на время ребенок оперирует изолирующим типом языка, сходным в какой-то мере с китайским. В этот период времени создаются особые условия для формирования системы фонем 2-й степени абстракции, которые реализуются в конкретных морфемах. Но флективный тип русского языка мешает дальнейшему развитию изолирующего типа языка в языковом сознании ребенка. Изолирующий тип языка, где основной единицей является слог, сменяется звукофонемным типом, где основная единица — фонема, а слог становится автономной ритмической единицей. При этом под влиянием закономерностей правополушарной фонетики в образных текстах слог в два раза чаще совпадает с морфемой, чем в научных текстах информационного типа (в образных текстах слог совпадает с границами морфем в 24,4% случаях, а в научных — лишь в 10,5% случаях: данные приведены в работах Л.Г. Зубковой [3]).

Таким образом, в детской и взрослой речи взаимодействуют основные закономерности правополушарной и левополушарной фонетики, связанные со слогом и другими фонетическими явлениями.

В частности, с деятельностью правого полушария исследователи связывают следующие явления. Правое полушарие «производит анализ интонационной выразительности воспринимаемой речи, контролирует интонацию собственного дискурса. Оно работает с фонетическими характеристиками высказывания, которые делают речь индивидуальной, несут в себе некоторое отношение к предмету

сообщения. Здесь же осуществляется выделение рематической части высказывания» [5: с. 81]. Следует подчеркнуть, что интонационная выразительность речи во многом связана с паралингвистическими значениями интонации. А индивидуальные особенности речи во многих случаях определяются паралингвистическими значениями ритмических структур, слоговой и звуковой организацией слов, которые используются в речи.

Левое полушарие обладает значительным объемом возможностей языкового оформления мысли, в частности, к их числу следует отнести фонологическую систему [5: с. 80]. И здесь далеко не все ясно. Возможно, отдельными функциями фонологической системы заведует левое полушарие, а какими-то — правое. Особенно, если исходить из двухуровневой организации фонологической системы носителя русского языка [1], когда фонемы нижнего уровня (фонемы щербовской фонологии) отвечают за восприятие речи, а фонемы верхнего уровня (фонемы в понимании представителей Московской фонологической школы) отвечают за порождение речи и за фиксацию речи на письме. Вполне возможно, что фонемы нижнего уровня в основном связываются с функциями правого полушария, а фонемы верхнего уровня — с функциями левого полушария.

Вероятно, при разработке основных положений правополушарной и левополушарной фонетики следует учитывать свойства как самих фонетических явлений, так и общие функциональные различия в деятельности полушарий мозга. При этом необходимо помнить: «...Правое полушарие не только осуществляет рецепцию внешнего мира и строит чувственный образ, но и включает этот образ в цепь речевых процессов. Левое полушарие не только владеет совершенным аппаратом для коммуникации — системой естественного языка, но, благодаря этой системе, способно к абстрагированию... Элиминирование любого механизма — как право-, так и левополушарного — приводит к грубой неполноценности речевой и мыслительной деятельности, однако сами дефекты при этом глубоко различаются» (Балонов, Деглин, Долинина, цит. по [5: с. 82]).

Литература

1. Богомазов Г. М. Возрастная фонология (двухуровневая фонологическая система и ее роль в формировании чутья языка и грамотности учащихся 1–6 классов) / Г.М. Богомазов. – М.; Ярославль: Ремдер, 2005. – 320 с.
2. Винарская Е. Н. Возрастная фонетика / Е.Н. Винарская, Г.М. Богомазов. – М.: АСТ; Астрель, 2005. – 208 с.
3. Зубкова Л. Г. Части речи в фонетическом и морфологическом освещении / Л.Г. Зубкова. – М.: Изд-во ун-та дружбы народов, 1984. – 84 с.
4. Зубкова Л. Г. Соотношение морфемы и слога в свете лексичности / грамматичности языка и его значащих единиц / Л.Г. Зубкова // Русистика и компаративистика: Сб. науч. статей / Под ред. М.Б. Лоскутниковой; Мос. гор. пед. ун-т. Вильнюс. пед. ун-т. – Вып. 1. – М.: МГПУ, 2006. – С. 162–168.
5. Седов К. Ф. Нейропсихолингвистика / К.Ф. Седов. – М.: Лабиринт, 2007. – 224 с.

References

1. *Bogomazov G. M. Vozrastnaya fonologiya (dvukhurovnevaya fonologicheskaya sistema i ejo rol' v formirovanii chutya yazyka i gramotnosti uchashchikhsya 1–6 klassov) / G.M. Bogomazov. – M.; Yaroslavl': Remder, 2005. – 320 s.*
2. *Vinarskaya Ye. N. Vozrastnaya fonetika / Ye.N. Vinarskaya, G.M. Bogomazov. – M.: AST, Astrel; 2005. – 208 s.*
3. *Zubkova L. G. Chasti rechi v foneticheskom i morfologicheskom osveshchenii / L.G. Zubkova. – M.: Izd-vo universiteta družby narodov, 1984. – 84 s.*
4. *Zubkova L. G. Sootnosheniye morfemy i sloga v svete leksichnosti / grammatichnosti yazyka i jeho znachashchikh yedinits / L.G. Zubkova // Rusistika i komparativistika: Sb. nauch. statei / Pod red. M.B. Loskutnikovoi. – M.: MGPU, 2006. – S. 162–168.*
5. *Sedov K. F. Neiropsikholingvistika / K.F. Sedov. – M.: Labirint, 2007. – 224 s.*

В.В. Калугин

Дательный самостоятельный в русском гексаметре

Работа посвящена синтаксическому обороту дательный самостоятельный в «Тилемахиде» В.К. Третьяковского. Впервые выявлено, изучено и описано 44 примера ДС в структуре поэмы, рассмотрены особенности его употребления в связи с языковыми установками позднего Третьяковского. ДС входит в набор признаков «славено-русского» языка, воспринявшего синтаксическое своеобразие греческого и церковнославянского языков. Эта конструкция является частью русского гомеровского гексаметра и русского гомеровского языка, составляя особую архаичную норму.

Ключевые слова: «Славено-русский» язык; дательный самостоятельный; синтаксис; придаточное предложение; гексаметр.

Предварительные замечания. В истории русского литературного языка XVIII в. В.В. Виноградов выделяет «тенденции к реставрации церковно-книжной традиции» [5: с. 99], хронологически совпавшие с правлением Елизаветы Петровны. «В 40–50-х годах, — отмечает исследователь, — начинается усиленная реставрация литературных прав церковнославянского языка». «...Новые общественные настроения стремительно отбросили чуткого к веяниям времени Третьяковского в другую сторону», резко развернув его от прежнего требования писать, как говорят, «к церковным истокам “славянщизны”» [5: с. 100].

Главное литературное произведение позднего Третьяковского — «Тилемахида, или Странствование Тилемаха, сына Одиссея, описанное в составе ироическая пиимы» (1766). Это стихотворное переложение философско-утопического романа в прозе архиепископа Франсуа Фенелона *Les aventures de Télémaque* «Приключения Телемаха» (1-е изд. 1699). Французский роман продолжает первые четыре книги «Одиссеи» Гомера, где действие сосредоточено вокруг Телемаха, отправившегося разыскивать своего отца Одиссея (начиная с XIX в. книги 1–4 принято объединять под общим названием «Телемахия»). Фенелон — знаток античной истории и литературы. Его роман полон реминисценций из Гомера, Геродота и Вергилия. Однако античные сюжеты и мотивы приспособлялись ко вкусам читателей и в особенности читателей французских аристократических салонов.

Русский гомеровский гексаметр. Прежде чем приступить к переводу, Третьяковский поставил вопрос о языке и стиле, необходимых для воспроиз-

ведения подлинной античности, а не ее французского варианта. Решая эту общекультурную задачу XVIII века, Третьяковский особо отмечает в предисловии к «Тилемахиде», что Фенелону пришлось «воспеть “Тилемаха” прозой за неспособность французского языка к ироическому еллино-латинскому стиху; а так называемый на том языке Александровский стих есть не стих, но прозаическая простая строчка, рифмою токмо на конце в лад гудящая».

Третьяковский задумал передать своим переложением гомеровскую речь и восстановить «пииму самоначальную» или, говоря современными терминами, несохранившийся архетип Фенелонова романа. Третьяковский возвращается через французский роман к «Телемахии» Гомера. Он прямо заявляет об этом в стихотворном вступлении к переводу, написанном им самим и представляющем традиционное обращение к Музе:

А воскреся Самá, утверди парить за-Омíром.
Слог Одиссии веди Стопóй в Фенелоновом слоге.
Я не-сравнётся хощу прославленным толь Стихопевцом.
Слуху Российскому тень подобия токмо представлю
[17: 193–194, кн. 117–20].

Переводя Фенелона, Третьяковский создает русский гомеровский гексаметр, не чисто дактилический, а дактило-хореический, очень гибкий и ритмически богатый. Следование античным образцам (Гомеру и Вергилию) было протестом против галомании и вместе с тем утверждением национального своеобразия русской поэзии и славено-российского языка. Третьяковский знал метрические опыты немецкой поэзии. Там уже существовала техника силлабо-тонической имитации античной квантитивной метрики: долгота сильных позиций передавалась ударными слогами, а долгота и краткость слабых — безударными [6: с. 70]. И в немецкой поэзии античные размеры были направлены против засилья французской литературно-языковой традиции.

Славено-российский язык и гомеровский диалект. В предисловии к «Тилемахиде» Третьяковский заявляет о «скудости и тесноте» французского языка, о его метрической бедности и противопоставляет ему «богатство и пространство» славено-российского языка, подобного греческому и латыни. Славено-российский язык «столь же благолепно воскриляется дактилем, сколько и сам еллинский и римский; и так же преизящно употребляет перенесение речей с места на другое, не пригвождаясь к одному определенному, как и оный еллинский с латинским: природа ему даровала все изобилие и сладость языка того Еллинскаго, а всю важность и сановность Латинскаго. На что ж нам претерпевать добровольно скудость и тесноту Французскую, имеющим всякородное богатство и пространство Славенороссийское?».

Наименование русского литературного языка славено-российским подчеркивало единство церковнославянской и русской языковой стихии [18: с. 175–176]. Это единство характеризует и грамматику, и словарный состав «Тилемахиды»,

где рядом друг с другом уживаются книжная и просторечная лексика, грамматические церковнославянизмы и русизмы, дательный самостоятельный (далее: ДС) и деепричастные обороты.

Славно-русский язык — искусственное и стилистически неоднородное образование. Но так же искусствен и гетерогенен гомеровский диалект, который значительно отличался уже от языка аттической прозы V–IV вв. до н.э.

ДС в «Тилемахиде». Лет за десять до «Тилемахиды» М.В. Ломоносов в «Российской грамматике» (1755, изд. 1757) (§ 533) сожалел о том, что ДС почти вышел «из обычая и употребления», и советовал использовать его «с рассуждением» «в высоких стихах» за его «краткость и красоту» [11: с. 567]. В «Тилемахиде» Третьяковский исходил не только из эстетических соображений. Широко используя ДС и многочисленные сложные слова, заимствованные из церковных книг и вновь образованные по старым моделям, он целенаправленно создавал русскую гомеровскую языковую норму с ее сочетанием возвышенной старины и народной простоты. Третьяковский доказывал, что славно-русский язык в качестве литературного способен воспринять все лексическое богатство и синтаксическое своеобразие греческого и церковнославянского языков [9: с. 316].

Подобно гомеровским поэмам «Тилемахида» разделена на 24 книги. По нашим подсчетам, ДС встречается 44 раза. По частоте его употребления «Тилемахида» распадается на две половины. В первых 13 книгах ДС появляется с большими перерывами всего лишь в семи случаях. Начиная с 14-й книги Третьяковский прибегает к ДС в пять с лишним раз чаще и окончательно утверждает оборот в языке героической поэмы.

Не всегда можно четко разграничить ДС от управления в дат. пад.: «... Но прикровенна Премудрость с ним от-всех-бед избавляла, / И возвратившуся в дом даровала Рождшаго видеть» (кн. 16–7, с. 193). (Ссылки на «Тилемахиду» даются по ее последнему изданию [17] в круглых скобках без имени автора и года публикации.) Формально этот пример может быть истолкован как ДС с опущенным дополнением ему: «когда он вернулся, даровала видеть» (ср. № 43). Но по смыслу предложения здесь глагольное управление: «возвратившемуся в дом даровала видеть». В работе учитываются только бесспорные случаи ДС.

Персонажи «Тилемахиды» постоянно разговаривают, рассказывают и размышляют. Поэтому чаще всего в ДС встречаются причастия от глаголов речи. Самым употребительным является готовый оборот так вещавшу с временным значением. Он используется после речи персонажей для изображения ответной реакции собеседника.

1. «Так Филоклію тогда вещавшу в зельности слóва, / Зрил на-негó Игесіпп всегда в удивлении многом» (кн. 14313–314, с. 448).

2. «Так Тилемаху вещавшу-речь, Иппий уже вздымался, / В прахе весь и-в-крово́й, стыда и ярости полный...» (кн. 16228–229, с. 478).

3. «Так вещавшу Фалáнту, те-двá Человека велики / Тщались болезнь его утолить...» (кн. 17584–585, с. 499).

4. «Так вешавшу Аркісию, все слова до-едина / Прямо вперялись в самое дно Тилемахова сердца» (кн. 19281–282, с. 523).

5. «Так Диомиду вешавшу, зря Тилемах сам-вперенно / На него, казал на-Лице различные страсти» (кн. 21431–432, с. 561).

6. «Так вешавшу сему, Диомид, весь-в-себе удивлённый, / Зрил на-него...» (кн. 21479–480, с. 562).

7. «Ментору так вешавшу, был Тилемах препечален» (кн. 24320, с. 603).

8. «Так Тилемаху вешавшу с толикою властью никак, / Что никогда в другом таковыя небыло зримо, / И что Князи все, в изумлении внутрь удивлялись / Благоразумию купно и-Мудрости твердых Советов, / Се услышался шум глухий, разлившийся в Стане...» (кн. 21367–371, с. 560).

Клише так вешавшу встречается восемь раз и впервые именно в 14-й книге, хотя и ранее в поэме есть контексты, допускающие его использование. Тредиаковский переводит придаточным предложением времени: «Ментор когда говорил так с Нестором в Войске Союзном; / Идоменей тогда, с Тилемахом и-Критяны всеми, / Стоя зрил на-него с высоты Стен Града Саланта» (кн. 10503–505, с. 386). При самых незначительных поправках здесь возможно начало с ДС: «Ментору так вешавшу с Нестором в Войске Союзном...» (ср. № 7). Замена личной формы гл. говорить на причастие от церковнославянизма вещать обязательна. В «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (1758) Ломоносов приводит форму говорю как образец «низкого штиля» [11: с. 588]. В «Российской грамматике» (§ 440) Ломоносов указывал, что действительные причастия образуются «от глаголов славянского происхождения... а весьма непристойно от простых российских, которые у славян неизвестны: говорящий, чавкающий» [11: с. 546].

Реже в ДС входят другие причастия от глаголов речи и несвободные словосочетания со значением беседы, ее продолжения и окончания. (Фазовые глаголы приводятся под № 11, 12. Остальные выделены ниже в отдельную группу.) Во всех случаях (№ 1–13) ДС заменяет собой придаточное предложение времени.

9. «... Друшка на-Друшку воззрели уже, ему замолчавшу» (кн. 73, с. 306).

10. «Ментору так разсуждавшу в плытие то с Тилемахом, / Се усмотрели они тогда Корабль Феакійский...» (кн. 24243–244, с. 601).

11. «Речь Тилемаху и-вэдшу, здежь и-преставшу намало, / Пристально зрила весьма Калипса на-Ментора токмо...» (кн. 1336–337, с. 204). Два причастия прошедшего времени НВ и СВ находятся в отношениях однородного соподчинения с главной частью предложения и показывают простую смену действий.

12. Ментору так сию продолжавшу мудру Беседу, / Острова к брегу мы Кораблем легкопльвным пристали» (кн. 5142–143, с. 280).

13. «В сей пребывавшим им Беседе вкупе взаимной, / Собранны все Цари, с Тилемахом, разсмотревали, / Что им должно тогда соделать было конечно» (кн. 21507–509, с. 563).

С причастием от гл. пребывать ‘находиться в каком-н. состоянии’ ДС встречается еще однажды, но уже с указанием на причину действия.

14. «В том беспокойстве, опасном толико, Вождям пребывавшим, / Воинство все, объятое страхом, вострепетало...» (кн. 16316–317, с. 480).

Причастие от гл. быть используется в восьми случаях: пять раз в форме прошедшего времени и трижды — настоящего (№ 18–20). Оно обозначает в пяти случаях ‘пребывать, находиться’ (№ 15–19), однажды — ‘происходить, случаться’ (№ 20) и дважды используется как чистая связка (№ 21–22). Семь раз оборот устанавливает временные отношения с главной частью и однажды — причинно-следственные (№ 19).

15. «В сем ему тогда сомнении внутренно бывшу, / Се Игесіпп уже к нему толь блиско подходит...» (кн. 14242–243, с. 446).

16. «С Ментором же Тилемаху бывшу, сіх-всех Пороков, / В нем не-влялось отнюдь, и-на-всяк день они уменьшались» (кн. 1664–65, с. 474).

17. «Бывшу ему одному, и толь неутешиму бывшу, / Нестор и Филоктит пришли к нему навещая» (кн. 16284–285, с. 479).

18. «Сушу тогда одному Тилемаху, его все-те-Страсти / Остановленны, как-Ток удержанный крепкой Плотиной, / Паки воздвиглись в нем в течение свойства природна» (кн. 1680–83, с. 475).

19. «...Всем же тем в движении сущим, / Слышался шум глухий, волнам кропотливым подобный...» (кн. 20397–398, с. 541).

20. «Сушу при-Нём в той час Превыспренних оных Собору, / Вспех отверзается Дом всепремощна Богов на-Олимпе...» (кн. 947–48, с. 353).

21. «Меч тот был самому Лаэртию в славу велику, / Бывшу ему еще в своих средовечнейших летах, / И обагрён Вождей премногих кровию Славных...» (кн. 16151–153, с. 476).

22. «...Здесь хоть есмь Пришлец; но-могу Диомиде великий, / (Ибо не-зря на-все-злоё, Отчизну мою измождивше, / Бывшу Младенцу мне еще, не-воспитан я-худо / Так, чтоб-не-знал колика Слава твоя-есть военна) / Я могу... тебе промыслить некую помощь» (кн. 21458–463, с. 562).

ДС с причастиями от глаголов движения выражает временные отношения.

23. «Войску отшедшу, Идоменей сам Ментора всюду / Начал по-Граду водить, и-все-части показывать в оном» (кн. 12532–533, с. 412).

24. «...Скудость вся Филоклиева, да простота-же и-нравов / Делали, что исходящу ему замыкать-дверь не-нужно» (кн. 14203–204, с. 445).

25. «Критяне, мне прибывшу, когда уже взволновались; / То Тимократ и Протесилай наипервейши были, / Кои спасать себя разсудили немедленным бегством» (кн. 13540–543, с. 436).

26. «К Срубѹ прибывшим всем, не мог Одисеев-сын видеть / Пламена внемшася в Рубы, Тело того покрывавши, / Без пролияния новых слез» (кн. 17512–514, с. 497).

27. «Но почто не-сказал ты мне, тому не-отплывшу...» (кн. 24594, с. 609).

Как уже отмечалось (см. также № 11, 12), ДС образуется с причастиями от фазовых глаголов со значением начала, продолжения и конца действия. Такой оборот устанавливает временные связи с главной частью.

28. «Битвы наставшу дню, едва Заря всезлатая / Солнцу отверзла Восточны врата на-пути краснозарном, / Как Тилемах, предваря бодрствие всех

Полководцев, / Тóтчас исторгнул себя из-объятий Сна всеприятна, / И привел в движение всех Начальников прочих» (кн. 20346–350, с. 540).

29. «Ежели Дело и-Пря́ твоя победительны будут; / То, не-скончавшуся дню, потечет кровь целым потоком / От Екаatóмвы...» (кн. 20428–430, с. 541).

30. «В сéй-час, преставшу Ужé бесчувствию, Скорбность настала...» (кн. 17563, с. 498) (ср. № 11).

31. «...Пóсле чего, тем-Прорóчеству Бога исполншуся тако, / Нечего будет ужé ктому от-негó устрашаться...» (кн. 24481–482, с. 606).

32. «Жертве едва совершившейся; се и-за-Ментором идет...» (кн. 24688, с. 611).

В «Тилемахиде» часто изображаются битвы, единоборства, охота и т.п. Пять раз в таких рассказах появляется ДС. Дважды оборот вступает во временную связь с главной частью (№ 33, 34). Наряду с этим, он приобретает дополнительные обстоятельственные оттенки значения, условно-временные (№ 35, 36). ДС № 37 включает в себе причинно-следственные и временные отношения.

33. «...То конечно тридесять тех Бойцов толь-удáлых, / Вкруг Тилемаха в его Колеснице обставших, Адрáсту / В сáмое время тож на-негó с Лица напустившу, / Не возимелиб труда умертвить младаго Ироя...» (кн. 20528–531, с. 544). Напустить (на кого) ‘напасть, наброситься’ [15: с. 9].

34. «В некий день, Тилемаху Пленников взявшу по-Бíтве, / Бывшей с Давнийцами, в спор-с-ним Фалáнт вступил...» (кн. 16101–102, с. 475).

35. «А наконец, и я понимаю с вами по-рáвну, / Что, вам взявшим так Венúсию, будете завтра / Вы Владетели Зáмку...» (кн. 2041–43, с. 533).

36. «Пташкуж некую, на препитание так-мне убившу, / Надобно было ползть по-земле, с несказáнной болезнью, / Ту по-убíту мою Корысть, и-воспать ползть паки» (кн. 15301–303, с. 463).

37. «Сей Писистрáт ударил Копьем толь сильно в Адрáста, / Что Давниáнцу сегоб от-удáра упасть надлежало; / Но увернулся он (Писистрáтуж тогда покачнувшусь / От прошибки своей, и то Копие направлявшу), / Да и воспоразíл Писистрáта-вдруг Дротиком в чрево» (кн. 20594–598, с. 545). Два причастия прошедшего времени СВ и НВ входят в разные «придаточные» части и связаны последовательным подчинением. Оборот Писистрату покачнувшусь относится к сказуемому воспоразил в главном предложении и указывает на причинно-следственные отношения. Оборот копие направлявшу связан с причастием покачнувшусь временным значением. Так накладываются логические отношения между частями сложного целого: Он увернулся и поразил Писистрата, так как Писистрат покачнулся от прошибки (промаха), когда направлял копье (для удара). Ср. такое же употребление гл. направить в похожем контексте: «...Но метнул Копиé-он в толикой ярости бывый, / Что не-возмóг своего направить метно удара: / Так Копие, не-достíгшее Иппия, долу упало» (кн. 16144–146, с. 476).

Дважды ДС употребляется при изображении сна и пробуждения, устанавливая временные связи с главной частью.

38. «Ибо Ахеи прочь отвалили, спáвшу-мне крепко» (кн. 15316, с. 463).

39. «...И воззывающий в память свое Сновидение мрачно, / Кое ужé, тому убуждшуся, бёгом исчезло...» (кн. 866–67, с. 330). Это место напоминает житийные рассказы о пробуждении от сонного видения.

Дважды ДС образован с причастием настоящего времени от гл. искать. В первом случае (№ 40) оборот имеет временное значение. В ДС № 41 более сложные отношения: временные и причинно-следственные.

40. «Ищущу так Меча ему, Тилемах приподъёмлет / Онаго от Землі, и-из-рук на-Песок повергает» (кн. 20804–805, с. 550).

41. «Ищущим им Оружий своих и-себя затеснявшим, / Се, в смятении том, Адраст и Стан зажигает» (кн. 16523–524, с. 484). Два причастия НВ настоящего и прошедшего времени находятся в отношениях последовательного подчинения. Оборот «себя затеснявшим» имеет временное значение и относится к сказуемому зажигает в главной части предложения. Причастие стоит в форме прошедшего времени, так как его действие частично предшествует действию главной части. Оборот «ищущим им» указывает на причину действия и одновременность по отношению к «себя затеснявшим». Поэтому причастие употреблено в форме настоящего времени. Как и под № 37, здесь два ДС: Когда они (воины) затесняли себя (в толпе), так как искали свое оружие, вот Адраст зажигает стан.

Третьяковский использует и согласованные краткие причастия действительного залога, и деепричастия. И к тем, и к другим может относиться ДС. Так, ДС со значением причины примыкает к деепричастию видя (по строгой норме, здесь должно быть согласованное краткое причастие видяще в форме им. пад. мн. ч. муж. р.).

42. «...А однак поверяли уж-мне свое недовольство, / Видя мою подвержену Мать продерзостным многим, / Всём-же стремившимся толь сочетаться с оною Браком» (кн. 3116–118, с. 237).

В ДС может отсутствовать дополнение — существительное или местоимение в форме дат. пад. В «Телемахиде» такой бесспорный пример встречается только однажды.

43. «Рождшуся быть Царем, не-данó мне жизни покойны, / И ни-того, чтоб-моим всем Склонностям следовать точно» (кн. 23465–466, с. 592).

Пропуск дополнения в ДС со значением причины оказался возможным, так как действующее лицо понятно из контекста, а местоимение *мне* повторяется в главной части предложения.

Иногда ДС может быть значительно распространен. В таких случаях он становится еще более независимым по отношению к главной части, что подчеркивает в ее начале вводно-указательная частица *се* 'вот'. В «Телемахиде» два таких распространенных оборота: № 8 и следующий ДС с временным значением.

44. «Но так-готовившим средства им на-хранение Юных / Чистых, и Непорочных, и-тэх Трудолюбных, Послушных, / Также Тщаливых, Прилежных, и Любящих Славу пристрастно, / Се Филоклій, как-Любитель войны, рек Ментору тако...» (кн. 14527–530, с. 452).

(Продолжение следует.)

Литература

1. *Алипий*, иер. (Гаманович). Грамматика церковнославянского языка / иер. Алипий (Гаманович). – М.: Паломникъ, 1991. – 271 с.
2. *Андрей*, преп. (Критский). Великий канон. Творение святого преподобного Андрея Критского (с параллельным русским переводом) / преп. Андрей Критский. – М.: Сретенский монастырь, 2008. – 336 с.
3. *Булаховский Л. А.* Курс русского литературного языка / Л.А. Булаховский. – Т. 2. Исторический комментарий. – 4-е изд. – Киев: Радянська школа, 1953. – 436 с.
4. *Буслаев Ф. И.* Историческая грамматика русского языка / Ф.И. Буслаев. – [6-е изд.] – М.: Учпедгиз, 1959. – 624 с.
5. *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков / В.В. Виноградов; науч. ред. В.П. Вомперский, Н.И. Толстой. – 3-е изд. – М.: Высшая школа, 1982. – 329 с.
6. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика / М.Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1984. – 319 с.
7. *Гомер.* Илиада / Гомер; пер. Н.И. Гнедича; изд. подгот. А.И. Зайцев; [отв. ред. Я.М. Боровский]. – Л.: Наука, 1990. – 572 с. – (Литературные памятники)
8. *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века: учебник / Г.А. Гуковский. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 456 с.
9. *Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века / В.М. Живов. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 591 с.
10. Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского / В.А. Жуковский; сост. А.А. Гугнин. – Т. 1. – М.: Радуга, 1985. – 608 с.
11. *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений / М.В. Ломоносов. – Т. 7. Труды по филологии. 1739–1758 гг. – М.; Л.: изд-во АН СССР, 1952. – 996 с.
12. Н.И. Новиков и его современники: Избранные сочинения / АН СССР; Ин-т философии; [под ред. и с предисл. И.В. Малышева; подбор текстов и примеч. Л.Б. Светлова]. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. – 535 с.
13. Остромирово Евангелие 1056–1057 года по изданию А. Х. Востокова. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 968 с.
14. *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность: [Ода] / А.Н. Радищев; изд. подгот. В.А. Западов. – СПб.: Наука, 1992. – 670, [1] с.
15. Словарь русского языка XVIII века. – Вып. 14. – СПб.: Наука, 2005. – 280 с.
16. *Столяров О. О.* Номо homini / О.О. Столяров. – М.: Линкор, 2009. – 187 с.
17. *Тредиаковский В. К.* Лирика, «Тилемахида» и другие сочинения / В.К. Тредиаковский; [сост. Г.Г. Исаев, Г.Г. Глинин, Т.Ю. Громова]. – Астрахань: Астраханский университет, 2007. – 624 с.
18. *Успенский Б. А.* Из истории русского литературного языка XVIII – начала XIX века. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни / Б.А. Успенский. – М.: МГУ, 1985. – 216 с.

References

1. *Alipy*, ier. (Gamanovich). Grammatika tserkovnoslavyanskogo yazyka / ier. Alipy (Gamanovich) – М.: Palomnik, 1991. – 271 s.

2. *Andrei*, prep. (Kritsky). Veliky kanon. Tvoreniye svyatogo prepodobnogo Andreyaya Kritskogo (s parallelnym russkim perevodom) / prep. Andrei Kritsky. – M.: Sretensky monastyr', 2008. – 336 s.
3. *Bulakhovsky L. A.* Kurs russkogo literaturnogo yazyka / L.A. Bulakhovsky. – T. 2. Istorichesky kommentarii. – 4-e izd. – Kiev: Radyan'ska shkola, 1953. – 436 s.
4. *Buslayev F. I.* Istoricheskaya grammatika russkogo yazyka / F.I. Buslayev. – [6-e izd.] – M.: Uchpedgiz, 1959. – 624 s.
5. *Vinogradov V. V.* Ocherki po istorii russkogo literaturnogo yazyka XVII–XIX vekov / V.V. Vinogradov; nauch. red. V.P. Vompersky, N.I. Tolstoy. – 3-e izd. – M.: Vysshaya shkola, 1982. – 329 s.
6. *Gasparov M. L.* Ocherk istorii russkogo stikha: Metrika, ritmika, rifma, strofika / M.L. Gasparov. – M.: Nauka, 1984. – 319 s.
7. *Gomer. Iliada* / Gomer; per. N.I. Gnedicha. Izd. podgot. A.I. Zaitsev; [otv. red. Ya.M. Borovsky]. – L.: Nauka, 1990. – 572 s. (Literaturnye pamyatniki)
8. *Gukovsky G. A.* Russkaya literatura XVIII veka: uchebnik / G.A. Gukovsky. – M.: Aspekt Press, 2003. – 456 s.
9. *Zhivov V. M.* Yazyk i kultura v Rossii XVIII veka / V.M. Zhivov. – M.: Shkola «Yazyki russkoi kultury», 1996. – 591 s.
10. Zarubezhnaya poeziya v perevodakh V.A. Zhukovskogo / V.A. Zhukovsky; sost. A.A. Gugnin. – T. 1. – M.: Raduga, 1985. – 608 s.
11. *Lomonosov M. V.* Polnoye sobraniye sochinenii / M.V. Lomonosov. – T. 7. Trudy po filologii. 1739–1758 gg. – M.; L.: izd-vo AN SSSR, 1952. – 996 s.
12. N.I. Novikov i ego sovremenniki. Izbrannyje sochineniya / AN SSSR; Institut filosofii; [pod red. I.V. Malysheva; podbor tekstov i primech. L.B. Svetlova]. – M.: izd-vo AN SSSR, 1961. – 535 s.
13. Ostromirovo Yevangeliye 1056–1057 goda po izdaniyu A.Kh. Vostokova. – M.: Yazyki slavyanskikh kultur, 2007. – 968 s.
14. *Radishchev A. N.* Puteshestviye iz Peterburga v Moskvu. Volnost': [Oda] / A.N. Radishchev; izd. podgot. V.A. Zapadov. – SPb.: Nauka, 1992. – 670, [1].
15. Slovar' russkogo jazyka XVIII veka. – Vyp. 14. – SPb.: Nauka, 2005. – 280 s.
16. *Stolyarov O. O.* Homo homini / O.O. Stolyarov. – M.: Linkor, 2009. – 187 s.
17. *Trediakovsky V. K.* Lirika, «Tilemakhida» i drugiye sochineniya / V.K. Trediakovsky; [sost. G.G. Isaev, G.G. Glinin, T.Ju. Gromova]. – Astrakhan': Astrakhansky universitet, 2007. – 624 s.
18. *Uspensky B. A.* Iz istorii russkogo literaturnogo yazyka XVIII – nachala XIX veka. Jazykovaya programma Karamzina i eyo istoricheskiye korni / B.A. Uspensky. – M.: MGU, 1985. – 216 s.

Е.Ю. Геймбух

Образ адресата в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева

Статья посвящена изучению соотношения образа автора и адресата в «Стихотворениях в прозе». Задача статьи — выявить сигналы адресованности и определить специфику образа адресата «*Senilia*». На основании изучения всех миниатюр, входящих в цикл (не только относящихся к жанру лирической прозаической миниатюры) делается вывод о том, что разнонаправленность адресации создает ощущение неисчерпанности жизни, продолжающегося диалога и с самим собой, и со всем, что «не я».

Ключевые слова: адресат; адресант; сигналы адресованности; абстрактный читатель; конкретный читатель

В современных лингвистических исследованиях, посвященных изучению субъектной структуры текста, большое внимание уделяется «адресату письма», «тем закономерностям <...>, которые обнаруживают внутри самой системы ее “приспособленность”, ее специальные механизмы для координации с субъектом» [1: 51].

«Специальные механизмы для координации с субъектом» двунаправлены по своей сути. С одной стороны, они способствуют проявлению адресанта речи, с другой — создают образ адресата. Чем ярче выражено стремление автора текста к «общению» со своим читателем, тем полнее проявляется и облик читателя.

Рассмотрим цикл И.С. Тургенева «Стихотворения в прозе». Отметим, что предметом нашего внимания является не лирическая прозаическая миниатюра как жанр, а все произведения, входящие в цикл. Наша задача — выявить сигналы адресованности и определить специфику образа адресата «*Senilia*».

«Стихотворения в прозе» изначально не были рассчитаны на публикацию. Перед взглядом читателя предстает автор «в беседах с самим собою» [2]. Их основная цель — «охота за своей собственной душой», по выражению М.М. Пришвина, что определяет, прежде всего, автокоммуникативную направленность текстов. Однако знаменательно, что И.С. Тургенев миниатюры не уничтожил, а отдал «до своей смерти» М.М. Стасюлевичу. И этот факт, и само заглавие «*Posthuma*» / «Посмертное» заставляют предполагать, что писатель все же надеялся, что цикл увидит свет, хоть и после его смерти. Таким образом, в «стихотворениях в прозе» автокоммуникация не реальная, а изображенная. Но это ничего не меняет в отношениях субъекта письма и его «основного» получателя, так как этот читатель предстает не как полноправный участник речевого акта, а только как созерцатель внутренней жизни лирического героя.

В «Стихотворениях в прозе», как в любом другом произведении, повествование ведется с учетом позиции воспринимающего — абстрактного читателя. Однако в некоторых миниатюрах есть и конкретный адресат — реальное лицо, к которому обращается автор.

Языковые способы указания на адресата в цикле в целом вполне традиционны: это использование обращений (мы рассматриваем обращение не только как грамматическое явление, но и в качестве ядра функционально-семантического поля обращенности), местоимения 2 лица ед. и мн. числа, глаголы повелительного наклонения, глаголы 2 лица в вопросительных и восклицательных предложениях и др.

Специфика образа читателя определяется не столько набором средств, сколько их функциональной значимостью, вернее, многозначностью.

Рассмотрим основные приемы корреляции **абстрактного адресата** и адресанта в тексте миниатюры.

Прямые обращения в «Стихотворениях в прозе» встречаются довольно редко, причем значительно различаются по направлениям адресованности.

В предисловии «К читателю» — классическое обращение к абстрактному (реальному, внетекстовому, неизвестному) читателю, отдаленному в пространстве и времени от автора: «*Добрый мой читатель*».

В «общении» с читателем создатель цикла дает ему совет, традиционно используя форму повелительного наклонения («*не пробегай этих стихотворений сподряд*», «*читай их враздробь*»); прогнозирует возможную реакцию воспринимающего («*тебе, вероятно, скучно станет...*») и выражает надежду на душевный отклик («*и которое-нибудь из них, может быть, заронит тебе что-нибудь в душу*»).

Ни в одной миниатюре цикла больше нет прямых обращений к абстрактному читателю. Все другие обращения можно разделить на несколько основных типов:

1) косвенные обращения, выраженные вопросительно-относительными местоимениями в риторических вопросах и восклицаниях, основная функция которых — привлечение внимания к значимому для повествователя предмету, явлению, событию:

Кто потом разберет, какой именно в каждом из нас горел огонек? («Собака»);

Кто не изведал того и другого? <...> а *кто* в силах — пусть презирает! («Услышишь суд глупца...»);

Кому угодно — пусть переводит («Necessitas, Vis, Libertas»).

В некоторых случаях в косвенных обращениях содержится обобщение, когда значение вопросительного местоимения включает в себя значение местоимения определительного («любой, всякий, каждый»), а вопросительная конструкция выполняет функцию утверждения: *Кто* не изведал того и другого?

2) использование личных местоимений 1 лица мн.ч. в значении «я + читатель». Такое употребление местоимений создает ощущение общно-

сти идеологической (иногда и социальной) позиции пишущего и воспринимающего:

*И думается мне: к чему **нам** тут и крест на купле Святой Софии в Царь-Граде и все, чего так добиваемся **мы, городские люди?** («Деревня»);*

*Будем стараться только о том, чтобы приносимое **нами** было точно полезной пищей; <...> должны говорить **мы** («Услышишь суд глупца...»).*

3) вопросительные предложения без вопросительного слова, включающие либо глагол и местоимение 2 лица мн.ч., либо только глагол:

***Видали ли вы** старый серый камень на морском побережье... («Камень»);*

***Помните:** «Да будут без сна твои очи...» («Проклятие»).*

Предложения данной структуры функционально близки к предложениям с «мы», так как апеллируют к общей с читателем апперцепционной базе.

4) местоимения и глаголы 2 лица ед. ч. в качестве номинативного обозначения абстрактного читателя:

***Ты** заплакал о моем горе; и я заплакал из сочувствия к твоей жалости обо мне.*

*Но ведь и **ты** заплакал о своем горе; только **ты** увидел его — во мне («Ты заплакал...»)*

Лирическая прозаическая миниатюра «Житейское правило» построена как чередование вопроса и ответа:

***Хочешь** быть спокойным? Знайся с людьми, но живи один, не предпринимай ничего и не жалея ни о чем.*

***Хочешь** быть счастливым? Выучись сперва страдать.*

В данной миниатюре ясно видно, что «ты» в «*Posthuma*», слишком «личном», чтобы быть опубликованным при жизни, может быть проникновенным обращением к неизвестному читателю, с которым автор делится найденным им к концу жизни «рецептом» счастья. «Ты» — показатель душевной расположенности писателя к читателю, близости мировосприятия.

Иное, можно сказать, прямо противоположное значение имеет «ты» в миниатюре «Сфинкс» («*Senilia*»): «ты» — показатель социальной дифференциации, отделенности и отдаленности пишущего — дворянина — от крестьянина: «*Карна, Сидора, Семена*». Номинативный ряд, используемый для обозначения абстрактного адресата, способствует проявлению авторской позиции: «*ты <...> ярославский, рязанский мужичок, соотчич мой, русская косточка*». Но при констатации явной близости («*соотчич*», «*русская косточка*») последнее в ряду номинативное обозначение — «*сфинкс*» («*Да, и ты тоже — сфинкс*») — подчеркивает неслиянность, оторванность друг от друга говорящего и «слушающего»: «*Увы! Не довольно надеть мурмолку, чтобы сделаться твоим Эдипом, о всероссийский сфинкс!*».

5) Глаголы повелительного наклонения единственного и множественного числа.

Миниатюра «С кем спорить...» включает пять абзацев — предложений, четыре из которых имеют анафорическое начало и отличаются синтаксиче-

ским параллелизмом: «Спорь с человеком умнее тебя...», «Спорь с человеком ума равного...»; «Спорь с человеком ума слабейшего...»; «Спорь даже с глупцом...». Вплоть до последнего абзаца миниатюра кажется философским размышлением-обобщением, направленным к абстрактному читателю. Однако неожиданность вывода в последнем предложении — «Не спорь только с Владимиром Стасовым!» — значительно сужает представление о возможном читателе — это человек из круга людей, близких как автору, так и его «герою» — Владимиру Стасову.

Образ абстрактного читателя будет не совсем полным, если не учитывать произведений, в которых облик воспринимающего более сложен. В цикле И.С. Тургенева значительную роль играют тексты с неоднозначным адресатом.

В некоторых миниатюрах обращение к абстрактному читателю или к текстовому «слушателю» предстает и как обращение к себе. Глаголы повелительного наклонения, глаголы изъявительного наклонения 2 лица ед. ч. и местоимение «ты» выступают для обозначения и неизвестного читателя, и персонажа, и самого адресанта. Так, в «стихотворении» «Куропатки» последний абзац — это и обращение к «израненной», «несчастной куропатке», и к самому себе (ср.: первое предложение: «**Лежа в постели, томимый продолжительным и безысходным недугом...**» — и последнее: «**Лежи, большое существо, пока смерть тебя сыщет**»), и к любому человеку, со страхом ожидающему конца.

Такая сложная, разнонаправленная адресация встречается в цикле нередко. Происходит уподобление неизвестного абстрактного читателя создателю текста и любому существу, которое находится в таком же положении.

Текстов с **конкретным адресатом** в «Стихотворениях в прозе» также немало, и их тоже можно разделить по характеру и способам создания образа читателя.

1) **прямое обращение** к конкретному лицу:

То не ласточка щebetунья, не резвая касаточка тонким крепким клювом себе в твердой скале гнездышко выдолбила...

*То с чужой семьей ты понемногу сжилась да освоилась, **моя терпеливая умница!*** («К***»);

*Когда меня не будет, когда все, что было мною, рассыплется прахом, — о **ты, мой единственный друг, о ты,** которую я любил так глубоко и так нежно, ты, которая наверно переживешь меня, — не ходи на мою могилу...* («Когда меня не будет...»).

В некоторых миниатюрах прямое обращение к конкретному читателю имеет специфическое значение, например, в «стихотворении» «Услышишь суд глупца...». Здесь автор ведет диалог с другим писателем: «*Ты всегда говорил правду, великий наш певец; ты сказал ее и на этот раз. “Суд глупца и смех толпы”*». «Диалог» с А.С. Пушкиным — это все «стихотворение» И.С. Тургенева, которое предваряется характеристикой великого поэта-предшественника. Таким образом создается духовный облик «воспринимающего сознания» человека, который, хотя и не может вступить в реальный диалог, предстает как вполне конкретная духовная сущность, а абстрактный читатель выступает в роли стороннего наблюдателя.

В миниатюре «Нимфы» автор обращается к богине («Диана, это — ты!»). Тем самым расширяется сфера «собеседников» автора, который «общается» с миром настоящего и прошлого, с людьми близкими по духу и чуждыми, действительно существующими (существовавшими) и вымышленными; «диалог» ведется и со всей сферой бытия, и с миром неживой природы, которая представлена в «Стихотворениях в прозе» как потенциальный участник речевого акта:

Я узнал тебя, богиня фантазии! <...> О поэзия! Молодость! Женская, девственная красота! Вы только на миг можете блеснуть передо мною... («Посещение»);

О лазурное царство! <...> Я видел тебя...во сне («Лазурное царство»);

О безобразии самодовольной, непреклонной, дешево доставшейся добродетели, ты едва ли не противней откровенного безобразия порока! («Эгоист»);

— Ну скорей же, скорей, — думалось мне, — свергни, золотая змейка, дрогни, гром!.. («Голуби»);

Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! («Русский язык»);

Простота! простота! тебя зовут святою («Простота»);

О горячий крик человеческой, только что народившейся жизни, ты меня спас, ты меня вылечил! («У-а... у-а!»).

2) косвенное обращение к конкретному лицу:

Пусть же не оскорбится ее милая тень этим поздним цветком, который я осмеливаюсь возложить на ее могилу! («Памяти Ю.П. Вревской»).

3) местоимения и глаголы 2 лица ед. ч.

Стройно и тихо проходишь ты по жизненному пути, без слез и без улыбки, едва оживленная равнодушным вниманием... («Н.Н.»).

4) повелительное наклонение глагола:

Стой! Какою я теперь тебя вижу — останься навсегда такою в моей памяти! («Стой!»)

Наряду с обращением к абстрактному и конкретному читателю, для лирической прозаической миниатюры, как и для лирических стихотворений, характерна автокоммуникация. Однако в цикле И.С. Тургенева нет миниатюр, которые так или иначе не нарушали бы классические каноны автоадресации.

В лирической прозаической миниатюре «Что я буду думать...» вопрос лирического героя направлен самому себе, однако, хотя это стихотворение из «Posthuma», оно все же предполагает наличие читателя, и авторское «я» превращается во «все мы»; то есть, несмотря на подчеркнутую автокоммуникативную направленность, «стихотворение» обращено и к другим людям, на пороге смерти пытающимся представить себе переход в небытие.

В миниатюре «Старик» — ситуация противоположная. «Ты» — это не столько собеседник, сколько сам создатель текста (используется «объектное слово»):

Все, что **ты** любил, чему отдавался безвозвратно, — никнет и разрушается...

Сожмись и ты, уйди в себя, бедный старик, — и там, глубоко-глубоко, на самом дне сосредоточенной души, твоя прежняя, тебе одному доступная жизнь блеснет перед тобою своей пахучей, все еще свежей зеленью и лаской и силой весны!

Но будь острожен... не гляди вперед, бедный старик!

В «стихотворении» «Когда я один...» происходит расщепление «я», но обращение к другому все же остается обращением к себе:

*Уж не мой ли **ты** двойник? Не мое ли прошедшее **Я**?*

*А вот погоди... Когда я умру, **мы** сольемся с тобою — мое прежнее, мое теперешнее **Я** — и умчимся навек в область невозвратных теней.*

Таким образом, рассмотрев основные способы указания на получателя письма, можно представить **образ читателя** «Стихотворений в прозе».

Максимально широкий круг «реальных» читателей — это читатели понимающие, сочувствующие, которые либо при жизни автора («*Senilia*»), либо после его смерти («*Posthuma*») оценят исповедь писателя.

Более узким кругом является круг читателей, способных оценить миниатюру «С кем спорить...».

Если в миниатюре единственный конкретный адресат, чей облик можно представить более или менее полно, то в нем же предполагается и адресат абстрактный, правда, в пределах текста никак себя не проявляющий.

Внешне еще больше сужается круг читателей в автокоммуникативных текстах, однако, как мы постарались показать, происходит и обратное движение — авторское «я» оказывается частью человечества, и сфера звучания слова писателя расширяется до бесконечности.

Эта «бесконечность» реальная, ее дополняет «бесконечность» ирреальная: автор обращается к писателям прошлого; языческим богам; миру мечты и фантазии; к природе и др.

И само авторское «я» предстает как отдельный мир со своими «внутренними» и «внешними» диалогами.

Разнонаправленность адресации создает ощущение неисчерпанности жизни, продолжающегося диалога и с самим собой, и со всем, что «не я». «Прощания» с жизнью у И.С. Тургенева так и не получилось. Получилось продолжение жизни, хоть и «после смерти».

Литература

1. Проблемы функциональной грамматики. Категории морфологии и синтаксиса в высказывании / [Е.В. Андреева, А.В. Бондарко, М.Д. Воейкова и др.; редкол.: А.В. Бондарко, С.А. Шубик (отв. ред.) и др.]; Российская академия наук, Институт лингвистических исследований. — СПб.: Наука; С.-Петербург, 2000. — 345, [1] с.

2. *Стасюлевич М. М.* И.С. Тургенев // Литературное наследство. – Т. 73, кн. 1. – М.: АН СССР, 1964. – С. 393–394.

References

1. Problemy funktsionalnoi grammatiki. Kategorii morfologii i sintaksisa v vyskazyvanii / [Ye.V. Andreyeva, A.V. Bondarko, M.D. Voyeikova et al.; Edit. A.V. Bondarko, S.A. Shubik (chief editor) et al.]; Rossiyskaya Akademiya Nauk, Institut lingvisticheskikh issledovaniy. – SPg.: Nauka; St.-Petersburg izdat. firma, 2000. – 345. [1] s.

2. *Stasyulevich M. M.* I.S. Turgenev / M.M. Stasyulevich // Literaturnoye nasledstvo. – Т. 73, кн. 1. – М.: АН СССР, 1964. – С. 393–394.

И.И. Матвеева

О тайне двух персонажей в романе А. Платонова «Чевенгур»

В статье на основе семантики имен двух центральных персонажей — Саши Дванова и Симона Сербинова — раскрывается замысел романа «Чевенгур», проясняется и уточняется его идея.

Ключевые слова: маленький человек; имена Александр и Симон; контаминация; библейский компонент; политический контекст.

В романе Андрея Платонова «Чевенгур» центральными персонажами являются устроители чевенгурской коммуны — Города солнца, прообраза будущего рая на земле. Каждый из героев по-своему важен, ибо все вместе они составляют социальный срез революционной России, но особое место среди них занимают Александр Дванов, а также незаметный и, на первый взгляд, «ненужный» Симон Сербинов. Вместе с тем их связка обнаруживает некий тайный смысл романа.

К образу Александра Дванова исследователи обращались не раз, справедливо отмечая, что его фамилия, происходящая от слова «два», указывает на двойственность героя [5: с. 202]. Симон Сербинов, глядя на его фотографию, понимает, что «этот человек думает две мысли сразу и в обеих не находит утешения» [3: с. 327]. Действительно, Саша видит каждое явление с двух сторон, глубоко проникая в его положительный и отрицательный смысл. Платонов нередко образовывал имена своих персонажей путем контаминации, в результате смешения близких по звучанию слов или выражений, добиваясь необычной перспективы. Фамилия Дванов в этом случае не исключение, так как образована от слова «два» и фамилии «Иванов» [6: с. 196–197]. Распространенная русская фамилия в составе имени подчеркивает близость героя к демократическим слоям, народный взгляд на действительность. Е. Яблоков справедливо считает, что фамилия Дванов «указывает на его близость к автору (=“двойник”»)» [7: с. 42]. Платонов отдает герою собственную трепетную любовь к книгам и паровозам, целомудренное отношение к дружбе и женской любви.

По-разному трактуя фамилию персонажа, исследователи до сих пор не обращали внимания на его имя, которое при ближайшем рассмотрении оказывается чрезвычайно интересным. Александр в переводе с греческого означает «защитник людей» («Алекс» — защитник и «андрос» — человек, мужчина). Именно таким представляет его Соня Мандрова: «Он не интересный <...> Зато с ним так легко водиться! Он чувствует свою веру, и другие от него успокаиваются. Если бы таких было много на свете, женщины редко выходили бы замуж... <...> к нему нужно лишь прислониться, и так же будет хорошо» [3: с. 327]. Любопытно и то, что Платонов буквально обыгрывает имя героя («защитник мужчин»): Дванов становится защитником не только веры, но и мужского братства. Таким образом, изначально, с помощью имени герой провозглашен автором мыслящим человеком, интеллигентом из народа, защитником его интересов. Однако в романе наряду с полным именем употребляется и его уменьшительная форма (Саша), которая призвана продемонстрировать другую сторону характера героя: его слабость, сомнения и склонность к рефлексии.

Двойственность героя подчеркнута его сложной судьбой: Александр — сирота и сын двух приемных отцов (Прохора Абрамовича Дванова и Захара Павловича). Характерно, что Прохор Абрамович дал ребенку фамилию, но мало что сделал для него как воспитатель. Рыбак Дмитрий Иванович, настоящий отец, и Захар Павлович, которых Саша искренне любит, в романе не имеют фамилий [7: с. 42].

Сущность Дванова определяется необыкновенной чувствительностью и странной пустотой тела, с которой он пришел в этот мир [2]: «Сколько он ни читал и ни думал, всегда у него внутри оставалось какое-то порожнее место — та пустота, сквозь которую тревожным ветром проходит неописанный и нерассказанный мир» [3: с. 50]; «Дванов <...> представил внутри своего тела пустоту, куда непрестанно, ежедневно входит, а потом выходит жизнь, не задерживаясь, не усиливаясь, ровная, как отдаленный гул, в котором невозможно разобрать слов песни» [3: с. 50]. Категория пустоты в художественном мире Платонова означает наличие души, которая, согласно языческим поверьям, находилась у человека внутри тела, где-то в промежутке между горлом и животом. Пустота, которую постоянно чувствует внутри себя Саша, говорит о его доброте, человечности и способности вместить в себя страдания всех людей.

Платонов подчеркивает сиротство героя, глобальное одиночество, умение сострадать и в то же время избранность, готовность ради людей пожертвовать собой. Не случайно еще в детстве Саша становится странником (дорога — метафора жизненного пути, на котором можно достичь лучшего мира).

В романе Дванов отождествляется со Спасителем, призванным привести чевенгурских апостолов к истине. Так же, как Иисус Христос, он проходит сходные стадии становления: путника, аскезы (обнаруживает равнодушие к еде, домашнему уюту, женской любви), врача (ухаживает за больной женой слесаря до ее полного выздоровления), учителя (передает свой духовный опыт Степану Копенкину, Чепурному и др.). Наконец, так же, как Христос, он приносит свою

жизнь в жертву ради спасения душ заблудших (изменение судьбы Прокофия Дванова, который в финале романа становится путником, продолжая дело Саши).

Во время революции Саша не случайно выбирает коммунистическую партию, обещавшую устроить «конец света» «через год» [3: с. 52]. Как истинный Спаситель, он предчувствует скорую гибель старого мира и готов сделать все для его скорейшего окончания и обретения всеобщего братства. Однако, не увидев в практике строительства коммунизма желанного братства, он отправляется в путешествие с наивной верой в то, что люди, «бродившие по полям и спавшие в пустых помещениях фронта», может быть, и правда «скопятся где-нибудь в овраге, скрытом от ветра и государства, и живут, довольные своей дружбой» [3: с. 73].

В Чевенгуре Александр Дванов обретает надежду на создание некоегорая на земле, где всем душевным беднякам будет уготовано спасение от жестокого мира. Обуреваемый сомнениями, он, тем не менее, дает душевное успокоение товарищам, вместе с ними совершает мучительный и медленный путь духовного восхождения. Гибель Чевенгура в конце романа придает ему трагическое философское звучание. Апостолы новой веры оказываются отвергнутыми ее верховными блюстителями, так как те давно потеряли в них нужду [1: с. 212].

Антиподом Александра Дванова в романе является Симон Сербинов. Так же, как и Дванов, он едет в провинцию по заданию партии. Но если в Дванове, при всей его человеческой слабости, доминантой является трогательная любовь к простым людям, то в Симоне Сербинове определяющей чертой характера является духовная опустошенность и нравственная глухота. Его имя, происходящее от слова «серб», т.е. человек нерусской национальности — выдает в нем человека чуждого, противопоставленного всем. С другой стороны, в фамилии присутствуют отголоски слова «серб», которое в 1920-е годы стало символом рабоче-крестьянского государства. В таком контексте имя героя воспринимается как «партийное». О нем не раз говорится как о коммунисте и революционере. «Он был усталый, несчастный человек с податливым быстрым сердцем и циническим умом... Он любил женщин и будущее и не любил стоять на ответственных постах, уткнувшись лицом в кормушку власти...». В то же время у Сербинова нет чувства коллективизма, он остро переживает свое одиночество в мире, поэтому его тянет к Софье Александровне, одаренной счастьем, способностью давать окружающим теплоту. Но всё, к чему прикасается Симон, опошляется. В нем есть только ум, но нет веры и любви. Он цинично использует минуты скорби, для того чтобы овладеть Софьей Александровной (символическая сцена на кладбище).

В Чевенгуре Сербинов становится своеобразным Иудой, предавшим Александра и его товарищей. Он пишет в центр насмешливо-враждебное письмо о коммуне, по следам которого был послан вооруженный отряд, прервавший чевенгурский эксперимент. Интересно, что библейский подтекст поступка заранее определен именем персонажа. Известно, что первоначальное имя апостола Петра, одного из столпов христианской веры, было Симон [7: с. 162]. Имя Кифа (Петр) — еврейское слово, означающее «скала, камень», было дано ему самим

Христом: «Я говорю тебе: ты — Петр (камень), и на сем камне я создам Церковь Мою» (Матф. 16, 17–18). В этом контексте образ Сербинова еще более усложняется. По преданию, Симону была свойственна горячность. Предательство Сербинова видится как результат импульсивного, необдуманного решения и воспринимается в свете предательства Петра, отрекшегося от Христа. Но, как и Петр, осознавший свою ошибку и ставший проводником Христовой веры, Симон в конечном счете гибнет вместе с другими апостолами за чевенгурскую идею братства, т.е. смертью искупает предательство.

Имя Сербинова может восходить и к менее известному историческому персонажу — современнику апостолов Симону Волхву, считающемуся родоначальником всех ересей. Первое свидетельство о нём находится в книге Деяний Апостолов (VIII, 9–24), где рассказывается, что архидиакон Филипп, успешно проповедуя евангелие в Самарии, крестил там одного волхва Симона, считавшего себя великим и творившего всякие чудеса. Когда из Иерусалима прибыли апостолы Пётр и Иоанн, чтобы посредством возложения рук низвести дары Духа Святого на крещёных, Симон Волхв предложил им денег за сообщение ему их «секрета» и был обличен и отвергнут Петром (см. URL: www.wikipedia.org/wiki/%D0 (дата обращения: 23.08.2009 г.). Сюжет разоблачения Симона изображен на Петровских воротах Петропавловской крепости в виде аллегорической композиции «Низвержение Симона-волхва апостолом Петром» [4]. По легенде, апостол Петр на римской площади вел с Симоном полемику о едином Боге. Обуреваемый гордыней кудесник утверждал, что он и есть истинный Бог. В подтверждение своим словам и поддерживаемый бесами, он вознёсся на небо. Но апостол Петр силой молитвы разогнал демонов и с «великим шумом» низверг Симона на землю. Этот сюжет, с большой долей вероятности, был известен Платонову, окончившему церковно-приходскую школу и одно время жившему в Ленинграде. Возможно, именно этот сюжет вдохновил писателя создать сложный образ Сербинова, вообразившего себя судьёй веры чевенгурского народа.

Таким образом, оппозиция Александра Дванова и Симона Сербинова — это противостояние интеллигента из народа, верящего в простого человека, в его способность построить справедливое общество — и партийного чиновника, своеобразного Симона Волхва и Иуды, из гордыни предавшего благое дело. Данная оппозиция по-новому высвечивает центральную мысль платоновского романа. Автор в художественной форме показал, что идея равенства и братства, давно вызревавшая в недрах народного сознания и сделавшая попытку утвердиться после революции, была жестоко подавлена верховными жрецами официальной «веры», не принимавшими в расчет душу маленького человека и не позволившими отклониться от принятого «наверху» плана строительства нового общества.

Литература

1. Геллер М. А. Андрей Платонов в поисках счастья / М.А. Геллер. – М.: МИК, 1999. – 432 с.

2. *Дмитровская М. А.* Феномен пустоты: взгляд А. Платонова на особенности человеческого сознания / М.А. Дмитровская // *Художественное мышление в литературе XIX–XX веков: Межвуз. темат. сб. науч. тр.* / [Редкол.: В.И. Грешных (отв. ред.) и др.]. – Калининград: КГУ, 1994. – С. 80–89.
3. *Платонов А. П.* Чевенгур / А.П. Платонов. – М.: Советский писатель, 1989. – 656 с.
4. *Раскин А. Г.* Триумфальные арки Ленинграда / А.Г. Раскин. – Л.: Лениздат, 1985. – 160 с.
5. *Толстая-Сегал Е.* Литературный материал в прозе Андрея Платонова / Е. Толстая-Сегал // *Возьми на радость: To Honour Jeanne Van Der Eng-Liedmeier.* – Амстердам, 1980. – С. 193–204.
6. *Толстая-Сегал Е.* О связи низших уровней текста с высшими: Проза Андрея Платонова / Е. Толстая-Сегал // *Slavica Hierosolymitana (Jerusalem).* – 1978. – Vol. 2. – С. 169–211.
7. *Яблоков Е. А.* На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур» / Е.А. Яблоков. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – 376 с.

References

1. *Geller M. A.* Andrei Platonov v poiskakh shchastya / M.A. Geller. – М.: МИК, 1999. – 432 с.
2. *Dmitrovskaya M. A.* Fenomen pustoty: vzglyad A. Platonova na osobennosti che-lovecheskogo soznaniya / M.A. Dmitrovskaya // *Khudozhestvennoye myshleniye v literature XIX–XX vekov: Mezhvuz. temat. sb. nauch. tr.* / [Redkol.: V.I. Greshnykh (otv. red.) i dr.]. – Kaliningrad: KGU, 1994. – S. 80–89.
3. *Platonov A. P.* Chevengur / A.P. Platonov. – М.: Sovetsky pisatel', 1989. – 656 s.
4. *Raskin A. G.* Triumfal'nye arki Leningrada / A.G. Raskin. – L.: Lenizdat, 1985. – 160 s.
5. *Tolstaya-Segal E.* Literaturny material v proze Andreyra Platonova / E. Tolstaya-Segal // *Voz'mi na radost': To Honour Jeanne Van Der Eng-Liedmeier.* – Amsterdam, 1980. – S. 193–204.
6. *Tolstaya-Segal E.* O svyazi nizshikh urovnei teksta s vysshimi: Proza Andreyra Platonova / E. Tolstaya-Segal // *Slavica Hierosolymitana (Jerusalem).* – 1978. – Vol. 2. – S. 169–211.
7. *Yablokov E. A.* Na beregu neba: Roman Andreyra Platonova «Chevengur» / E.A. Yablokov. – SPb.: Dmitry Bulanin, 2001. – 376 s.

К.А. Чекалов

**«П a accoutum e craindre l’eau»
(«Дневник путешествия в Италию»
Мишеля Монтеня)**

(Окончание. Начало статьи — в «Вестнике МГПУ»
сер. «Филологическое образование», 2009, № 1, с. 55–62.)

В заключительной части статьи, публикуемой в настоящем номере и дающей развернутую трактовку водной стихии в «Дневнике путешествия в Италию» Мишеля Монтеня, основным предметом становятся водные устройства в садах. Сочетая апологию минеральной воды и подробное описание водолечения с критикой негативных проявлений водной стихии, Монтень невольно вторит характерному для насыщенных гидравлическими устройствами «метеорологических» садов Возрождения амбивалентному восприятию воды (источник жизни и одновременно скрытая угроза).

Ключевые слова: источник; маньеризм; вода; сад; мочекаменная болезнь.

2. Вода в садах

Хотя в целом Монтень гораздо охотнее фиксирует особенности местного быта, чем описывает природу (ему важнее представить слияние в природе естественного начала и результатов человеческой деятельности [24: р. VII]), в поле его зрения попадает пять итальянских ренессансных садов: Пратолино; Каstellо; Вилла Д’Эсте в Тиволи; Вилла Гамбара (с XVII в. — Вилла Ланте) в Баньяйа; Вилла Фарнезе в Капрарола. В описании каждого из них водной стихии отводится заметная роль.

Описания садов у Монтеня включают в себя явные маньеристические обороты. Они особенно ощутимы в подробном описании сада в Пратолино, где французы провели два или три часа. Вилла была приобретена Франческо I Медичи в 1568 году. Работы в саду (под руководством Бернардо Буонталенти, которого Монтень именуется «величайшим мастером фортификации» [19: р. 474]) завершились к 1586 году, то есть уже после посещения виллы Монтенем; вот почему многие весьма примечательные компоненты сада в «Дневнике...» даже не упомянуты. Зато особо отмечена сохранившаяся до наших дней сработанная Джанбольшоньей огромная статуя Колосса Аппенинского (в 1988 году она была отреставрирована). Работа над статуей, которую некоторые исследователи сравнивают с персонажами картин Арчимбольдо, началась в 1579 году. Соответствующая за-

пись в «Дневнике...» позволяет понять, что во время первого посещения Тосканы Монтемом (ноябрь 1580 года) статуя еще не была завершена. Вот как сказано об этом у Монтемя: *«Тут воздвигается туловище гиганта, один только зрачок которого шириною локтя в три <...>, из коего будет в избылиши струиться вода»* [19: р. 176]. Сидящий на корточках исполин (ранее за его спиной помещалась искусственная скала) левой рукой опирается на голову некоего животного; вода льётся именно изо рта этого зверя и поступает в большой бассейн, который может быть истолкован как имитация горного потока. Как отмечает С. Козлова, «полый внутри, этот гигант заключал в себе разнообразные гроты: в голове — тот, где любил уединяться для ужения рыбы в пруду (через отверстия глаз статуи) герцог Франческо I, и восьмиугольный, с многоцветной отделкой стен из пемзы, раковин, перламутра и камней» [4: с. 93].

Симптоматично, что описание Пратолино секретарь Монтемя начинает с контраста между невыигрышным участком местности, где разместилась вилла, и усилиями владельцев по её преобразованию и облагораживанию (характерная для маньеризма коллизия состязания между искусством и природой). В архитектурном отношении спроектированная Буонталенти незадолго до прибытия сюда французских путешественников вилла понравилась писателю, но с оговорками: *«издалека сооружение выглядит неказистым, вблизи же дворец красив, хотя и уступает прекраснейшим дворцам Франции»* [19: р. 175]. Однако самое интересное здесь — сад с его разнообразными диковинами; тут и ледник, где на протяжении всего года хранится большой запас снега; и просторный вольер с птицами (щеглами); и множество садков для рыб. При этом в центре внимания автора «Дневника...» оказывается обширный, состоящий из нескольких помещений грот (так называемый Большой грот, который в более поздних источниках именовался Гротом Потопа). Грот является характерным для XVI века компонентом сада, сочетающим в себе «сатурнические» коннотации (локус Ночи) и одновременно на свой лад иллюстрирующим проблему подражания природе («палео-археологический бриколаж», по выражению К. Альчидини Лукина [9: р. 145]). Правда, трактаты этого периода мало внимания уделяют гротам (хотя ранее Альберти в своём трактате «О строительном искусстве» (ок. 1450) описывал гроты древнеримских вилл и украшавшие их изображения морских животных). В этом смысле соответствующий раздел в архитектурной преамбуле к «Жизнеописаниям» Вазари (глава 5), где речь идёт о необычных элементах садовой архитектуры, выглядит скорее исключением.

Вернемся, однако, к «Дневнику...» Монтемя. Как отмечает секретарь, статуи внутри грота движутся, животные наклоняются и «*пьют*». Грот сработан из кусков породы, доставленных с нескольких гор и «*незаметно для глаза сбитых гвоздями в единый монолит*» [19: р. 175]. Одно движение, и весь грот заполняется водой, причём «*вода прыскает с сидений вам прямо на ягодицы*» [19: р. 175]. Упомянутое «опрыскивание» произвело большое впечатление на многих побывавших в Пратолино путешественников; видимо, это

не случайно — эффект неожиданного соприкосновения с коварством водной стихии был призван проиллюстрировать не только собственно инженерное мастерство создателей сада, но и рискованность, непредсказуемость «вписанного» в структуру сада инициатического маршрута.

Как отмечает Ф. Морель, водные автоматы (обильно представленные именно в гротах Пратолино и привлекшие к себе новый интерес в Италии после перевода двух фундаментальных трактатов Герона Александрийского в 1589 году) символизируют собой переход от «творений рук человеческих к искусству самой природы» [20: р. 114]. В определенном смысле они были созвучны и распространенным в XVI веке идеям «естественной магии» (Дж. Делла Порта), и более ранним выкладкам Фичино (в третьей книге «Платоновской теологии» мыслитель упоминает о сработанном неким немецким ремесленником устройстве с движущимися фигурками животных и соответствующим музыкальным сопровождением: «слышались также трубы и рога, пение птиц и иные подобные явления») [8: с. 213]. Внедрение автоматов в грот усиливало его сакральный смысл (обоснованный уже Платоном и Порфирием); художественное творчество уподоблялось Божественному Творению.

Приведём для сравнения описание другого грота в Пратолино — грота Галатеи, содержащееся в чрезвычайно любопытном стихотворном путеводителе адвоката и поэта из Шалона Клода Энока Вире «Стихи дорожные, между Венецией и Римом сочиненные» («*Vers itineraires allant de Venise a Rome*», 1593):

*Une grande grotte on trouve ou jouent artifices
Qui donnent a l'esprit et aux yeux exercices
Pour deviner ce que c'est, la se voit une Mer
Qui ne souffre pourtant d'avirons la ramer
Ou des escueils y a quelques de gente mine
Sort un Triton sonnand de sa trompe marine
Dont vismes qu'un escueil au bruit s'estant ouvert
La Nympe Galathee, en sort a descouvert
En une niche d'or par deux daulphins trainee
Qui des muffles jettoient de l'eau arandonnee
Venans jusques au bord...*

(цит. по: [14: р. 98])

< Там можно обнаружить большой грот, в коем действуют хитроумные устройства; дабы догадаться, что же за диво такое пред нами, надобно заставить потрудиться и ум, и глаз. Там видно Море, по коему, однакож, плыть на лодке несподручно; есть и несколько живописных утесов, из-за коих возникает Тритон, трубящий в дуду свою морскую; и узрели мы, как один из утесов разверзся с грохотом и показалась оттуда на всеобщее обозрение нимфа Галатея, в золотой повозке, двумя дельфинами влекомой; из рыльцев же у них изливались фонтанчики, достававшие до самого края грота... > (пер. мой — К. Ч.).

Грот Галатеи, по всей видимости, прекратил своё существование еще раньше, чем Грот Потопа; во всяком случае, уже Франческо де Вьери в трактате «Рас-

суждение об изумительных устройствах в Пратолино и о любви» («*Discorso delle meravigliose opere di Pratolino e d'amore*», 1586) предупреждал, что грот «вот-вот развалится». Так или иначе, Монтень с секретарем должны были его увидеть — но в «Дневнике...» об этом не сказано ни слова. Возможно, сравнительно краткий визит не позволил ему осмотреть сад в Пратолино во всех подробностях. Не исключено, впрочем, что речь идёт об очередном проявлении принципиальной «пунктирности» монтеневского нарратива, его установки на избирательную (вплоть до парадоксальности) фиксацию впечатлений от местности.

Пожалуй, и Вире, и орлеанец Никола Одебер, автор частично опубликованного в 1981–1983 годах «Дневника» (создан в 1574–78 годах); и анонимный автор «Рассуждения о путешествии из Парижа в Рим, а оттуда в Неаполь и на Сицилию» («*Discours viatique de Paris a Rome et de Rome a Naples et Sicile*», 1588–1589) даже выше, чем Монтень, оценили мастерское устройство и разнообразие водяных струй в Пратолино. В упомянутом «Рассуждении...» вообще очень обстоятельно фиксируются формы и мощь фонтанных струй — от одного города к другому. Там же в сходном ключе и чрезвычайно детально описан фонтан Нептуна на центральной площади Болоньи (работа Джанболоньи, завершён в 1565 г.); Монтень его, разумеется, видел, но секретарь уделил фонтану лишь полстроки: «*на площади имеется очень красивый фонтан*» [19: р. 173]. Иное дело музыкальный фонтан в Пратолино; тут как раз чрезвычайно дотошно рассказывается о гидротехнических аспектах устройства [19: р. 176]. То же относится и к разнообразным «фонтанам-сюрпризам», размещённым вдоль центральной аллеи. Подробное описание устройства фонтанов вполне соответствует маньеристическому вкусу к механическим и природным диковинам.

Для медицейских садов особенно важна оказалась именно гидрографическая составляющая. Она была подвергнута основательной рефлексии в оставшейся в рукописи «Книге о древностях» архитектора и художника Пирро Лигорио (разработавшего в 1549 году проект Виллы Д'Эсте). По Лигорио, вода — «душа» сада (на психическом уровне соответствующая «душе мира») и одновременно его «питание» (*alimento*); ср. «питающая душа» у Аристотеля. Аллегорией сада в трактате становится Прозерпина, «душа, струящаяся в подземных субстанциях»; Лигорио отождествляет её с Психеей. Примечательно, что и душа человека описывается у Лигорио при помощи метафоры источника: «как сказано у Еврипида, душа в теле человека подобна источникам, которые затем превращаются в Реки и текут в Моря-Океаны» (цит. по: [15: р. 178]).

Сравнение жизни человека со струящейся водой нашло своё отражение в фонтане Виллы Д'Эсте (аллегория жизни), который в XVI веке считался чуть ли не наивысшим достижением гидротехники. Как указывает М.Л. Мадонна, истинная семантика сада Виллы Д'Эсте долгое время оставалась за семью печатями, и лишь в наши дни стала предметом углублённых трактовок [18: р. 197]. Ключевым элементом сада в Тиволи стала статуя Геракла, от которой вели две символические дороги — одна к Добродетели, другая к Пороку. То был чёткий, доступный пониманию каждого посетителя выбор, на который, однако, накладывался эзоте-

рический, зашифрованный маршрут, связанный с постижением «хтонических и морских стихий сквозь призму космогонии Гесиода» [17: р. 49]. На центральной оси сада размещалась, кроме того, статуя Венеры, причем она также воплощала собой возможность выбора – на сей раз между Любовью Земной и Небесной.

Монтень, посетивший Тиволи значительно позже своего пребывания в Тоскане — в апреле 1581 года, чрезвычайно детально описывает фонтан, причем делает акцент на водном органчике: *«исполняемая органами музыка <...> представляет собою одну и ту же постоянно вызываемую мелодию; производится она посредством воды, которая низвергается в круглую сводчатую полость и понуждает вибрировать заполняющий её воздух; вследствие чего воздух вырывается наружу через органские трубки»* [19: р. 233]. Вообще в описании Виллы Д'Эсте у Монтеня заметно предпочтение звуковой партитуре – тут и имитация птичьего пения при помощи небольших бронзовых флейт, и подражание пушечному залпу; в конце детального описания соответствующих устройств автор «Дневника...» с присущим ему скепсисом не преминул заметить: *«все и подобные этим изобретения <...> я уже видал в других местах»* [19: р. 234].

Уже упоминавшийся Никола Одебер, посетивший Тиволи около 1577 года, отмечал, что по окончании «органного концерта» вся вода внезапно сливалась из резервуара, причём в таком огромном объёме, «что из-за страшного грохота казалось, будто разразилась буря» [цит. по статье: 11: р. 36]. Конечно, тут налицо искусная имитация игры грозных природных стихий, логическое следствие «метеорологической» направленности сада. Её закономерным продолжением становилась искусственная радуга, о которой в «Дневнике...» говорится следующее: *«лучи солнца, попадая на водоём и озаряя пространство над ним, порождают вокруг сего места столь натурально выглядящую и столь яркую радугу, что она ничем не отличается от той, кою мы созерцаем в небесах»* [19: р. 234]. Но тут же следует очень характерное для книги уточнение: *«я, впрочем, сам этого не видел»*. Данный эпизод относится к части «Дневника...», написанной самим Монтенем, так что в этом случае не может идти речи о впечатлениях писателя, изложенных секретарем; возможно, источником информации стал кто-то ещё из спутников. Как бы то ни было, высокая чёткость визуального впечатления контрастирует здесь с его последующим обесмысливанием.

Как отмечает Э. Брюнон [11: р. 44], тот же самый «эффект радуги» имел место и в Пратолино (скорее всего, на большой аллее сада); странно, что Монтень ничего об этом не пишет. Виной ли тому облачность в день его пребывания на вилле или всё-таки здесь сказала уже известная нам авторская установка?

Любопытен краткий сопоставительный анализ садов в Пратолино и в Тиволи, приводимый у Монтеня. При этом он — видимо, второпях — путает Виллу Д'Эсте с Феррарой (где он побывал на аудиенции у герцога Альфонсо II Д'Эсте), а Пратолино неизменно именуется «Флоренцией»: *«В том, что касается богатства и великолепия гротов, Флоренция значительно превосходит [Виллу Д'Эсте — К.Ч.]; по изобилию воды впереди Феррара; в разнообразии водяных забав — они стоят друг друга...»* [19: р. 235]. Однако впечатление Монтеня от Тиволи смазывает низкое качество воды, поступающей из притока Тибра Тевероне

(ныне Аньене); окрестные жители пользуются рекой «*по своему усмотрению*» (скорее всего, попросту стирают бельё), так что вода эта «*мутная и скверная на вид*» [19: р. 235]. Иное дело фонтаны виллы Гамбара в Баньайа (между Витербо и Римом), куда в изобилии поступает проточная вода. Здесь особое внимание Монтеня привлекла «*чрезвычайно высокая пирамида, из которой брызжет вода тысячью различных способов*» [19: р. 346]. Эта пирамида, располагавшаяся в центре так называемого Фонтана Квадратов (вокруг неё размещались четыре небольших бассейна квадратной формы), впоследствии была разрушена. Она, несомненно, отсылала к оказавшей исключительно сильное воздействие на садово-парковое искусство XVI века книге Ф. Колонна «Гипнэротомасия Полифила» (имеется в виду в первую очередь пирамидальный Храм Фортуны с его 1 410 ступеньками). Однако и в этом случае эзотерические аспекты сада не принимаются Монтенем во внимание.

Среди итальянских садов, которые довелось посетить Монтеню, особое место занимает сад Виллы Каstellо; здесь французские путешественники побывали дважды — 23 ноября 1580 и 22 июня 1581 года. Ныне находящийся в черте города Флоренции сад в Каstellо в конце XV века перешел в собственность клана Медичи. Спроектировать сад Козимо I Медичи поручил выдающемуся инженеру Триболо (Никколо Периколи); ему помогал специалист по гидравлике Пьерино да Сан Кашиано. Что же касается садового «текста», то в его разработке первую скрипку играл гуманист Бенедетто Варки. Сад в Каstellо должен был прочитываться как аллегория расцвета под водительством медичейской династии Флоренции. Система фонтанов и стоков, по принципу отражения макрокосма в микрокосме, как бы воспроизводила в миниатюре гидрографическую сеть окружающей местности. Недалеко от входа размещалась фигура великого целителя Эскулапа; близ нее находился большой, ориентированный на эллинистические образцы фонтан Геракла (идентификация Геракла с Козимо Медичи нередко встречается в посвященной ему иконографии). В центре лабиринта стояла скульптурная аллегория Флоренции работы Джанболоньи, окруженная морскими чудовищами (напрашивалась ассоциация Флоренция-Венера). Затем из нижней части сада посетителю предстояло перебраться в верхнюю, где доминировал большой садок со статуей Аппеннино, своеобразного «гения места» работы Бартоломео Амманнати (символ рационального вторжения искусства в природу, осуществляемого Медичи; прямой предшественник Аппеннино с виллы в Пратолино). Но, наверное, самой удивительной диковиной сада в Каstellо можно считать навеянный «Метаморфозами» Овидия Грот Животных работы Триболо (грот с тремя vascaми, вокруг коих тесно сгрудились самые разные звери — как водная фауна, так и живущая на земле). «Как только двери грота захлопывались, его (путешественника — К. Ч.) обливали струи воды, бьющие из-под мозаичного пола» [4: с. 91]. Грот (он был завершен, видимо, к 1569 году) символизировал примирение и объединение универсума вокруг Козимо I; космогоническая семантика взаимодействовала с политической. Вилла в Каstellо Монтеня решительно разочаровала, зато сад заинтересовал чрезвычайно. В «Дневнике...» он описан не менее детально,

чем сад в Пратолино; при этом сам секретарь парк не осматривал, так что описание было, несомненно, выполнено под диктовку писателя. Автор «Дневника...» описывает сходные с уже виденными им в Пратолино гроты, скульптуры и фонтаны. По поводу искусственной скалы, из которой вырастает статуя Аппеннино, он очень точно отмечает следующее: *«благодаря использованию той же горной породы, коей отделаны гроты в Пратолино, кажется, будто утёс совершенно покрыт льдом»* [19: р. 180]. Действительно, имитация ледяных сталактитов тут налицо, да и в целом тема холода совершенно явно доминирует в этом — сохранившемся до наших дней — произведении (уместно вспомнить, что приход Козимо I к власти совпал с интересным метеорологическим явлением: чрезвычайно суровую зиму сменила короткая и быстрая весна). Аристотель в «Метеорологике» утверждал, что именно холод позволяет подземным потокам воздуха превращаться в воду; что же касается Монтеня, то, в соответствии с воззрениями XVI века, «по своей конституции он сочетал холод с влажностью, и доминирующим, проясняющим его состояние “гумором” являлась флегма, затрагивавшая голову и почки» [26: р. 63].

В «Дневнике...» весьма подробно говорится о хитроумных фонтанах-сюрпризах; об упоминавшемся выше фонтане Геракла (имен мифологических персонажей Монтень ни в одном случае не называет); кратко — и с акцентом на изливающихся из ртов и клювов струйках — о Гроте Животных. Наконец, вершиной садово-паркового искусства предстаёт *«кабинет, размещенный между ветвями вечнозеленого дерева, причем он значительно богаче, чем все прочие кабинеты, которые нам приходилось видеть; ибо он <...> совершенно скрывается за зеленью, так что увидеть его невозможно, разве только проделать просветы, отодвинув там и сям ветви»* [19: р. 181]. Кабинет этот (собственно, грот), в самом центре которого бил ключ, во многом соответствовал рекомендациям Бернара Палисси в «Истинном рецепте» (1563): «обрабатывая же указанный кабинет изнутри, я подведу к нему канал с водой, который будет заключен внутри ограды, а затем станет разветвляться на множество отдельных рукавов-струек, чтоб они могли бить снаружи названного кабинета, и зритель, принимая кабинет за утес, мог вообразить себе, что струйки те вытекают изнутри кабинета, без человеческого участия». В свою очередь другая рекомендация Палисси: «спустившись с высокого холма, сможет он (посетитель сада. — К. Ч.) пройти по своду упомянутого кабинета, так и не догадавшись, что под ним творение рук человеческих» [22: р. 59], перекликается с одним эпизодом в «Дневнике...»: путники скачут по каменистой местности в предгорьях Альп и копыта цокают так звонко, *«как если бы мы двигались по своду какого-нибудь сооружения»* [19: р. 87]. И в том, и в другом случае перед нами частные иллюстрации все той же, важнейшей для маньеризма коллизии: состязание между природой и искусством. Сад предстаёт у автора «Дневника...» как соединение естественных элементов, образующих искусственное целое [29: р. 166].

Финальная часть путешествия Монтеня протекала в ускоренном темпе: в сентябре и октябре 1581 года он получил две депеши об его избра-

нии мэром Бордо и заторопился на родину. Интересно, что именно в конце «Дневника...», где речь идёт о пребывании Монтеня в Милане (27 октября), упоминается о разверзшихся хлябях небесных. До того момента проливные дожди, в отличие от дождей искусственных, обходили писателя стороной (если не считать досадного инцидента в Риме, когда из-за ливня писатель второпях сунул кошель не в карман, но в складку шосс – и навсегда распрощался с ним [19: р. 200]). Италия провожала Мишеля Монтеня «обильным ливнем» [19: р. 362]; таким образом, водная тема закольцовывала «Дневник путешествия в Италию», не только со временем всё более смахивающий на медицинскую карту, но и тяготеющий к превращению в дневник «путешествия через жизнь» [5: т. III, кн. IX, с. 248]. На наш взгляд, сказавшееся в трактовке водной стихии в «Дневнике...» сочетание вызывающей антириторичности с «эпидермичным», выведенным за пределы культурных ассоциаций письмом свидетельствует о принадлежности этой книги тому периоду в истории европейской культуры, который нередко именуют «Осенью Возрождения».

Литература

1. Алексеев М. П. Эпизоды из русской истории в «Опытах» Монтеня / М.П. Алексеев // Романо-германская филология: Сб. статей в честь академика В.Ф. Шишмарёва. – Л.: ЛГУ, 1957. – С. 16–33.
2. Артамонов С. Д. Итальянский дневник Монтеня / С.Д. Артамонов // Писатель и жизнь. – М.: Лит. ин-т, 1961. – С. 215–232.
3. Башляр Г. Вода и грёзы / Г. Башляр. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
4. Козлова С. Маньеристические сады Италии / С. Козлова // Искусствознание. – 2008. – № 1. – С. 86–101.
5. Монтень М. Опыты / М. Монтень. – Т. I–III. – М.: изд-во АН СССР, 1954–1960.
6. Тацит Корнелий. Соч.: В 2-х тт. / К. Тацит. – Т. 1. Анналы. Малые произведения. – М.: Ладомир, 1993. – 443 с.
7. Чекалов К. А. Опыт о Тоскане. По страницам «Дневника путешествия в Италию» Мишеля Монтеня / К.А. Чекалов // Материалы XXXVII Международной филологической конференции. История зарубежных литератур. Имагологические аспекты литературы. – СПб, 2008. – С. 180–186.
8. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времён Лоренцо Великолепного / А. Шастель. – СПб.: Университетская книга, 2001. – 621 с.
9. Alcidini Luchinat C. Rappresentazioni della natura e indagine scientifica nelle grotte cinquecentesche / Luchinat C. Alcidini // Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo. – Roma: Officina, 1979. – P. 144–153.
10. Bideaux M. Le Journal de voyage de Montaigne: essai sur l'Italie? / M. Bideaux // Montaigne e l'Italia. – Genève: Slatkine, 1991. – P. 453–467.
11. Brunon H. «Les mouvements de l'eau de l'univers». Pratolino, jardin météorologique / H. Brunon // Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI au XVIII siècle. – P.: William Blake, 2004. – P. 33–53.

12. *Brush C. B.* La composition de la première partie du Journal de Voyage de Montaigne / C.B. Brush // Revue d'histoire littéraire de la France. – 1971. – № 3. – P. 369–384.
13. *Cavallini C.* «Cette belle besogne». Étude sur le Journal de voyage de Montaigne / C. Cavallini. – Fasano: Schena; P.: Sorbonne, 2005. – 382 p.
14. *Duport D.* Le jardin et la nature. Ordre et variété dans la littérature de la Renaissance / D. Duport. – Genève: Droz, 2002. – 407 p.
15. *Fagiolo M.* Il significato dell'acqua e la dialettica del giardino. Piero Ligorio e la «filosofia» della villa cinquecentesca / M. Fagiolo // Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo. – Roma: Officina, 1979. – P. 176–187.
16. *Garavini F.* Montaigne et son énigme: double exposition / F. Garavini // Itinéraires de Montaigne. – P.: Champion, 1995. – P. 98–114.
17. *Impelluso L.* Jardins, potagers et labyrinthes / L. Impelluso. – P.: Hazan, 2007. – 381 p.
18. *Madonna M. L.* Il Genius Loci di Villa D'Este. Miti e misteri nel sistema di Pirro Ligorio / M.L. Madonna // Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo. – Roma: Officina, 1979. – P. 190–226.
19. *Montaigne M. de.* Journal de voyage / M. De Montaigne; [Édition présentée, établie et annotée par F.Garavini]. – P.: Gallimard, 1983. – 500 p.
20. *Morel Ph.* Les grottes maniéristes en Italie au XVI siècle. Théâtre et alchimie de la nature / Ph. Morel. – P.: Macula, 1998. – 143 p.
21. *Moureau F.* Le manuscrit du Journal de voyage: découverte, édition et copies / F. Moureau // Montaigne et les Essais. Actes du colloque de Bordeaux. – P.: Champion; Genève: Slatkine, 1983. – P. 289–299.
22. *Palissy B.* Oeuvres complètes / B. Palissy. – P.: Blanchard, 1961. – 437 p.
23. *Piovene G.* Prefazione / G. Piovene // Montaigne M. Viaggio in Italia. – Bari; Roma: Laterza, 1991. – P. IV–XVII.
24. *Pot O.* Lieux, espaces et géographie dans le Journal de voyage / O. Pot // Montaigne Studies. – 2003. – Vol. XV. – P. 63–104.
25. *Rieu A. M.* Montaigne: Physiologie de la mémoire et du langage dans Le Journal de Voyage en Italie / A.-M. Rieu // Autour du Journal de Voyage en Italie / Sous la dir. de F. Moureau, R. Bernoulli. – Genève; Paris, 1982. – P. 55–66.
26. *Rigolot F.* La situation énonciative dans Le Journal de Voyage de Montaigne / F. Rigolot // Poétique et narration. Mélanges offerts à Guy Demerson. – P.: Champion, 1993. – P. 463–78.
27. *Solmi S.* La santé de Montaigne / S. Solmi. – P.: Allia, 1997. – 71 p.
28. *Tétel M.* Présences italiennes dans les Essais de Montaigne / M. Tétel. – P.: Champion, 1992. – 210 p.
29. *Willett L.* Perdre le nord: Montaigne's Italian Prospects / L. Willett // Montaigne Studies. – 2003. – Vol. XV. – P. 43–62.

References

1. *Alekseev M. P.* Epizody iz russkoi istorii v «Opytakh» Montenya / M.P. Alekseev // Romano-germanskaya filologiya: Sb. statey v chest' akademika V.F. Shishmareva. – L.: LGU, 1957. – S. 16–33.
2. *Artamonov S. D.* Italyansky dnevnik Montenya / S.D. Artamonov // Pisatel' i zhizn'. – M.: Lit. in-t, 1961. – S. 215–232.

3. *Bashlyar G. Voda i grezy / G. Bashlyar.* – M.: Izd-vo gumanitarnoy literatury, 1998. – 268 s.
4. *Kozlova S. Manyeristicheskiye sady Italii / S. Kozlova // Iskusstvoznaniye.* – 2008. – № 1. – S. 86–101.
5. *Montaigne M. Opyty / M. Montaigne.* – T. I–III. – M.: izd-vo AN SSSR, 1954–1960.
6. *Tatsit Kornely. Soch.: V 2-kh tt. / K. Tatsit.* – T. 1. Annaly. Malye proizvedeniya. – M.: Ladomir, 1993. – 443 s.
7. *Chekalov K. A. Opyt o Toskane. Po stranitsam «Dnevnika puteshestviya v Italiyu» Mishelya Montenya / K.A. Chekalov // Materialy XXXVII Mezhdunarodnoy filologicheskoi konferentsii. Istoriya zarubezhnykh literatur. Imagologicheskiye aspekty literatury.* – SPb, 2008. – S. 180–186.
8. *Shastel A. Iskusstvo i gumanizm vo Florentsii vremen Lorentso Velikolepnogo / A. Shastel.* – SPb.: Universitetskaya kniga, 2001. – 621 s.
9. *Alcidini Luchinat C. Rappresentazioni della natura e indagine scientifica nelle grotte cinquecentesche / Luchinat C. Alcidini // Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo.* – Roma: Officina, 1979. – P. 144–153.
10. *Bideaux M. Le Journal de voyage de Montaigne: essai sur l'Italie? / M. Bideaux // Montaigne e l'Italia.* – Genève: Slatkine, 1991. – P. 453–467.
11. *Brunon H. «Les mouvements de l'eau de l'univers». Pratinolo, jardin météorologique / H. Brunon // Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI au XVIII siècle.* – P.: William Blake, 2004. – P. 33–53.
12. *Brush C. B. La composition de la première partie du Journal de Voyage de Montaigne / C.B. Brush // Revue d'histoire littéraire de la France.* – 1971. – № 3. – P. 369–384.
13. *Cavallini C. «Cette belle besogne». Étude sur le Journal de voyage de Montaigne / C. Cavallini.* – Fasano: Schena; P.: Sorbonne, 2005. – 382 p.
14. *Duport D. Le jardin et la nature. Ordre et variété dans la littérature de la Renaissance / D. Duport.* – Genève: Droz, 2002. – 407 p.
15. *Fagiolo M. Il significato dell'acqua e la dialettica del giardino. Piero Ligorio e la «filosofia» della villa cinquecentesca / M. Fagiolo // Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo.* – Roma: Officina, 1979. – P. 176–187.
16. *Garavini F. Montaigne et son énigme: double exposition / F. Garavini // Itinéraires de Montaigne.* – P.: Champion, 1995. – P. 98–114.
17. *Impelluso L. Jardins, potagers et labyrinthes / L. Impelluso.* – P.: Hazan, 2007. – 381 p.
18. *Madonna M. L. Il Genius Loci di Villa D'Este. Miti e misteri nel sistema di Pirro Ligorio / M.L. Madonna // Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo.* – Roma: Officina, 1979. – P. 190–226.
19. *Montaigne M. de. Journal de voyage / M. De Montaigne; [Édition présentée, établie et annotée par F.Garavini].* – P.: Gallimard, 1983. – 500 p.
20. *Morel Ph. Les grottes maniéristes en Italie au XVI siècle. Théâtre et alchimie de la nature / Ph. Morel.* – P.: Macula, 1998. – 143 p.
21. *Moureau F. Le manuscrit du Journal de voyage: découverte, édition et copies / F. Moureau // Montaigne et les Essais. Actes du colloque de Bordeaux.* – P.: Champion; – Genève: Slatkine, 1983. – P. 289–299.
22. *Palissy B. Oeuvres complètes / B. Palissy.* – P.: Blanchard, 1961. – 437 p.

23. *Piovene G.* Prefazione / G. Piovene // Montaigne M. Viaggio in Italia. – Bari; Roma: Laterza, 1991. – P. IV–XVII.

24. *Pot O.* Lieux, espaces et géographie dans le Journal de voyage / O. Pot // Montaigne Studies. – 2003. – Vol. XV. – P. 63–104.

25. *Rieu A.-M.* Montaigne: Physiologie de la mémoire et du langage dans Le Journal de Voyage en Italie / A.-M. Rieu // Autour du Journal de Voyage en Italie / Sous la dir. de F. Moureau, R. Bernoulli. – Genève; Paris, 1982. – P. 55–66.

26. *Rigolot F.* La situation énonciative dans Le Journal de Voyage de Montaigne / F. Rigolot // Poétique et narration. Mélanges offerts à Guy Demerson. – P.: Champion, 1993. – P. 463–78.

27. *Solmi S.* La santé de Montaigne / S. Solmi. – P.: Allia, 1997. – 71 p.

28. *Tétel M.* Présences italiennes dans les Essais de Montaigne / M. Tétel. – P.: Champion, 1992. – 210 p.

29. *Willett L.* Perdre le nord: Montaigne's Italian Prospects / L. Willett // Montaigne Studies. – 2003. – Vol. XV. – P. 43–62.

Н.Т. Пахсарьян

Границы трагического пространства в классицистической трагедии П. Корнеля

В статье рассмотрена проблема художественного пространства, пространства как концепта. Речь идет о содержании и границах концепта трагического в драматургии классицизма; подчеркивается, что история трагического и история жанра трагедии обладают известной автономией, что из трех видов трагического пространства Корнелю присуще в первую очередь трагическое видение. Основным вопросом статьи является вопрос о том, возможна ли трагедия без трагического.

Ключевые слова: классицизм; драма; трагическое; художественное пространство; Корнель.

Проблема художественного пространства — весьма актуальная, даже модная тема сегодняшнего литературоведения. Не случайно один из авторитетных западных ученых считает, что в новейшей литературной науке происходит методологический переход от «темпорального анализа» к «пространственному» [20: р. 59–63].

Как известно, к поэтике пространства стали активно обращаться философы начала XX столетия. В частности, Г. Башляр в 1930-е годы поставил перед собой задачу «определить человеческую ценность пространств, всецело нам принадлежащих, защищенных от враждебных сил, пространств, нами любимых» [2: с. 22]. Но при этом ученый подчеркивал, что «пространство, которым овладело воображение, не может оставаться индифферентным, измеряемым и осмысляемым в категориях геометрии. Речь идет о пространстве переживаемом» [2: с. 22–23]. Связь пространства как категории культуры с эмоциональным, «переживаемым» стало основой для разработки особого понятия художественного пространства, в частности, пространства литературного.

В современном Международном Интернет-словаре литературоведческих терминов Изабель Кживковски выделила четыре возможных семантических ракурса «пространства» как понятия: 1) топографическое (пространство как протяженность), 2) эпистемологическое (пространство как концепт), 3) поэтологическое (пространство как слово), 3) темпоральное (пространство как временная последовательность, хронология) (см.: *Krzykowski I. Espace / Space // DITL. URL: <http://www.ditl.info/arttest/art5653/php>* (дата обращения: 16.06.2009 г.); см. также: [20]). В художественных произведениях можно найти все перечисленные семантические ракурсы в разных комбинациях и

с различными функциональными доминантами. В данном случае речь пойдет о пространстве как концепте, о содержании и границах концепта трагического в драматургии классицизма.

Обычно исследователи драматургии чаще всего говорят о сценическом пространстве, обращаясь к тем периодам театральной практики, когда развивалось искусство декорации и мизансцены. Классицизм с его установкой на речь персонажей, на дискурсивность (одна из недавних работ американского исследователя Ж.-К. Вийемена не случайно носит подзаголовок «Зрелища барокко и речи классицизма» [30]), со скупостью и лаконичностью декораций кажется достаточно мало интересным для изучения пространственных образов. Однако соотношение между собственно дискурсивным и собственно сценическим пространствами классицистической трагедии представляется довольно напряженным, граница между зрелищной скупостью, «пустотой» абстрактного *palais à la volonté* и наполненностью речей героев рефлексией о событиях и поступках создает противоречивое драматическое единство действия. И здесь, коль скоро сама трагедия классицизма определяется как жанр-граница¹, возникает достаточно широкое поле для анализа.

С проблемой художественного пространства, таким образом, связана другая проблема, поставленная в данной статье, — трагическое. Трагическое — одно из важнейших понятий современного культурного сознания. Не случайно в последние годы вышло большое количество работ, посвященных этому термину (см., например: [18, 21, 29]). Причем, как замечал в свое время П. Шонди, «история философии трагического сама пронизана трагичностью. Она напоминает полет Икара. По мере того, как мысль приближается к обобщению этого понятия, оно лишается субстанции, из которой и состоит. Лишь только мы доходим до высот, с которых можем различить структуру трагического, как оно теряет свою силу и распадается» [27: s. 124]. Ученый имел в виду прежде всего XIX век, когда значительным, интересным философским концепциям трагического (прежде всего — Гегеля, Ницше) отнюдь не соответствовало состояние жанра: в эту эпоху не только не появилось великих трагедий, но она практически исчезла как жанр. Означает ли это, что трагический опыт конца XX в., обостренное внимание его мыслителей к трагическому останутся также невоплощенными в трагедии как таковой, судить на близком культурном расстоянии трудно². Однако важно отметить, что литература позапрошлого века являет собой пример нетождественности пафоса

¹ О классицистической трагедии как *genre-limite* см. на педагогическом сайте Inf(x)Venum: Genre et texte. Tragédie. Drame. Genre et représentation. Comédie // URL: <http://www.infz.info/quidnovi/spip.php?articles431> (дата обращения: 16.06.2009 г.).

² Во всяком случае, это — остро дискуссионная проблема, поставленная еще в середине XX в. и до сих пор не решенная. Весьма характерно, что в один и тот же, 1965 год, во Франции появились две книги, утверждавшие прямо противоположное: Ж. Штайнер писал в «Смерти трагедии», что трагическое в современности невозможно [28], Ж.-М. Доменак в «Возвращении трагического» — что, пусть в трансформированном виде, трагическое, напротив, возвращается в современную литературу [17].

и жанра: история трагического и история жанра трагедии обладают известной автономией, так что возможно трагическое без трагедии. Есть ли обратная закономерность, возможна ли трагедия без трагического — один из вопросов, на которые я попытаюсь ответить в данной статье.

Кстати сказать, в последнее время немало исследований появляется и о жанре трагедии. Причем, здесь французская классицистическая трагедия как объект изучения соревнуется только с трагедией античной (см.: [12, 14]). «Яркие, глубокие эпохи — это эпохи трагедий», — писал еще в своей студенческой статье «Культура и трагедия» Р. Барт, называя среди таких эпох пятый век до н.э. в Афинах и век семнадцатый во Франции (*Barthes R. Culture et tragédie* (1942) // *Analitica consulting* 1996. URL: <http://www.analitica.com/bitbloteca/barthes/cultura.asp> (дата обращения: 30.06.2009 г.)). Равновеликость античной и французской классицистической трагедий Х. Ортега-и-Гассет объяснял тем, что публика и в том, и в другом случае «наслаждается образцовым, нормативным характером трагического события» (*Ortega-i-Gasset X. Мысли о романе* // *Filosofa.net*. С. 3. URL: <http://www.filosofa.net/book-63-page-3.html> (дата обращения: 01.08.2009 г.)). Однако подобная нормативность, понимаемая как ограничение творческого масштаба, часто заставляет ученых ценить французскую трагедию классицизма с некоторыми оговорками. Так, например, характеризуя в недавней статье трагическое в искусстве XX столетия, П. Топер замечает повышенное внимание современных исследователей этого понятия к Корнелю и Расину, но одновременно подтверждает «справедливость замечания Пушкина об «узкой форме» трагедий французского классицизма» и подчеркивает: «наиболее близок современности оказывается Шекспир» [9: с. 334–335].

Впрочем, стоит прислушаться к мнению современного критика К. Разлогова, предпочитающего Шекспиру, хотя и не безусловно, Расина и Корнеля и видящего в шекспировских пьесах массовизацию античной трагедии: «Шекспир, на мой взгляд, колыбель массовой культуры... В центре внимания оказываются не абсолюты, а истории, частный человек, индивид, а не воплощенный рок... Хотя термин «трагедия» мы еще по отношению к Шекспиру применяем, его классические пьесы правильнее было бы характеризовать как притчи» [8: с. 28–29]¹. В данном случае вопрос не в том, прав или неправ критик в своих вкусовых предпочтениях, в определении жанра шекспировских пьес, а в том, что его суждение наглядно демонстрирует возможность иной,

¹ Иронически оценивает современную «моду» на Шекспира (в противовес непопулярности Корнеля) писатель и литературный критик Сара Вайда: «Сегодня каждый, от Лос-Анжелеса до Парижа предпочитает Сиду Ромео и Джульетту! Никаких мавров, только трагический конец... Хэппи-энд пугает, люди любят быть несвободными, несчастными, доказывать особенность своей судьбы, а не противостоять ей, подчиняются диктату и мрачному бреду, обожают стенать о своих страданиях в бесконечных песнях. Как могут они оценить этого мастера счастья, который не знал иного опьянения, кроме возможности перестраивать мир сообразно своим мечтам и собственной воле?» (*Vaida S. Le devoir d'insoumission au réel* // *Les Infréquentables*. 2007. Janvier. URL: <http://www.surlerling.com> (дата обращения: 16.06.2009 г.)).

нехрестоматийной точки зрения на роль французских классицистов, с одной стороны, и Шекспира, с другой, в истории жанра трагедии, вскрывает внутреннюю дискуссионность проблемы, кажущейся давно решенной, показывает относительность иерархии, как будто прочно установленной. Думается, что за убеждениями в меньшей эстетической актуальности французской трагедии XVII столетия стоит недооценка художественных возможностей классицизма, в том числе — в воссоздании трагизма человеческого бытия.

Трагедия как образцовый жанр драматургии французского классицизма воплощена, как известно, в творческом наследии П. Корнеля и Ж. Расина. В данном случае хотелось бы ограничиться размышлениями о творчестве П. Корнеля — далеко не только по пост-юбилейным соображениям (напомним, что в июне 2006 г. отмечалось 400-летие со дня рождения П. Корнеля).

В историю драматургии французский классик вошел как автор героических трагедий. Причем, общим местом литературоведческих исследований стало положение о том, что трагическое в творчестве П. Корнеля приглушено, что драматург развивает в первую очередь поэтику героического, тогда как трагическое представлено во французском классицизме трагедиями Расина¹. Не случайно именно Расин стал излюбленным объектом анализа у ученых-филологов второй половины XX в. — от Л. Гольдманна («Сокровенный Бог») до Р. Барта («О Расине»). Счастливые, или, скорее, благополучные развязки трагедий Корнеля («Сид», «Гораций», «Цинна») рассматриваются как свидетельства разрешенности, по крайней мере, принципиальной разрешимости противоречия в художественном конфликте корнелевской пьесы, а сами произведения — как пример «трагедий без трагического»². Тем самым пространство трагического воспринимается у Корнеля как весьма узкое и ограниченное. С точки зрения В. Шестакова, столь же узка и корнелевская концепция трагического катарсиса: «Корнель истолковывает аристотелевский катарсис как обуздание и даже искоренение. <...> Корнель, как и многие другие теоретики классицизма, приписывал катарсису назидательное, дидактическое значение, видел в нем средство улучшения нравственности» [10: с. 17]. Схожую оценку сущности катарсиса у Корнеля и его современников можно встретить и у зарубежных ученых: «Следуя итальянским теоретикам, Корнель постулирует полное совпадение избавляющей и корректирующей целей трагедии: очищение (т.е. катарсис — *Н.П.*) означает для него одновременно исправление, усмирение и искоренение; главная задача трагического очищения, понятого в данном случае как самонаказание, состоит в очищении души от всякого неожиданного порыва, от всякого неразумного инстинкта» [13: р. 37]. В такой трактовке французский классик неправоммерно предстает плоским «учителем нравственности», она далеко уводит нас от суждения тех его почитателей, кто полагал, что «в Корнеле восхищаются чувствами, на которые более не считают себя

¹ См., напр. размышления о категории героического в корнелевской драматургии и трагического — в пьесах Расина в кн: [7]; см. также во французском литературоведении: [23].

² Хрестоматийность такой точки зрения подтверждается ее присутствием в энциклопедических справочниках (см., напр.: [16]; см. также: [22]).

способными», т.е. заведомо понимал, что не может «исправиться» с помощью этого текста, но притом получал от него эстетическое наслаждение.

Разумеется, ни классицизму, ни классицистическому театру этический пафос вовсе не чужд. Но Корнель, как верно пишет М. Эскола, оспаривает морализаторскую интерпретацию катарсиса, размышляя над природой «вины» трагического героя, пытаясь сформулировать специфическую природу эмоции в трагедии [18: р. 31–32]. Трагическая эмоция — не прямо моральна, она имеет эстетическую природу и является самодостаточной. Причем, эта эстетика у Корнеля не приемлет никакого компромисса. В «Рассуждении о трагедии и о способах ее трактовки согласно законам правдоподобия или необходимости. Три речи о драматической поэзии» (1660) Корнель писал: «Дабы легче было добиться возбуждения сострадания и страха, к чему нас как будто обязывает Аристотель, он помогает нам в выборе лиц и событий, которые по преимуществу способны вызывать и то, и другое» [4: с. 379]. Полемизуя с Аристотелем, Корнель полагал, что героями трагедии могут быть и «люди совершенной добродетели, поверженные в беду», хотя они не вызывают страха, а лишь сострадание; а «несчастье человека очень дурного не возбуждает ни сострадания, ни страха» [4: с. 382]. Это отнюдь не означает, что для Корнеля бедствие добродетельного персонажа не несет в себе трагического катарсиса, или что трагедию он превращает в моральное наставление.

Попытаемся сопоставить классические параметры поэтики трагедии с анализом трагического конфликта в «благополучных» пьесах Корнеля, чтобы проверить справедливость такого рода суждений. Поэтика классицистической трагедии, как известно, одновременно восходит к Аристотелю и к рационалистическим правилам, превращающим описательную поэтику античного мыслителя в поэтику нормативную. Трагедия предполагает определенное время (но не Историю, а одновременно Настоящее и Вечность) и особый тип героя и конфликта. Трагедия изображает встречу человека с судьбой, трагическое действие всегда связано с присутствием трансцендентного, то есть силы, которую трагический герой не контролирует, с которой не справляется. Однако трансцендентное может быть представлено как божественным (у Эсхила, Софокла), так и страстью (Шекспир, Расин) или ценностями, властно предписываемыми общественным порядком, государством (Корнель) — и в этом смысле автор «Сиды» и «Горация» отнюдь не выходит из рамок поэтики «трагической трагедии». Более того, трагедия Корнеля как нельзя лучше отвечает и другому требованию трагического: «в ходе трагического действия должен быть такой момент, когда герой должен совершить выбор, как правило, из равно пагубных возможностей» [6: с. 13]. Проницательнее современных критиков в свое время оказался Вольтер, назвав выбор, равно необходимый и невозможный, т.е. сугубо трагический — «корнелевским выбором». В самом деле, «выбор — высшее мгновение для трагического героя Корнеля» [1: с. 174] и стоит пристальнее вдуматься в суть дилемм, стоящих перед корнелевскими персонажами.

Типы, конфликты, трагическая ситуация в пьесах Корнеля находятся на границе актуального и вечного. Так, в «Сиде» (1637) подняты проблемы укрепления абсолютизма, превращения аристократа в придворного, вольностей — в привилегии, подчинения свободы воле короля — так же, как проблема поколений, проблема родового, государственного долга — и долга любви. Все они решаются на материале средневековой истории Испании, в то же время тесно увязаны с тогдашней политической жизнью Франции, с 1635 г. ведущей, между прочим, войну с Испанией [25: р. 625]¹ — и одновременно выходят за пределы злободневного, сиюминутного. Граница пролегает и между прошлым героев — и их настоящим (благополучие, основанное на совпадении чувств Родриго и Химены и отцовских намерений, взрывается трагическим конфликтом, вызванным ссорой отцов и необходимостью для Родриго сразиться на дуэли с графом Гормасом), настоящим — и будущим. Не случайно один из литературоведов настаивает на том, что счастливое бракосочетание Сиды и Химены весьма туманно, поскольку отнесено в засценическое будущее.

Корнелевские трагедии трактуют обычно как трагедии героического действия, трагедии ситуаций, которые разрешаются усилиями, волей персонажей. Как указывает М. Прижан, корнелевская трагедия «рождается из столкновения величия героя и величия государства» [26: р. 29]. Великого героя как будто трудно подчинить внешнему закону, судьбе. Поэтому Н. Ломбардеро-Менендес, в частности, рассматривает роль судьбы в «Горации» Корнеля как редуцированную: действия главного героя, как и его сестры Камиллы, — не влияние судьбы, а проявление их собственной воли, «герой корнелевской трагедии, выражающий свою свободу через полное осознание сделанного выбора, стремится... к героическому идеалу, достичь который можно, только пройдя через испытание, это самостоятельное усилие человеческой воли, находящей соответствие и гарантию в божественных замыслах...» (*Lombardero-Menendes N. Fortune et héroisme dans les drames d'Horace. La destinée héroïque comme victoire sur l'éphémère // Sciences Humaine combinées: Revue électronique ED202. – 2007. – № 1. L'éphémère / N. Lombardero-Menendes // URL: <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=51> (дата обращения: 30.06.2009 г.)). Однако, как верно указывает В. Вьянэ, Корнель сосредоточивает весь трагический интерес своих пьес во внутренней борьбе персонажей. Это особенно видно в характере инфанты Уракки в «Сиде». Споры о том, лишняя ли это героиня или нет, нужно ли трагедии это побочное действие или нет, велись еще в XVII в. Но если попытаться понять, в чем заключается действие инфанты, то оно обнаружится в недействии, в молчании (признание confidentке, монологи с самой собой — это как раз, с точки зрения драматического пространства, символ молчания). Уракка не побеждает обстоятельства, а достойно ведет себя в трагических обстоятельствах. В конце концов, можно сказать, что любой герой трагедии Корнеля переживает моральный кризис и выходит из него*

¹ «В «Сиде» часто проявляется рефлексия об актуальной политике, если точнее — о войне; и не обретает ли эта рефлексия особенную силу, выражаясь посредством знаменитой иберийской легенды?».

победителем — только не обстоятельств, а себя самого. Даже спаситель Испании Родриго, способный справиться с маврами, не может преодолеть ситуацию, в которую он попал помимо собственной воли (он не может изменить решения короля назначить дона Диего в качестве наставника инфанта, не может предотвратить ссору своего отца с отцом Химены; он выбирает линию поведения в заданных, жестких обстоятельствах).

Литературоведы выделяют три аспекта трагического пространства: трагическое как трагедийное — т.е. структура, подбор героев, стиль; трагическое сюжета — трагическая история и трагическое видение. Думается, что у Корнеля может не быть трагической истории как таковой (например, в «Цинне», заговор против Октавиана Августа предотвращен, а его участники прощены), но обязательно есть трагическое видение, поскольку его стержнем выступает выбор между двумя взаимоисключающими возможностями. Это отнюдь не удивительно ни для практики классицизма, ни для классицистической теории. Так, Д'Обиньяк считал ошибочным мнение, что у трагедии должна быть непременно несчастливая развязка: трагедия — это «произведение величественное, серьезное, значительное и соответствующее бурной и превратной судьбе государей... театральная пьеса называется трагедией единственно в зависимости от того, какие события и каких людей она изображает, а не от того, какова ее развязка» [3: с. 325].

Форма классицистической трагедии, как известно, создается соблюдением правдоподобия и единств. Специалисты много писали о том, что Корнель не слишком строг в соблюдении правила трех единств. Ж. Кутон полагает даже, что драматурга вообще не интересовали правила [15: р. 152], общеизвестно, что многие критики полагали их соблюдение драматургом сугубо формальным.

Однако Корнель не опровергает правила в принципе¹ и стремится соблюдать единства, что отчетливо видно в том, как он перерабатывает испанский источник «Сида» — пьесу Гильена де Кастро «*Las Mocedades del Cid*» (1619). Последний не только делит, в духе национальной традиции, свое сочинение на три хорнады (т.е. дня, букв. 'дневных перехода'), но помещает во вторую и третью хорнады события трех лет, часто переносит место действия. Кроме того, пьеса испанского драматурга полна разнообразных элементов барочной сюжетики: таковы, в частности, пышное посвящение Родриго в рыцари, происходящее в королевском дворце, признание инфанта в любви после его победы над маврами, паломничество героя, встреча с прокаженным, оказавшимся святым Лазарем, и т.п. В сравнении с перегруженной перипетиями композицией «Юности Сида» очевидна бóльшая лаконичность и простота структуры корнелевской пьесы. Излишне говорить о существенно трансформированном П. Корнелем причудливо-метафорическом стиле испанского драматурга.

В то же время французский драматург не буквалист и может вступать в полемику по поводу трактовки принятых правил. Возможность такой полемики заложена уже в самих понятиях. Японский ученый Т. Томотани справедливо указы-

¹ Ср. его предисловие к «Компаньонке» 1638 г.: «Мне по душе подчиняться правилам, однако я не являюсь их рабом...» [5: с. 6].

вает на двойственный статус правдоподобия: изначально основываясь на общем мнении, т.е. на двусмысленной, размытой категории, правдоподобие в трагедии должно быть одновременно выполнено и нарушено, трагедия должна быть правдоподобна и скандальна (*Tomotani T. La morale et la culture dans la tragédie classique* / Т. Tomotani // URL: www.waseda.jp/bun-france/pdfs/vol19/12tomotani181-184pdf. Р. 181 (дата обращения: 30.06.2009 г.)). В «Сиде» это очень ясно видно: убить отца того, кого ты любишь, как и любить того, кто убил твоего отца, — скандально, но одновременно герои приходят к этому в результате строгого следования норме, доксе.

Обычно конфликт классицистической трагедии обозначают как конфликт чувства и долга, но если мы обратимся к анализу «Сиды», то увидим, что коллизия пьесы — сложнее этого хрестоматийного определения. Сложность формируется, в первую очередь, особой концепцией любви, которую воплощает драматург в своем творчестве. Любовь корнелевских героев — это всегда разумная страсть, точнее — страсть по разумному выбору, любовь к достойному. Оттого любовь и честь (чувство и долг) должны совпадать и совпадают в персонажах «Сиды» («*Нет, нераздельна честь: предать любовь свою / Не лучше, чем сробеть пред недругом в бою*», — утверждает заглавный герой). Волей драматурга персонаж поставлен перед выбором между честью (защитить достоинство старика-отца) и бесчестьем (отказаться от дуэли с отцом возлюбленной), но в обоих случаях — и это Родриго осознает до конца — он потеряет любовь своей возлюбленной, с той только (но очень важной для него) разницей, что во втором случае он окажется изначально недостойным любви Химены, даже унизит ее тем, что, будучи бесчестным, питал к ней любовное чувство. Точно так же и для Химены любовь и честь неразделимы: «*Достоин стал меня ты, кровь мою пролив, / Дстойна стану я тебя, тебе отмстив*». По существу, такая коллизия отвечает данному известным французским философом определению «сложного трагического», «удвоенной, возведенной в степень трагедии»: «взаимное притяжение и взаимное отталкивание отрицают одно другое, обе противоположности одновременно хотят обе взаимоисключающие вещи» [11: с. 106]. Конечно, внешне личный, родовой долг у Корнеля безусловно уступает государственному благу и долгу его поддерживать: став из Родриго «Сидом», т.е. спасителем отечества, герой приходит к той самой благополучной развязке, которая, по мнению некоторых, устраняет окончательно трагическое из конфликта пьесы. Однако ни спасение отечества от мавров, ни благодарность короля, ни согласие Химены на будущий брак с Родриго не отменяют того трагически необратимого факта, что герой — убийца отца своей возлюбленной. Корнелевские персонажи в ходе развития конфликта неотвратимо переступают через ту границу, которая отделяет благостное до-трагическое состояние от пространства трагического. Именно это обстоятельство вскрывает напряженность и сложность нравственно-психологического конфликта, переживаемого героями, и порождает, в частности, многочисленные, порой взаимоисключающие интерпретации поступка Химены, ее образа. Ведь Родриго, которого она продолжает любить, не перестает, не может перестать быть

убийцей ее отца, оттого в суровых нравственных суждениях Ж. Шаплена, составившего «Мнение Французской академии о трагикомедии Корнеля “Сид”» (1638) есть своя логика. Но, как верно заметил М. Прижан, «Корнель всегда выбирает не нравственное назидание, а логику трагедии» [26: р. 10].

Трагическое пространство у Корнеля, таким образом, имеет начало, но фактически не имеет конца, продолжается за границами сюжетной коллизии, представленной в сценическом пространстве трагедии, уходит в бесконечность. Внутри трагедийного пространства все четко очерчено, тогда как вокруг него — полюса первоначальной гармонии, чреватой взрывом («*Безмерность счастья мне внушает опасенье*», — признается Химена в начале «Сиды»), и конечного обещания гармонии в будущем, не устраняющего трагического потенциала настоящего (убийства, совершенного Родриго или Горацием), не имеющего ясного контура, четких границ.

Четкость, стройность, логичность — важные категории драматической поэтики Корнеля. Корнелевскому языку присуще тяготение к сентенциям, а по утверждению Элены Гарофало, сентенциозное письмо — одна из привилегированных форм трагического языка XVII в. [14]. Подобная четкость создает своеобразную геометричность и языкового пространства, и пространства сценического действия, в пределах которого мы неизменно сталкиваемся у Корнеля с четко продуманной последовательностью сцен, симметрией антиномичных эпизодов и персонажей. Однако классицистическая строгость формы отнюдь не упрощает и не смягчает трагический конфликт корнелевских пьес. Напротив, контраст между четкостью формы трагедии и размытостью границ конфликта усиливает корнелевское трагическое.

«На греческой сцене, — писал в уже упомянутой статье Р. Барт, — актеры носили котурны, которые возвышали их над обычным человеческим ростом. Чтобы у нас было право обнаружить в мире трагедию, нужно, чтобы мир этот также встал на котурны и хотя бы немного приподнялся над серой обыденностью» (URL: <http://www.analitica.com/bitblioteca/barthes/cultura.asp> (дата обращения: 30.06.2009 г.)). Известно, что эта приподнятость проявляется во французской трагедии классицизма весьма разнообразно: трагедии присуща виртуозно-естественная «неслыханная простота» композиции, она написана высоким стилем, содержит благородные действия благородных персонажей, обладающих, особенно у Корнеля, чрезвычайно благородными качествами: мужеством, щедростью, глубиной чувств, горделивым достоинством. Однако высокий строй чувств корнелевских героев, максимализм их нравственных требований, готовность к героизму не избавляет их от того, что они одновременно — жертвы сил, превосходящих их возможности, что совершенные ими действия антиномично соединяют в себе и поражение и победу, и эта антиномия — трагически неразрешима, она — навсегда. И если Корнель дополняет аристотелевский катарсис (очищение страстей состраданием и ужасом) очищением через «восхищение» персонажем, это восхищение оказывается всегда сложной эмоцией (восхищением-состраданием, как в «Сиде» или «Полиевкте», восхищением-ужасом, как в «Горации» или «Ро-

догуне»). В любом случае зритель оказывается проникнут не только чувством прекрасного зрелища («это прекрасно, как «Сид»), но и той «величайшей печалью, составляющей все удовольствие трагедии», о которой писал Расин в предисловии к «Беренике».

В этом смысле можно согласиться с суждением Альфреда. Но: «Корнель — единственный драматург классицизма, способный претендовать на титул «французского Шекспира» (*Noe A. Pierre Corneille. La société baroque sur scène / A. Noe // SS. – 2005. – P. 65. URL: <http://www.univie.ac.at/Romanistik/Noea/Corneille> (дата обращения: 14.04.2009 г.)*).

Литература

1. *Бахмутский В.* В поисках утраченного / В. Бахмутский. – М.: Измайлово, 1994. – 278 с.
2. *Башляр Г.* Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр. – М.: РОССПЭН, 2004. – 374 с.
3. *Д'Обиньяк Ф.* Практика театра / Ф. Д'Обиньяк // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М.: МГУ, 1988. – С. 320–360.
4. *Корнель П.* Рассуждение о трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости / П. Корнель // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М.: МГУ, 1988. – С. 378–384.
5. *Корнель П.* Театр: В 2-х т. / П. Корнель. – Т. 1. – М.: Искусство, 1984. – 552 с.
6. *Любимова Т. Б.* Трагическое как эстетическая категория / Т.Б. Любимова. – М.: Наука, 1985. – 128 с.
7. *Обломиевский Д. Д.* Французский классицизм / Д.Д. Обломиевский. – М.: Наука, 1968. – 375 с.
8. *Разлогов К.* От катарсиса к хеппи-энду: метаморфозы античности в массовой культуре / К. Разлогов // Катарсис. Метаморфозы трагического сознания. – СПб.: Алетейя, 2007. – 384 с.
9. *Топер П. М.* Трагическое в искусстве XX века / П.М. Топер // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 568 с.
10. *Шестаков В.* Катарсис: от Аристотеля до хард-рока / В. Шестаков // Катарсис. Метаморфозы трагического сознания. – СПб.: Алетейя, 2007. – 384 с.
11. *Янкелевич В.* Смерть / В. Янкелевич. – М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 1999. – 447 с.
12. *Biet Chr.* La tragédie / Chr. Biet. – P.: Armand Colin, 1997. – 180 p.
13. *Chevrolet T.* «Che cosa è questo purgare?»: la catharsis tragique d'Aristote chez les poéticiens italiens de la Renaissance / T. Chevrolet // Études Épistémè. – 2008. – № 13. – P. 37–68.
14. *Couprie A.* Lire la tragédie / A. Couprie. – P.: Dunod, 1994. – XIV, 262 p.
15. *Couton G.* Corneille / G. Couton. – P.: Hatier, 1969. – 224 p.
16. Dictionnaire mondial des littératures / Larousse; sous la dir. de Pascal Mougin et Karen Haddad-Wotling. – P.: Larousse, 2002. – [20], 1017 p.
17. *Domenach J.-M.* Le Retour du tragique / J.-M. Domenach. – P.: Seuil, 1967. – 296 p.
18. *Escola M.* Le tragique / M. Escola. – P.: GF Flammarion, 2002. – 254 p.

19. *Garofalo E.* La sentence dans le théâtre du XVII siècle: les tragédies de Pierre Corneille (1635–1660) / E. Garofalo. – Lille: ANRT, 2003. – 610 p.
20. *Keating E.* Space / E. Keating // Key Terms in Language and Culture / Ed. by A. Durante. – Oxford: Blackwell, 2001. – P. 231–234.
21. *Lazzarini-Dossin M.* L'impasse du tragique / M. Lazzarini-Dossin. – Bruxelles: Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002. – 309 p.
22. *Margolin J.-Cl.* La tragédie sans tragique / J.-Cl. Margolin // Études françaises. – 1968. – Vol. 4. – No. 1. – P. 66–71.
23. *Maurens J.* La Tragédie sans tragique. Le néostoïcisme dans l'oeuvre de Pierre Corneille / J. Maurens. – P.: Colin, 1966. – 349 p.
24. *Nethersole R.* From Temporality to Spaciality: Changing concepts in Literary Criticism / R. Nethersole // Proceeding of the XII Congress of ICLA / Ed. by R. Bauer et alii. – Munich: Iudicium Verlag, 1990. – P. 59–63.
25. *Niderst A.* Notice / A. Niderst // Corneille P. Théâtre complet. – T. I. – Vol. II. – Rouen: Université de Rouen, 1984. – P. 625.
26. *Prigent M.* Le héros et l'état dans la tragédie de Pierre Corneille / M. Prigent. – P.: PUF, 2008. – 584 p.
27. *Szondi P.* Versuch über das Tragische / P. Szondi. – Frankfurt a M.: Insel-Verl., 1961. – 117 s.
28. *Steiner G.* Mort de la tragédie / G. Steiner. – P.: Gallimard, 1965. – 345 p.
29. *Viala A.* Le tragique / A. Viala. – P.: Gallimard, 2003. – 235 p.
30. *Villemin J.-C.* Tonner contre la tyrannie du verbe: Spectacles baroques et discours classiques? / J.-C. Villemin // Etudes Epistémè. – 2006. – № 9. – P. 307–329.

References

1. *Bakhtinsky V.* V poiskakh utrachennogo / V. Bakhtinsky. – M.: Izmailovo, 1994. – 278 s.
2. *Bashliar G.* Izbrannoye: poetika prostranstva / G. Bashliar. – M.: ROSSPEN, 2004. – 374 s.
3. *D'Obignac F.* Praktika teatra / F. D'Obignac // Literaturniye manifesty zapadnoyevropeiskikh klassitsistov. – M.: MGU, 1988. – S. 320–360.
4. *Corneille P.* Rassuzhdeniye o tragedii i o sposobakh traktovat' jejo soglasno zakonam pravdopodobiya ili neobkhodimosti / P. Corneille // Literaturniye manifesty zapadnoyevropeiskikh klassitsistov. – M.: MGU, 1988. – S. 378–384.
5. *Corneille P.* Teatr: V 2-kh tt. / P. Corneille. – T. 1. – M.: Iskusstvo, 1984. – 552 s.
6. *Lyubimova T. B.* Tragicheskoye kak esteticheskaya kategoriya / T.B. Lyubimova. – M.: Nauka, 1985. – 128 s.
7. *Oblomiyevsky D. D.* Frantsuzsky klassitsizm / D.D. Oblomiyevsky. – M.: Nauka, 1968. – 375 s.
8. *Razlogov K.* Ot katarsisa k happy-endu: metamorfozy antichnosti v massovoy culture / K. Razlogov // Katarsis. Metamorfozy traficheskogo soznaniya. – SPb: Aleteya, 2007. – 384 s.
9. *Toper P. M.* Tragicheskoye v iskusstve XX veka / P.M. Topper // Khudozhestvenniye orientiry zarubezhnoy literatury XX veka. – M.: IMLI RAN, 2002. – 568 s.
10. *Shestakov V.* Katarsis: ot Aristotelya do hard-roka / V. Shestakov // Katarsis. Metamorfozy traficheskogo soznaniya. – SPb: Aleteya, 2007. – 384 s.

11. *Yankelevich V. Smert'* / V. Yankelevich. – M.: Literaturniy institute im. M.A. Gor'kogo, 1999. – 447 s.
12. *Biet Chr. La tragédie* / Chr. Biet. – P.: Armand Colin, 1997. – 180 p.
13. *Chevrolet T. «Che cosa è questo purgare?»: la catharsis tragique d'Aristote chez les poètes italiens de la Renaissance* / T. Chevrolet // *Études Épistémè*. – 2008. – № 13. – P. 37–68.
14. *Coupric A. Lire la tragédie* / A. Coupric. – P.: Dunod, 1994. – 262 p.
15. *Couton G. Corneille* / G. Couton. – P.: Hatier, 1969. – 224 p.
16. *Dictionnaire mondial des littératures* / Larousse; sous la dir. de Pascal Mougin et Karen Haddad-Wotling. – P.: Larousse, 2002. – [20], 1017 p.
17. *Domenach J.-M. Le Retour du tragique* / J.-M. Domenach. – P.: Seuil, 1965. – 296 p.
18. *Escola M. Le tragique* / M. Escola. – P.: GF Flammarion, 2002. – 254 p.
19. *Garofalo E. La sentence dans le théâtre du XVII^e siècle: les tragédies de Pierre Corneille (1635–1660)* / E. Garofalo. – Lille: ANRT, 2003. – 610 p.
20. *Keating E. Space* / E. Keating // *Key Terms in Language and Culture* / Ed. by A. Duranti. – Oxford: Blackwell, 2001. – P. 231–234.
21. *Lazzarini-Dossin M. L'impasse du tragique* / M. Lazzarini-Dossin. – Bruxelles: Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002. – 309 p.
22. *Margolin J.-Cl. La tragédie sans tragique* / J.-Cl. Margolin // *Études françaises*. – 1968. – Vol. 4. – № 1. – P. 66–71.
23. *Maurens J. La Tragédie sans tragique. Le néostoïcisme dans l'oeuvre de Pierre Corneille* / J. Maurens. – P.: Colin, 1966. – 349 p.
24. *Nethersole R. From Temporality to Spaciality: Changing concepts in Literary Criticism* / R. Nethersole // *Proceeding of the XII Congress of ICLA* / Ed. by R. Bauer et alii. – Munich: Iudicium Verlag, 1990. – P. 59–63.
25. *Niderst A. Notice* / A. Niderst // *Corneille P. Théâtre complet*. – T. I. – Vol. II. – Rouen: Université de Rouen, 1984. – P. 625.
26. *Prigent M. Le héros et l'état dans la tragédie de Pierre Corneille* / M. Prigent. – P.: PUF, 2008. – 584 p.
27. *Szondi P. Versuch über das Tragische* / P. Szondi. – Frankfurt a M.: Insel-Verl., 1961. – 117 s.
28. *Steiner G. Mort de la tragédie* / G. Steiner. – P.: Gallimard, 1965. – 345 p.
29. *Viala A. Le tragique* / A. Viala. – P.: Gallimard, 2003. – 235 p.
30. *Villemin J.-C. Tonner contre la tyrannie du verbe: Spectacles baroques et discours classiques?* / J.-C. Villemin // *Etudes Épistémè*. – 2006. – № 9. – P. 307–329.

Т.Г. Чеснокова

«Поездка в Скарборо»: опыт драматургической переделки в комедийном творчестве Р.Б. Шеридана

Статья содержит подробный анализ комедии Р.Б. Шеридана «Поездка в Скарборо» в сопоставлении с ее литературным источником — «реставрационной» комедией Дж. Ванбру «Неисправимый». Задачи компаративного анализа осуществляются в контексте исследования общих принципов переработки заимствованного материала в английской драме XVII–XVIII вв.

Ключевые слова: драматургическая переделка; драматургическая структура; Р.Б. Шеридан; Дж. Ванбру; сравнительный анализ.

Комедия «Поездка в Скарборо» (1777) не единственная, но весьма успешная драматургическая переделка в театральном наследии Р.Б. Шеридана. Это второй после «Соперников» (1775) опыт драматурга в жанре «большой» комедии, осуществленный с опорой на текст популярной пьесы Джона Ванбру «Неисправимый, или Добродетель в опасности» (1696). Вкушая плоды заслуженного успеха двух первых пьес и триумфа комической оперы «Дуэнья» (1775), Шеридан приступал к осуществлению своего замысла уже в новом качестве: в 1776 г. драматург возглавил лондонский театр Друри Лейн. Постановка «Поездки в Скарборо» на этом фоне — важный публичный жест: Шеридан не только стремился закрепить свой успех как драматург, но и демонстрировал избранное направление репертуарной политики на посту театрального директора.

В театральной жизни XVIII века драматургические переделки — явление особенное. Характерное для драмы шекспировской эпохи «вольное» обращение с литературным материалом, по сути, не осознававшимся в качестве «чужой» собственности, с течением времени приобретало новые формы. Начиная с периода Реставрации, переделки превращаются в более осознанное присвоение «чужого», притом что право на распоряжение этим «чужим» достоянием драматург еще должен был доказать: доказать качеством самой переделки, личным авторским вкладом в обработку сюжета и характеров, а также востребованностью тех новшеств, которые вносились в старый сюжет его новым «владельцем». Необходимость и важность подобного вида творчества не подвергалась сомнению — для его теоретического «оправдания» одинаково подходили идеи «древних» и «новых», поклонников «вечного идеала» и конкретного образца, а в Англии также — сторонников национальной и французской традиций. При безусловно

различном отношении к драматургическому наследию шекспировской эпохи англичанам, с любой точки зрения, было, что переделывать. Шекспир, сохраняя в глазах реставрационного зрителя достоинства искусного живописца «природы», не соответствовал новым понятиям и нравам эпохи (так же, как «вечным» законам красоты). Французы, «выигрывая» в искусстве и гуманности, казались холодными и безжизненными в сравнении с национальной драмой. То и другое придавало вес самой задаче драматургической переделки. И если Шекспир в результате переработки должен был стать более «правильным», то сюжетам Мольера, Реньяра, Данкура предстояло сделаться более «английскими», приблизившись к национальному образцу не только по «нравам» и языку, но и по драматургическому строению. Результатом в обоих случаях было пополнение репертуаров национального театра рядом пьес, несущих на себе отпечаток эстетических вкусов и норм эпохи Реставрации.

В XVIII веке, однако, драматургия Реставрации (в особенности комедия) пережила сходную переоценку: она стала восприниматься как явление, быть может, и ценное по материалу, но устаревшее по способу его обработки (как с эстетической, так и с моральной точки зрения). Вариантов реакции на ситуацию было, как минимум, три: безоговорочное отрицание комедии Реставрации в трактатах моралистов, прямая полемика с нею в рамках сентиментальной драматургии, или — все та же переделка: приспособление «старого» комедийного материала к вкусам и нравам живой современности. Последнее могло быть частью более широкого процесса — процесса оформления той специфической разновидности комедийного жанра, которую с легкой руки О. Голдсмита принято называть «веселой» (или «насмешливой» — *laughing*) комедией, коль скоро в типологическом плане эта последняя являлась не чем иным, как адаптацией («переделкой» в широком смысле) жанрового канона комедии Реставрации [5].

В плане отношения к «чужому» слову авторы этого времени, по видимости, неплохо чувствуют разницу между «пьесой Шекспира, обработанной Н. Тейтом», и «пьесой Драйдена, основанной на шекспировском материале». Но это различие существует скорее на уровне авторского намерения: практически же отличить «оригинальную» пьесу на прославленный сюжет (нередко копирующую вместе с сюжетными блоками и диалоги оригинала) от модернизирующей обработки старинного шедевра бывало довольно сложно. В XVIII веке к тому же способность различения «своего» и «чужого» была развита неравномерно в отношении к литературным «отцам» (драматургам Реставрации) и «дедам» (Шекспиру, Бомонту, Флетчеру, Форду)¹. В диалоге с «дедами» историческая дистанция была достаточно велика, чтобы произвести на свет первые ростки будущего романтического увлечения «подлинным» Шекспиром. В отношении же «отцов» пресловутый вкус подлинности ощущался слабее — не в последнюю очередь

¹ Подобная неравномерность ощущалась также на уровне жанров (комедии и трагедии) и, в дополнение к этому, зависела от статуса драматурга в иерархии эстетических ценностей эпохи (так, по отношению к Шекспиру убеждение в ценности подлинника приживалось скорее, чем по отношению к любому из его «малых» современников).

из-за того, что на уровне типологии реставрационная драма (комедия) была вовлечена в незавершенный процесс собственной трансформации, еще не приведший к полному отчуждению старой формы. Все это предопределило специфику замысла шеридановской переделки: «Поездка в Скарборо» мыслилась автором как самостоятельное произведение, придающее найденному в «Неисправимом» материалу существенно новую форму. В дальнейшем мы увидим, что при некоторых текстовых совпадениях между пьесами, структура «Поездки в Скарборо» действительно оказывается во многом самостоятельной (к лучшему или к худшему — это уже другой вопрос).

Обратившись в «Поездке в Скарборо» к комедийному материалу поздней Реставрации, Шеридан лишний раз обнаружил свою близость к традициям «веселой» комедии. Автор пьесы-источника — Ванбру на протяжении всего XVIII столетия сохранял за собой репутацию одного из остроумнейших английских комедиографов (хотя и переходившего порой границы приличий). О. Голдсмит, в частности, в «Эссе о театре» причислил драматурга к разряду последних творцов «истинной» («*true*»), т.е. опять же «веселой» комедии [5: р. 751]. Реставрационное остроумие Ванбру не было, однако, абсолютной ценностью в глазах литературных потомков, затронутых влиянием просветительского классицизма. Сам Шеридан в предисловии к своей переделке «Неисправимого» счел необходимым обратиться к авторитету А. Поупа, назвавшего Ванбру «*грубым острословом*» [4: с. 208]¹. Различия в оценке литературного источника не замедлили сказаться на мнениях критиков о «Поездке в Скарборо» (начиная с замысла последней и кончая его воплощением). Наиболее суровым блюстителем литературного «этикета» «неисправимым» казался не только заглавный герой, но и вся пьеса Ванбру, слишком сильно отличавшаяся по построению и слогу от требований «смягченного» вкуса шеридановской эпохи [3: с. 181]. А потому все усилия Шеридана по модернизации «Неисправимого» представлялись оппонентам напрасно потраченными. Историки литературы (Дж. Лофтис, М.В. Кожевников) нередко приводят в этой связи мнение рецензента «Морнинг Кроникл» (февраль 1777 г.), назвавшего парадоксальную задачу исправления «Неисправимого» поистине «геркулесовской», но, к сожалению, закономерно приводящей драматурга «к нулевому результату» (пер. мой — Т.Ч.) [6, р. 81; 3: с. 180]. Это высказывание, как и многие близкие оценки, впрочем, не могло помешать благосклонному приему «Поездки в Скарборо» публикой и не поколебало все еще широко распространенного убеждения, что «Неисправимый» — это «одна из лучших развлекательных комедий» английского театра [3: с. 181], пьеса, требующая всего-навсего небольшой ретуши, чтобы с триумфом вернуться на сцену. Большинство, таким образом, было на сто-

¹ Здесь и далее цитаты из комедии Шеридана даются в переводе Ю. Смирнова и З. Александровой по указанному изданию [4]. «Неисправимый» Ванбру цитируется в переводе Н. Рыковой [2]. Все цитаты сверены с оригинальными текстами: *Sheridan R. B. A Trip to Scarborough / R. B. Sheridan* // URL: <http://www.bibliomania.com/0/6/284/2419/frameset.html> (дата обращения: 12.08.2009 г.); [7]. Римскими цифрами при цитировании обозначаются акт и сцена.

роне молодого директора Друри Лейн и испытывало немалую благодарность к его трудам, казалось, указывавшим кратчайший путь к возрождению лучших комедий прошлого.

Сопоставление двух драматургических текстов: «Неисправимого» и «Поездки в Скарборо» — напрашивается, казалось бы, само собой. Очевидно также, что выводы из их сравнительного анализа могут иметь довольно широкое значение, позволяя судить об общем направлении переработки реставрационных моделей в английской комедиографии шеридановской эпохи. Тем не менее, названная задача привлекала внимание исследователей реже, чем можно было предположить. В отечественной литературе упоминается лишь книга М.В. Кожевникова «Плачущая муза» [3: с. 160–184], в которой три английских комедии — «Последняя уловка любви» К. Сиббера, «Неисправимый» Дж. Ванбру и «Поездка в Скарборо» Р.Б. Шеридана анализируются и сопоставляются со специфической точки зрения истории сентиментальных моделей в английской драме XVIII века.

В «Поездке в Скарборо» одинаково важно, что Шеридан сохранил и что он попросту «выкинул» из комедии предшественника. Так, прежними остались основные персонажи и общая канва обеих сюжетных линий «Неисправимого». В ряде сцен воспроизведены оригинальные диалоги, за исключением нескольких реплик, подправленных с позиций благопристойности или ради смягчения социальной остроты их звучания. Изменения же коснулись в первую очередь композиционной структуры и «нравов», сказавшись также на уровне слога в устранении прозомерии (чередования прозы с белым стихом) и в замене ее однородным прозаическим текстом с добавлением кратких стихотворных сентенций в конце действия или сцены. Сам Шеридан в шутовском прологе связывает внесенную им правку с переменой в обычаях, включая капризы моды¹, и с «целомудрием» современной сцены, заставляющим авторов избегать любой непристойности, даже если ради этого приходится переряжать «девку в Магдалину». В действительности, однако, изменения носили более глубокий характер, приобретая местами форму соревнования в мастерстве с реставрационным предшественником Шеридана. Молодой автор стремился, в частности, придать действию комедии больше единства, убирая все «лишнее» (например, вводную сцену в деревне между Амандой и Лавлесом² (I.I) [2]), соединяя две картины в одну или заменяя их новыми, написанными в ином ключе. Так, вместо откровенной альковной сцены между Беринтией и Лавлесом или рискованного эпизода между добродетельной Амандой и ее поклонником Уорти³, у Шеридана появляется вполне целомудрен-

¹ Упомянутые капризы моды приобретают для Шеридана особый вес в связи с трактовкой образа лорда Фоппингтона, посвятившего им «всю свою жизнь» (I.III) [2: с. 49]. Но если в «Неисправимом» обыгрывалось пристрастие его светлости к неумеренно длинным, густым парикам, способным служить «в любую погоду <...> и головным убором, и верхней одеждой» [2: с. 50], то в «Поездке в Скарборо» уже не модный парик «до пуза» заменен более актуальной деталью — гигантской пряжкой (I.II) [4: с. 215] (подробнее см. окончание статьи в следующем номере).

² Транслитерация имен приближена к звучанию английского подлинника.

³ Напомним: так звучит говорящая фамилия одного из персонажей «Неисправимого» — *Worthy* (англ. 'достойный', в переводе Н. Рыковой — Честер [2]). В контексте сюжетной си-

ная «лунная» сцена в саду (V.I) [4], в которой каждый из персонажей, убедившись в несправедливости своих ревнивых подозрений, утверждает в решении не сходить со стези добродетели. Немало усилий автор «Поездки» прилагает и в направлении более тесного взаимодействия двух сюжетных линий: линии взаимоотношений благородной Аманды с ее легкомысленным супругом (в комедии Ванбру сохраняющим звание «неисправимого») — и линии Тома Фэшона (обездоленного младшего сына, вступающего в рискованное соперничество со своим старшим братом — лордом Фопингтоном). У Ванбру эти две линии сохраняли почти полную независимость. Единственным связующим звеном между ними была комическая фигура Фопингтона (в переводе Н. Рыковой — Щегольтона [2]), участвующего одновременно в интриге Тома (в роли одураченного соперника) и в сюжетной линии Аманды (в качестве ее несостоявшегося соблазнителя — бурлескной параллели Честнеру-Уорти).

В «Поездке в Скарборо» дополнительная функция посредничества между двумя сюжетными линиями: «деревенской» и «городской»¹ — достается полковнику Таунли («бывшему» Уорти), который постепенно склоняет к участию в побочной интриге своих городских друзей. В «Поездке» он не только поклонник Аманды, но и приятель молодого Фэшона, которому помогает советом и делом (из органической неприязни и ревности к его брату). Именно он подстрекает Тома выдать себя за Фопингтона и занять место брата на свадьбе последнего с богатой наследницей (I.I) [4]. Остальные персонажи «городской» линии: Беринтия, Лавлесс, Аманда — также оказывают содействие Тому. Приглашенные на свадьбу титулованной особы, они дружно делают вид, что не узнают милорда, награждая этим титулом Фэшона-младшего и, тем самым, наказывая Фопингтона за его самоуверенную наглость.

Параллельно установлению новых сюжетных связей в «Поездке в Скарборо» происходит некоторая пространственная унификация — в русле смягчения структурных «разрывов», нарушавших единство места в «Неисправимом». Вместо двух отчетливо противопоставленных пространственных центров: столичного и провинциально-деревенского — Шеридан концентрирует основные события вокруг единого, хотя и расширенного локуса: курортного местечка Скарборо и его окрестностей. Расстояние между «городом» и «деревней» заметно сокращается, а перемещения между ними осуществляются уже не только братьями-

туации, однако, безупречные «достоинства» Уорти оказываются двусмысленными: он скорее идеальный светский любовник, чем образец возвышенной добродетели. В «Поездке в Скарборо» светский лоск и «моральная неустойчивость» персонажа подчеркнуты его новым именем — полковник Таунли (*town* — англ. 'город' — с акцентом на «городском» воспитании и светских привычках полковника), что, впрочем, не мешает Шеридану смягчить в характере Таунли присущий Уорти аморализм.

¹ Противопоставление городского и деревенского локусов — распространенный способ пространственной организации английских комедий в XVIII в. (см. диссертацию М.Ю. Боровлевой: [1]), отсюда — популярное в исследовательской литературе обозначение комедийных сюжетных линий через связь с этими локусами. Применительно к «Неисправимому» см.: [1: с. 169–180; 2: с. 18–19; 3: с. 176].

соперниками, но и всеми основными персонажами пьесы (за исключением деревенской невесты и ее родни). Одновременно и ценностные противоречия между городом и деревней становятся более «мягкими». У Ванбру в рамках структурного противопоставления сельских и лондонских эпизодов ценностный выбор персонажей был весьма невелик: либо порочный город, где добродетель всегда остается «в опасности», а порок торжествует, — либо глухая деревня со звероподобным мировым судьей, больше похожим на разбойника с большой дороги, чем на радужного сельского помещика. Хрупкий мирок деревенской (вернее, загородной) идиллии Аманды и Лавлесса, представленный в первой сцене «Неисправимого», также оставался насквозь ироничным. Это — идиллия накануне крушения, ведь поездка в город, губительная для супружеского счастья героев, уже маячит на горизонте. Иронию подчеркивает не только возвышенный стиль любовного дуэта супругов¹ — иронический подтекст создается парадоксальным господством «интерьерного» пространства в этой деревенской сцене, что способствует ощущению опасной замкнутости счастливого уголка и служит напоминанием о возможности других — менее законных — альковных наслаждений. Это пространство утопии, которая имеет к тому же скрыто-циничную сторону, подобно «невинной» песенке о страданиях влюбленного пастушка в IV акте (IV.II) [2]. Безобидная пастораль оказывается прологом к банальному сводничеству Беринтии, пытающейся поколебать добродетель Аманды рассказом о муках и благородстве ее поклонника (Уорти). «Реальная» же деревня в пространственно-ценностной структуре «Неисправимого» — это торжество кулака и «брюха», непролазная грязь и невежество, домострой и звериная хитрость «наивных» сельских жителей в сочетании с их непроходимой тупостью.

У Шеридана разрыв между городом и деревней во всех отношениях сокращается: провинциальное захолустье подменяется сельскими окрестностями Скарборо, куда езды из города «*всего пять минут*» (IV.IV) [4]. Новый городской центр — это также уже не столица, а провинциальный, хотя и модный, курорт. Деревенский дом сэра Танбелли Кламзи (в пер. Н. Рыковой — Брюхэна Грубба) на этом фоне недолго сохраняет облик неприступной крепости. Возведенные сельским помещиком «баррикады» в финале рушатся под «натиском» прибывших из Скарборо изящных кавалеров и дам, с одной из которых — соблазнительной вдовушкой Беринтией — деревенский медведь охотно пускается в пляс. Пороки обитателей деревни очеловечиваются Шериданом так же легко, как пороки горожан, и так же легко уступают место простительным слабостям. Движение в сторону деревни (или просто из внутренних покоев на «свежий воздух») остается при этом надежным способом расстаться с указанными слабостями и осмеять порок. Иногда для этого героям достаточно покинуть потенциально опасный интерьер и сделать шаг в залитый лунным светом сад.

В пространственной структуре комедий XVIII века сад занимает обычно двойственное положение: с одной стороны, это продолжение интерьера, с дру-

¹ В том же стиле, с использованием белого стиха, написаны и фальшиво-благопристойные дуэты Лавлесса и Беринтии (III.II), Уорти и Аманды (V.IV) [2].

гой, — доступная горожанину часть «природы». То и другое способствует превращению сада в место назначенных и перепутанных свиданий, удачных и неудачных ловушек, подслушиваний и подглядываний — как правило, с непредвиденным результатом. Одновременно он может быть местом распутывания сюжетных узлов, пространством «узнавания» и сбрасывания масок. Все эти функции присущи и шеридановской «лунной» сцене, но все же с акцентом на прояснение ситуации и торжество истины над заблуждением. Завершение перехода от заблуждения к истине разыгрывается уже в новом, загородном, пространстве, завоеванном и освоенном городскими персонажами после их примирения с персонажами деревенскими. Традиционную примиряющую функцию (в пьесе Ванбру — заметно смещённую) возвращает себе и свадебное торжество, перенесенное из города (в «Неисправимом») в деревню. Вместо того чтобы служить лишь удачным финалом брачной аферы молодого Фэшона, свадьба становится «настоящей» счастливой развязкой: с примирением между родителями и детьми, взаимным согласием молодых и всеобщей уверенностью в их счастливом будущем. В комедии Шеридана Том Фэшон уже не делится с благосклонными зрителями циничным планом устройства независимой жизни на деньги супруги (IV.I) [2], а «общая» невеста двух братьев, «простушка» Хойдн, не впадает (или попросту не успевает впасть) в грех двоемужества. Ее свирепый папаша не покидает свадьбу, послав ко всем чертям и дочь, и обоих ее женихов (как в пьесе Ванбру), но приходит к выводу, что дочке, в конечном счете, «повезло»: *«Мой зять, как видно, славный мальч — гулять, так гулять до утра»* (V.II) [4]. Эта атмосфера всеобщей гармонии (исключением из которой остается лишь посрамленный лорд Фоппингтон) затрагивает и «городских» персонажей. Последние не просто присутствуют на празднике Фэшона, — они с полным основанием празднуют также очищение собственных чувств от безрассудных эротических наваждений, чему способствует «освежающее» веселье сельского праздника.

На фоне ценностных сдвигов в «Поездке в Скарборо» меняется общее направление пространственных перемещений персонажей. В «Неисправимом» деревня была либо временным (и непрочным) прибежищем чистых семейных радостей, либо целью недолгой брачной «экскурсии» столичных франтов. В обоих случаях «все пути» вели обратно, в Лондон, — с той же непреклонностью, с какой легкомысленный Лавлесс, едва возвратившись в столицу, опять принимался за старые грехи. А всякое движение оставалось в пределах одного и того же замкнутого круга: (город) → деревня → город¹. В «Поездке в Скарборо» утвердилась иная логика перемещений: из замкнутого пространства — в «открытое», из города — в деревню. Это движение, захватывая к финалу большинство персонажей, приводит к расстраиванию «ложных» и незаконных любовных союзов и восстановлению (закреплению) союзов добродетельных

¹ В «городской» линии пространственное перемещение начиналось по видимости лишь со второго звена (деревня), однако память о прежних мытарствах Аманды в столице сохранялась благодаря сюжетным связям «Неисправимого» с комедией К. Сиббера «Последняя уловка любви» (1696), составлявшей первую часть иронической комедийной «дилогии» «Последняя уловка» (Сиббера) — «Неисправимый» (Ванбру).

(таких, как Лавлесс — Аманда, Беринтия — Таунли) или, по крайней мере, относительно «пропорциональных» (Хойдн — Том Фэшон).

Тенденция к упрочению единства комедийной структуры отразилась и в новом названии пьесы — «Поездка в Скарборо», объединяющем персонажей обеих сюжетных линий. Одновременно «главная» (городская) интрига потеряла свою формально доминирующую роль, определившую обе части оригинального заглавия. «Неисправимый» (у Ванбру) — это, конечно, Лавлесс, «Добродетель в опасности» — выражение, относящееся к Аманде — героине, которая вынуждена бороться со склонностью к обаятельному поклоннику, желанием отомстить неверному мужу и «растлевающим» влиянием циничной подруги. «Поездка в Скарборо» (у Шеридана) — это обозначение ситуации, общей для всех главных действующих лиц перелицованной пьесы: не только Аманды и Лавлесса, Беринтии и полковника, но также милорда и его полунищего брата — героев второй («деревенской») интриги.

Структурному единству «Поездки в Скарборо» соответствует и более строгое единство замысла шеридановской переделки — ее своеобразная «монологичность», особенно заметная на фоне того полемического диалога с К. Сиббером и его комедией «Последняя уловка любви» (1696), который вел в «Неисправимом» Ванбру. «Вторичность» комедии Ванбру, выполняющей функцию иронического продолжения «Последней уловки», не затушевывалась, а, напротив, подчеркивалась автором пьесы, обнажаясь в самой структуре «Неисправимого». Отсюда — начальная сцена-пролог (I.I) [2], служившая как бы соединительным звеном между идиллическим финалом «Уловки» и новыми острыми коллизиями, показанными Ванбру. Отсюда же — постоянное напоминание о «сибберовском» прошлом основных персонажей, подчеркивание зависимости их нынешнего положения от событий, происходивших в сценическом времени «Последней уловки» (например, «женатый» статус Уорти), или, напротив, констатация перемен, случившихся после закрытия занавеса в финале комедии Сиббера (покупка баронского титула, превратившая сэра Новелти Фэшона в «милорда» Фоппингтона). Одним из следствий подобной «зависимости» было, несмотря на иронию Ванбру, усиление драматизма в положении Аманды — «страдающей» героини, которая после множества жертв, принесенных на алтарь супружеской верности, вновь убеждается в «неисправимости» мужа-повесы и, утратив веру в его раскаяние, вынуждена отстаивать собственную добродетель уже без надежды на супружеское счастье.

Эта диалогичность «Неисправимого» полностью снимается в «монологической» структуре шеридановской переделки. «Поездка в Скарборо» не столько надстраивается над сюжетами предыдущих комедий, сколько растворяет их действие (точнее действие «Неисправимого») в самой себе как в совершенно независимой структуре¹. Память о сюжетном родстве с «Последней уловкой»

¹ По справедливому замечанию Дж. Лофтиса, «мы должны помнить, что “Поездка в Скарборо”, в отличие от пьесы Ванбру, не является продолжением “Последней уловки любви”» (пер. мой — Т.Ч.) [6: p. 82].

(через посредство «Неисправимого») при этом окончательно стирается. И если «Неисправимый» служил продолжением «Последней уловки любви», то «Поездка в Скарборо» лишена структурной зависимости как от «Уловки», так и от самого «Неисправимого». Это новое произведение, которое заменяет и «отменяет» собой предыдущие (отменяя тем самым и взаимодействие последних). На место комедии, вся полнота смыслов которой раскрывалась в связях с «Последней уловкой», в полемике с ее наивной моралью, приходит пьеса самостоятельная, не имеющая развернутой предыстории, пьеса с «замкнутым» действием, отвечающая канонам английской «веселой» комедии второй половины XVIII века. Благоденствие порока и страдания добродетели при этом так же отменяются, как отменяются и слишком явные структурные «разрывы», идущие вразрез с «мягким» классицизмом шеридановской эпохи. Все элементы, чуждые новой структуре, изгоняются из нее «явочным порядком», без сохранения следов, а не в процессе полемического диалога, как то имело место в «Неисправимом». В ретроспективном восприятии подобная замкнутость «Поездки в Скарборо» на фоне «многослойности» «Неисправимого» отчасти граничит с банальностью, но в глазах современников она воспринималась как «преодоление шероховатостей» и приближение исходного материала к «идеальной» модели комедийного жанра. И это приближение по необходимости требовало одновременно структурной и моральной «чистки» текста.

(Продолжение следует.)

Литература

1. Боровлева М. Ю. Концепт «провинция» в английской комедии нравов XVIII века (Дж. Фаркер, Дж. Аддисон, Г. Филдинг, О. Голдсмит, Р.Б. Шеридан): дис. ... канд. филол. наук / М.Ю. Боровлева; Магнитогорский гос. университет. – М., 2007. – 214 с.
2. Ванбру Дж. Неисправимый, или Добродетель в опасности: Комедия / Дж. Ванбру; [пер. Н. Рыковой; вступит. статья И. Ступникова]. – М.: Искусство, 1975. – 172 с.
3. Кожевников М. В. «Плачущая муза»: Английская сентиментальная комедия в системе драматических жанров / М.В. Кожевников. – Магнитогорск: изд-во Магнитогорск. гос. ун-та, 2001. – 243 с.
4. Шеридан Р. Б. Поездка в Скарборо / Р.Б. Шеридан; пер. Ю. Смирнова и З. Александровой // Шеридан Р.Б. Драматические произведения. – М.: Искусство, 1956. – С. 203–258.
5. Goldsmith O. An Essay on the Theatre; or, a Comparison between Laughing and Sentimental Comedy / O. Goldsmith // British Dramatists from Dryden to Sheridan / Ed. by George H. Nettleton and Arthur E. Case; revised by George Winchester Stone, Jr. – Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1976. – P. 751–753.
6. Loftis J. Sheridan and the Drama of Georgian England / J. Loftis. – Oxford: Basil Blackwell, 1976. – XI, 174 p.

7. *Vanbrugh J.* The Relapse; The Provoked Wife; The Confederacy; A Journey to London; The Country House / J. Vanbrugh. – Oxford: Oxford University Press, 2004. – 432 p. (Oxford World's Classics).

References

1. *Borovleva M. Yu.* Kontsept «provintsiya» v angliiskoi komedii npravov XVIII veka (J. Farquhar, J. Addison, H. Fielding, O. Goldsmith, R.B. Sheridan): dis. ... kand. filol. nauk / M.Yu. Borovleva; Magnitogorsky gos. universitet. – M., 2007. – 214 s.

2. *Vanbrugh J.* Neispravimyi, ili Dobrodetel v opasnosti: Komediya / J. Vanbrugh; [per. N. Rykovo; vstupid. statya I. Stupnikova]. – M.: Iskusstvo, 1975. – 172 s.

3. *Kozhevnikov M. V.* «Plachushchaya muza»: Angliiskaya sentimentalnaya komediya v sisteme dramaticheskikh zhanrov / M.V. Kozhevnikov. – Magnitogorsk: izd-vo Magnitogorsk. gos. un-ta, 2001. – 243 s.

4. *Sheridan R. B.* Poyezdka v Skarboro / R.B. Sheridan; per. Yu. Smirnova i Z. Aleksandrovoi // Sheridan R.B. Dramaticheskiye proizvedeniya. – M.: Iskusstvo, 1956. – S. 203–258.

5. *Goldsmith O.* An Essay on the Theatre; or, a Comparison between Laughing and Sentimental Comedy / O. Goldsmith // British Dramatists from Dryden to Sheridan / Ed. by George H. Nettleton and Arthur E. Case; Revised by George Winchester Stone, Jr. – Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1976. – P. 751–753.

6. *Loftis J.* Sheridan and the Drama of Georgian England / J. Loftis. – Oxford: Basil Blackwell, 1976. – XI, 174 p.

7. *Vanbrugh J.* The Relapse; The Provoked Wife; The Confederacy; A Journey to London; The Country House / J. Vanbrugh. – Oxford: Oxford University Press, 2004. – 432 p. (Oxford World's Classics).

Н.Б. Калашникова

Пол Остер о литературе и литераторах

Статья затрагивает один из аспектов творчества современного американского писателя Пола Остера — его эссеистику как форму раскрытия творческого кредо писателя и его культурно-интеллектуальных предпочтений. Литературно-критические эссе Остера подчеркивают значимость переводческих опытов для понимания «творческой кухни» других авторов, определяют его отношение к модернистским и постмодернистским философско-эстетическим проблемам.

Ключевые слова: американская литература; Пол Остер; литературная критика; эссе.

Пол Остер в одном из своих многочисленных интервью, данном на этот раз журналу «Иностранная Литература» в лице Сергея Та-ска [2: с. 285–290] (одного из переводчиков прозы Остера на русский язык), пояснил собственное высказывание о том, что **«Америка — это единственная на свете вымышленная страна»**. Развивая эту мысль, он подчеркнул, что *«Америка возникла как идея. Наше правительство есть продукт эпохи Просвещения, страна зиждется на определенных представлениях, и в этом смысле она является некой абстракцией. В то время как другие страны сильны своими корнями, своими предками, своим прошлым, Америка связана с будущим, с тем, как жизнь людей могла бы сложиться. Идеалы этой страны по-прежнему чрезвычайно актуальны, они оказали существенное влияние на весь мир, но ирония заключается в том, что мы как нация никогда этим идеалам не соответствовали... Чтобы здесь жить, надо постоянно искать некое равновесие»* [2: с. 285–286].

Это произнес человек, родившийся в США и продолжающий там и жить, и писать.

Пол Остер (род. в 1947) в настоящее время является известным и признанным автором 12 романов, 3 киносценариев, нескольких поэтических сборников и эссе. Его творчество достаточно широко известно в России — восемь из его романов переведены на русский и публикуются с 1994 г.

Его художественная проза, на наш взгляд, представляет собой весьма характерную для второй половины XX века синтетическую продукцию. Причем обозначение «синтетичности» не несет в нашем понимании никакой отрицательной коннотации. Скорее речь идет именно о путях технического эксперимента на уровне сюжета, тематики, родо-жанровой структуры, а также и на уровне избранной манеры письма.

Изначальное предположение, что авторские эссе и комментарии, провокационно названные писателем «Красная записная книжка», «Зачем писать» и др., могут пролить свет на осмысление самим автором процесса творчества, неожиданно не оправдывается. Эссеистика П. Остера оказывается далека от своего первоначального назначения «творческой кухни», «лаборатории письма», от жанровой специфики. Синтетичность превращает названные эссе в мемуаристику (Остер даже, кокетничая, называет свои истории анекдотами), исповедальную прозу, не давая при этом литературной критике явных подсказок о направленности писательских усилий.

Чем больше авторских «исповедей» такого рода накапливается, тем более очевидным становится, что прошлое для писателя превращается в определенный рубеж, с которого следует отсчитывать сложившееся сегодняшнее положение вещей. Это — не просто воспоминания, а, возможно, и реализация собственного «личностного» мифотворчества, вполне укладывающееся и в авторскую концепцию Америки как страны без прошлого, и в один из изначальных принципов «чистой» мифологии, обеспечивавшей ощущение укорененности повествователя на своей земле.

Символичен в этом отношении рассказ Пола Остера о том, как он в восьмилетнем возрасте пытался заполучить автограф одной знаменитости, но в нужный момент у него под рукой не оказалось ни ручки, ни карандаша. К великому его сожалению, их не оказалось ни у родителей, ни у знакомых рядом, ни у самой знаменитости. Так он ребенком и остался без вожаемого автографа, но с тех пор взял за правило всегда иметь при себе хотя бы карандаш: *«неизвестно, где и когда тебе придется что-нибудь записывать»* [6: р. 272].

Совсем другого рода эссеистика — критические заметки Остера о литературных явлениях. Следует отметить, что круг интересов писателя довольно обширен (к примеру, К. Гамсун, С. Рушди, Дада, Ч. Резникофф, Дж. Унгаретти, П. Целан и многие другие). И первое, что бросается в глаза, — невероятная субъективность восприятия. Полное ощущение, что выбор исследуемого творчества — не попытка выстроить некую литературную историю, не обзор определенного этапа художественного слова, периода, направления. Главная причина обращения к тому или иному автору — эмоционально-интеллектуальный интерес самого Остера к процессу словесного творчества, к вербализации идей и духовных поисков. Показательно в этом отношении, что эпиграфом к эссе «Искусство голода» о К. Гамсуне взята фраза Антонена Арто: «Важно, кажется мне, не столько защищать культуру, чье существование никогда не предохраняло человека от чувства голода, а вычленять из того, что зовется культурой, идеи, непреодолимая сила которых идентична этому голоду» [3: р. 317]¹. Так Остер вводит читателя и критиков в основополагающую идею собственного критического отбора. Идеи, «литература идей»

¹ *«What is important, it seems to me, is not so much to defend a culture whose existence has never kept a man from going hungry, as to extract, from what is called culture, ideas whose compelling force is identical with that of hunger».*

оказываются для него наиболее значимым элементом, подчиняющим себе сюжетно-композиционное своеобразие творчества.

Именно с этой позиции Пол Остер обнаруживает, что отсутствие сочувствия к герою «Голода» Гамсуна — результат авторского искусства убеждать, что герой страдает только потому, что сам выбирает страдание. Одиночество превращается в эксперимент, не имеющий ничего общего с методом. Голод ослабляет настолько, что теряется контроль над мыслями и действиями. А это уже, по Остеру, признак обреченности. Сам он не раз признавался, что промежутки между собственными книгами — наиболее мучительные и, с другой стороны, интригующие моменты жизни. Исчерпанность готового текста обрекает на новый голод, метафорически осознаваемый как потребность вырабатывать новый сюжет при, вообще-то, вполне определенной авторской идее, роднящей его с экзистенциалистами, «бытия к смерти».

Каждое новое произведение становится выходом из голода, насыщением собственного поля деятельности многоходовыми комбинациями сюжетов и персонажей. Интеллектуальный голод представляется основным творческим импульсом.

Рассуждения о дадаистах, начатые с выражения убежденности в актуальности творческих поисков Дада даже в конце XX столетия, вполне убедительно аргументируются. *«Из всех движений раннего авангарда большинство из нас упоминают Дада... Поскольку вопросы, которыми задавались Дада, остаются и нашими вопросами, а когда мы говорим об отношениях между искусством и обществом, об искусстве, противопоставленном действию, и искусстве как действии, мы не можем не обратиться к дадаистам как источнику ответов и примеру. Мы хотим знать о них не только ради чистого знания, а потому, что мы чувствуем, что это поможет нам в понимании нашего собственного, текущего момента»* [4: р. 331]¹. Но в противовес тенденции связывать творчество дадаистов прежде всего с Тристаном Тцара, Остер посвящает эссе деятельности Хьюго Болла, стоявшего у истоков и давшего истории подробные отчеты об активных годах деятельности дадаистов (опубликованные впервые в Германии в 1927 г.). Именно Болл оставил, по мнению Остера, документальные свидетельства об их интеллектуальном и духовном росте. Причем для читателя, по свидетельству критика, важны отнюдь не автобиографические подробности, а именно *«приключения мысли»*, держащие в напряжении. Квинтэссенцией рассуждений становится обличение Тристана Тцара, лишившего движение *«моральной цели»*, *«превратившего его в доктрину, украсившего его набором программных идеалов, приведшего Дада к внутренним противоречиям и бессилию»* [4: р. 334]. Напротив, Болл привлекает внимание Остера нравственностью собственных экспериментов. То, чему посвящена вся художественная проза писателя, соотносится

¹ *«Of all the movements of the early avant-garde, Dada is the one that continues to say the most to us... For Dada's questions remain our questions, and when we speak of the relationship between art and society, of art versus action and art as action, we cannot help but turn to Dada as a source and as an example. We want to know about it not only for itself, but because we feel that it will help us toward an understanding of our own, present moment».*

с поисками Боллом эмоциональной поэзии как способа запечатлеть магическое значение Слова.

В конце XX века, когда в литературоведении общим местом стала довольно многозначная и подчас субъективно трактуемая формула о постмодернистской эпохе, критические заметки Пола Остера четко соотносятся с модернистской философией и мировосприятием. Сколько бы ни писали критики о коллажности его романов, о фрагментарности и амбивалентности творчества в целом, об открытости финалов и т.д., есть основное, довольно принципиальное, на наш взгляд, отличие его прозы от, по крайней мере, философско-художественных основ постмодернизма: «паутинные» зачастую сюжет и текст построены на признании человеческих ценностей. А постмодернизм, даже в восприятии его как нового, технически более совершенного модернистского этапа, как известно, оставляет морально-этические проблемы за рамками собственных экспериментально-поэтологических поисков. «Состояние постмодерна», как назвал его Ж.-Ф. Лиотар в своей одноименной книге 1979 г., наиболее точно «обозначает состояние культуры после трансформаций, которым подверглись правила игры в науке, литературе и искусстве в конце XIX века» [1: с. 9]. Таким образом, постулируемое недоверие к сложившейся традиции и практике становится обоснованием выработки новых жанровых форм и художественных систем. Остер, не отказываясь от модернистской философской основы, своим творчеством осваивает технические приемы постмодернизма, исходя из эволюционно-наследственных связей между ними. Как отмечает Я. Бражникова, рассуждая о тезисах Ю. Хабермаса, «постмодерн — это состояние реализованной утопии, достигнутого совершенства, осуществленного проекта. Специфика современного состояния заключается именно в том, что мы продолжаем жить в институциональном и языковом пространстве, сконструированном модерном, но в ситуации, когда сам модерн как проект уже завершен» (*Бражникова Я.* Постмодерн как возвращение к традиции / Я. Бражникова // URL: <http://www.pravaya.ru/look/2140> (дата обращения: 30.06.2009 г.)). Это, кажется нам, вполне применимо и к позиции Пола Остера с той только разницей, что совершенство утопического проекта (например, вымышленной страны Америки) отнюдь не достигнуто, а это — повод для дальнейшего творческого поиска.

Модернистская уверенность в возможности конечной гармонии при соблюдении этических норм и моральном совершенствовании большинства роднится с экзистенциальной ответственностью за сделанный выбор — вот, очевидно, в чем кроется ответ писателя самому себе в размышлениях о несовершенстве собственной страны и «вымышленности» ее идеалов. Это — настойчиво звучащая в произведениях Остера мысль об идеальном равновесии, сознательно выбранном Америкой, человечеством. Своим читателям Пол Остер предоставляет широкие возможности жизненного выбора, привлекая их к сотворчеству (текстов), но каждый раз подчеркивая, насколько близок рубеж жизни и смерти. Этот рубеж становится «моментом истины» для писателя. Вполне распространенная литературная схема, несмотря на то, что эпоха

экзистенциализма как активно действующего, доминирующего, философско-литературного направления осталась позади, а современная ситуация, в обозначении Л.Г. Андреева, представляет собой постэкзистенциалистский этап. Действительно, существенные для экзистенциалистов вопросы не утратили своей актуальности, однако их заостренность в художественных текстах становится с течением времени и с изменением методов более затуманенной.

Обращение к материалам интервью с Полом Остером наводит критика Дмитрия Бавильского на мысль о глубоком внутреннем родстве между писателем и С. Беккетом, с которым он был дружен. В результате, анализируя «Нью-Йоркскую трилогию», критик пишет о теснейших преемственных отношениях: «Это похоже на опыт современной фигуративной живописи, которая, наследуя художественным экспериментам XX века, навсегда сохраняет в своей генетической памяти и сумеречный сюрреализм, и динамичный футуризм (лучизм, кубизм, супрематизм) и абстракцию во всех её видах и изводах, от первых, вполне наивных композиций Кандинского до масштабных полотен абстрактных экспрессионистов» (*Бавильский Д.* Моллой умер. Знаки препинания – 59: Пол Остер «Нью-Йоркская трилогия» / Д. Бавильский // *Топос: Литературно-философский журнал*. URL: <http://www.topos.ru/article/3544> (дата обращения: 16.06.2009 г.).

Свой критический разбор Беккета Пол Остер посвящает идее отсутствия как постепенного освобождения. Идея знакового «ничто» реализуется у Беккета (в трактовке П. Остера) через достижение Моллоем пределов человеческого опыта, что равно «приходу к тому рубежу, когда эстетические и моральные суждения становятся неразделимыми». Новый вариант чистого искусства. И в этом контексте невозможно не согласиться с Д. Бавильским, что литература, слово приобретают более высокий смысл. «И у Беккета, и у Остера речь / письмо, слова и буквы необходимы как знак границы (в том числе и социальной), а так же как возможность за эти границы выйти» (там же).

Значительно более основательным и объемным, чем остальные эссе, стал у Остера критический разбор французской поэзии. Каждая глава в нем предваряется эпиграфом, в духе классической традиции, задающей общий ход рассуждений. Начиная с фразы Уоллеса Стивенса о том, что «французский и английский составляют единый язык»¹, Остер размышляет о глубоком внутреннем родстве и взаимопроникновениях традиций на протяжении веков, с XV до рубежа XIX–XX вв. При этом автор подчеркивает различия в языковом использовании у французов и англичан, поясняет, что французы — большие бунтари, в отличие от англичан и американцев, в силу того, что у них есть традиция, против которой они могут бунтовать. Субъективность оценки дополняется метафорическим восприятием языков, в связи с чем английский связывается у него с образом зеркала, что предполагает аристотелевский подтекст, а французский — со сферой, в платоновском понимании ее гипотетической возможности «другой реальности». Так намечаются наиболее существенные точки эволюционного расхождения, не отрицающие исходное внутреннее родство.

¹ «*French and English constitute a single language*».

Значимой и более понятной в этом отношении становится цитата из Октавио Паса о том, что «французская и английская традиции нашего времени находятся на разных полюсах друг от друга. Французская поэзия более радикальна, более всеохватна. В абсолютной и показательной манере она присвоила себе наследие европейского романтизма, романтизма, который начинается с Уильяма Блейка и немецких романтиков, таких как Новалис, и через Бодлера и символистов достигает кульминации в виде французской поэзии XX века, особенно сюрреализма. Это поэзия, в которой мир становится письмом, а язык превращается в двойника этого мира»¹.

Двойничество, в представлении Остера, чрезвычайно многолико. Анализ текстов различных авторов не только становится ключом к разгадке этих личин, но и стимулом поисков себя. Начав переводить, Пол Остер признался, что именно этот процесс «пропускания» через себя чужой образности стал для него наиболее значительным. *«Ты подчиняешься чьей-то работе — кого-то, кто непременно достиг большего, чем ты сам — и начинаешь читать гораздо более основательно и вдумчиво, чем делал это когда-либо. Академический анализ поэзии выполняет важную функцию, но такого рода практический опыт (переводческая деятельность — Н.К.) незаменим. Молодой поэт узнает больше о том, как Рильке писал свои стихи, пытаясь переводить их, нежели работая над эссе об этом»* [5: р. 126]².

Модель «литература, творчество = эстетическое и мировоззренческое кредо автора» включает в себя и неотъемлемый моральный подтекст личностных творческих поисков, и готовность к гибкости и компромиссам в едином, универсальном мире культурных ценностей.

Естественно, что «литература о литературе», ставшая одним из знаков современности, функционально различна у каждого автора. У П. Остера двойники-тезки автора превращаются в сквозных персонажей, обилие интертекстуальных построений дополняется автоцитациями. Но, экспериментируя с распространенными литературными схемами и формулами, активно используя игровую технику, постмодернистские приемы, П. Остер остается при этом на вполне внятной гуманистически совестливой основе. Вот почему общую линию жизнотворчества через другую, условную реальность емко дополняет остеровская фраза из киносценария: *«Жизнь не закончена, пока есть исто-*

¹ *«The French tradition and the English tradition in this epoch are at opposite poles to each other. French poetry is more radical, more total. In an absolute and exemplary way it has assumed the heritage of European Romanticism, a romanticism which begins with William Blake and the German romantics like Novalis, and via Baudelaire and the Symbolists culminates in twentieth-century French poetry, notably Surrealism. It is a poetry where the world becomes writing and language becomes the double of the world».*

² *«You submit yourself to someone else's work — someone who is necessarily more accomplished than you are — and you begin to read more profoundly and intelligently than you ever have before. Scholarly analysis of poetry serves an important function, but this kind of practical experience is irreplaceable. A young poet will learn more about how Rilke wrote sonnets by trying to translate one than by writing an essay about it».*

рия и тот, кто может ее рассказать» [2: с. 287]. Писательство для него — не только творческий процесс, но и процесс жизнеобеспечения, причем только тогда, когда речь идет о поиске собственного идеала, о прокладывании своего, уникального пути.

Функция и значение подобной писательской позиции, как представляется, состоит в следующем. Эпоха строгого литературного канона осталась далеко позади. С течением времени литература в своих жанровых и технических экспериментах осознает себя все больше не в программных требованиях, а в широкой вариативности эстетических позиций на любом уровне. Творческое кредо Пола Остера в эту постканоническую эпоху выражается характерным для этого периода образом: не манифесты или программы, не отвлеченные теории, а свободные рассуждения самих писателей о литературе и проблемах творчества, сплетенные с художественным вымыслом, в форме вновь создаваемой художественной условности берут на себя роль постулирования нового канона.

Литература

1. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. — М.: АЛТЕЙЯ, 1998. — 285 с.
2. *Остер П.* Искусство жить / П. Остер // *Иностранная литература*. — 2005 — № 3. — С. 285–290.
3. *Auster P.* The Art of Hunger. Critical Essays / P. Auster // *Auster P. Collected prose*. — N.Y.: Picador, 2003. — 486 p.
4. *Auster P.* Dada Bones. Critical Essays / P. Auster // *Auster P. Collected prose*. — N.Y.: Picador, 2003. — 486 p.
5. *Auster P.* The Red Notebook and other writings / P. Auster. — London: Faber and Faber Limited, 1996. — 354 p.
6. *Auster P.* Why Write? (True Stories) / P. Auster // *Auster P. Collected prose*. — N.Y.: Picador, 2003. — 486 p.

References

1. *Lyotard J.-F.* Sostoyaniye postmoderna / J.-F. Lyotard. — М.: Aleteya, 1998. — 285 s.
2. *Auster P.* Iskusstvo zhit' / P. Auster // *Inostrannaya literatura*. — 2005 — № 3. — S. 285–290.
3. *Auster P.* The Art of Hunger. Critical Essays / P. Auster // *Auster P. Collected prose*. — N.Y.: Picador, 2003. — 486 p.
4. *Auster P.* Dada Bones. Critical Essays / P. Auster // *Auster P. Collected prose*. — N.Y.: Picador, 2003. — 486 p.
5. *Auster P.* The Red Notebook and other writings / P. Auster. — London: Faber and Faber Limited, 1996. — 354 p.
6. *Auster P.* Why Write? (True Stories) / P. Auster // *Auster P. Collected prose*. — N.Y.: Picador, 2003. — 486 p.

Е.В. Ситникова

Категория состояния на уроках русского языка в современной школе

Статья посвящена словам категории состояния. Применительно к изучению слов состояния необходимо уделить особое внимание упражнениям, формирующим учебно-языковые, речевые и правописные умения и навыки. Изучение темы «Слова состояния» должно начинаться с пропедевтических, или подготовительных упражнений, связанных с нахождением в тексте наречий и кратких имен прилагательных, определением их синтаксической роли.

Ключевые слова: категория состояния; наречия; краткие прилагательные; умения; навыки.

Одной из основ формирования речевых навыков является, как известно, усвоение правил фонетики, грамматики и правописания. Однако изучение правил — лишь исходный этап в овладении речью. Не менее важен другой компонент системы работы над учебным материалом — упражнения. Навыки грамотной речи дети приобретают именно в процессе выполнения упражнений. При этом речь идет не просто о количестве тренировочных упражнений, а о системе их, так как отсутствие системы в работе — одна из основных причин все еще низкой речевой грамотности учащихся. К.Д. Ушинский, говоря об условиях, обеспечивающих эффективность упражнений, отмечал, что систематичность упражнений есть первая и главнейшая основа успеха, и недостаток этой систематичности — главная причина, почему многочисленные и долговременные упражнения дают весьма плохие результаты. Отсюда следует, что без стройной системы упражнений эффективность обучения языку невозможна.

Необходимо отметить, что виды упражнений тесно связаны с типами и видами умений. Не всякое упражнение может быть использовано для формирования того или иного умения: у каждого из умений и навыков имеются «свои» упражнения, поэтому оценка урока должна осуществляться не по количеству выпол-

няемых упражнений, а по их соответствию (или несоответствию) формируемым умениям. *Применительно к изучению слов состояния* необходимо уделить особое внимание упражнениям, формирующим учебно-языковые, правописные (в данном случае пунктуационные), а также речевые умения. Например, упражнения, формирующие учебно-языковые умения, могут включать в себя:

а) действия по нахождению в тексте слов состояния (опознавательное учебно-языковое умение);

б) действия по группировке слов состояния в зависимости от их принадлежности к семантическим группам (классификационное учебно-языковое умение);

в) действия по выявлению всех изученных признаков слов состояния и определению их синтаксической роли (аналитическое учебно-языковое умение).

Упражнения, формирующие правописные умения и навыки, при изучении данной темы можно свести к заданиям следующих типов:

– нахождение пунктуационно-смысловых отрезков в предложениях (в частности, в сложном предложении, где одна из частей является безличным предложением со словом состояния в роли главного члена);

– правильная расстановка знаков препинания;

– обоснование правильной расстановки знаков препинания;

– нахождение пунктуационных ошибок в предложениях, включающих в себя безличные предложения со словами состояния в роли сказуемого.

Формирование речевых умений может быть связано со следующими заданиями:

– грамматическое конструирование фраз, предложений по данным образцам, схемам;

– подбор слов состояния на ту или иную смысловую тему;

– составление синонимических рядов слов состояния и выделение лексических доминант;

– творческий или свободный диктант, требующий полной или частичной замены исходных синтаксических конструкций аналогичными по смыслу, но включающими в себя слова состояния (орфографические и пунктуационные задачи при выполнении данного задания решаются после реализации основной цели).

Возвращаясь к вопросу о системности упражнений, необходимо отметить, что изучение темы «Слова состояния» должно начинаться с пропедевтических, или подготовительных упражнений, связанных с нахождением в тексте наречий и кратких имен прилагательных, определением их синтаксической роли. Важно, чтобы учащиеся вспомнили морфологические признаки наречий и имен прилагательных и привели примеры предложений с данными частями речи в роли сказуемых.

Следующий этап — иллюстративные упражнения, наглядно демонстрирующие лексические, морфологические и синтаксические особенности слов состояния, их отличие от изученных ранее частей речи.

В процессе выведения и формулирования правила используются закрепительные упражнения, связанные с расстановкой и объяснением знаков препи-

нения в сложных предложениях (со словом состояния в роли главного члена одного из простых предложений), определением и обоснованием синтаксической функции выделенных слов, подбором «своих» примеров.

Объединение «частных» правил в общее и навык применения его достигаются с помощью повторительно-обобщающих упражнений:

- подбор обобщающих примеров;
- выведение обобщающего правила (связанное с анализом морфологических, синтаксических признаков и лексического значения отдельных звуковых комплексов, выступающих в функции наречия, краткого прилагательного, слова состояния в различных контекстах);
- выполнение комплексных упражнений;
- составление сводных таблиц (распределение слов состояния по семантическим группам и подбор своих примеров).

И, наконец, творческие упражнения, связанные с развитием и совершенствованием речевых навыков:

- целенаправленное переконструирование примеров;
- составление и подбор «своих» примеров;
- творческий или свободный диктант.

Выделение слов состояния в особую часть речи позволит в пределах школьной программы обобщенно и в то же время достаточно полно дать представление об этой специфической группе слов, резко отличающихся от наречий и имен прилагательных в краткой форме синтаксической функции — функцией сказуемого в безличном предложении.

Выделение слов состояния в особую часть речи облегчит изучение наречий, устранив противоречивость их определений в действующих учебниках.

Известно, что значительное количество пунктуационных ошибок приходится на долю сложносочиненных предложений, часть которых включает в себя безличные предложения со словами типа: *весело, грустно...*; *нужно, можно, нельзя* и др. Знакомство с этой группой слов в курсе морфологии сокращает количество пунктуационных ошибок в сложносочиненных предложениях, так как у учащихся вырабатывается навык «видения» этих слов и осознания их синтаксической роли в структуре высказывания.

При изучении слов состояния ученики должны понять, в чем отличие данной группы слов от наречий и краткой формы имен прилагательных, в чем их особенности. Главное отличие слов состояния заключается в их синтаксической роли: они являются сказуемыми в безличном предложении.

Знания, которые учащиеся приобретают при изучении раздела, должны служить инструментом для формирования следующих умений и навыков:

- умения доказать принадлежность слова к словам состояния;
- различать грамматические омонимы (краткие прилагательные, наречия, слова состояния) с учетом значения и синтаксической функции слова;
- различать синонимичные и антонимичные значения слов состояния;

– употреблять слова состояния всех семантических групп и использовать их как средство организации текста.

Изучение слов состояния должно помочь учащимся находить грамматическую основу в безличном предложении, что очень важно для предупреждения пунктуационных ошибок. Поэтому целесообразно в качестве материала для синтаксического разбора предлагать на уроках сложные предложения, включающие в себя безличные предложения со словами состояния. Например:

Было тихо, солнечно, и первые клейкие листочки казались на солнце изумрудными.

Формирование навыков правописания предполагает знание лексики, звуковых законов родного языка и его грамматического строя. Усвоение же морфологии и синтаксиса достигается не только письменными упражнениями, им должны предшествовать упражнения устные. Ведь прежде чем писать, надо знать, во-первых, как нужно писать, а во-вторых, почему следует писать и расставлять знаки препинания именно так, а не иначе. На это обращали внимание еще лингвисты и педагоги прошлого. Так, академик И.И. Срезневский, поддерживая идею Ф.И. Буслаева и К.Д. Ушинского о сознательном усвоении правописания, требовал овладения правописанием не по навыку только, не потому, что так принято, а сознательно, вследствие требований строя языка и строя мысли. Усвоение же «строения языка и строения мысли» достигается наблюдением над языковыми фактами, анализом и обобщением их.

Только после того, как учитель убедился, что учащиеся поняли правило, можно переходить к собственно письменным упражнениям типа списывания, подчеркивания членов предложения, составления своих примеров и так далее. До осознания учащимися смысла правила и приобретения ими навыка перенесения правила на конкретные слова — собственно письменные упражнения не только преждевременны, но и вредны: не подготовленный устными упражнениями переход от правила к письму нередко ведет к закреплению ошибочных представлений о тех же словах состояния, их роли в предложении и пунктуации в сложном предложении, где одна из частей — безличное предложение со словом состояния в функции главного члена предложения.

Известно, что в конце 80-х – начале 90-х годов делались попытки установить минимумы слов, которые учащиеся того или иного класса должны были написать за урок. Эти попытки, как мы знаем, не дали положительных результатов, и прежде всего потому, что тезис «как можно больше писать» использовался без учета характера учебного материала на данном уроке. Школьники не столько учились осознавать правило, сколько «натаскивались» в письме. Из сказанного следует, что обучение языку нужно начинать с анализа языкового материала и выведения правила (устные упражнения), затем переходить к устно-письменным (смешанным) упражнениям и завершать тренировкой в письме на основе усвоения теоретического материала (письменные упражнения).

Одной из основ обучения языку является дидактический материал. От его качества и эффективности использования зависит успех работы на любом уро-

ке. Наиболее распространенный дидактический материал — это слова, предложения и связные тексты (так называемый текстовой материал). Этот материал должен удовлетворять определенным общедидактическим и методическим требованиям: педагогика, например, предъявляет требования, чтобы дидактический материал был содержательным в познавательном-воспитательном отношении, чтобы трудность материала соответствовала возможностям учащихся, чтобы этот материал был для учащихся интересным. Эти же требования выдвигает и методика преподавания русского языка. Кроме того, методика, исходя из особенностей усвоения языка, предъявляет к дидактическому материалу и дополнительные требования:

1. Поскольку основным средством обучения языку является сам языковой материал, он должен отражать все важнейшие стороны изучаемого явления.

2. Трудность усвоения учащимися явлений языка неодинакова: одни явления усваиваются легче и быстрее, другие — труднее и медленнее. Например, сложносочиненные предложения, состоящие из полных личных предложений, усваиваются сравнительно легко. Сложными же предложениями, в состав которых входят безличные, назывные, неопределенно-личные и неполные, учащиеся овладевают значительно труднее. Это сказывается и на усвоении пунктуации. Таким образом, в дидактическом материале должны найти отражение прежде всего те варианты изучаемого явления, которые дают типичные ошибки на письме и в речи учащихся, что мы и постарались учесть в предложенной системе упражнений.

Кроме того, материал для закрепления должен быть образцовым в стилистическом отношении; примеры для иллюстрации правил и для упражнений должны быть по возможности яркими, эмоциональными, выразительными.

Чтобы обеспечить сознательное усвоение теории и научить школьников пользоваться правилом, нужно расположить упражнения, с помощью которых проводится закрепление, в определенной последовательности:

1) упражнения, в результате которых слова состояния *опознаются*, выделяются в речи: выборочный диктант, подчеркивание данных слов в тексте;

2) упражнения, в процессе которых изучаемое явление *объясняется*, то есть задания, где требуется объяснить, на основании каких признаков можно отнести данные слова к словам состояния;

3) упражнения, в ходе которых *правило переносится* на новый дидактический материал (указанные выше виды работ, но применительно к новым примерам);

4) упражнения, связанные с *подбором собственных примеров*;

5) упражнения *творческого характера* (составление предложений с данными словами состояния или по данной схеме, переконструирование предложений или текстов).

Для уроков повторения отбирается более обширный материал, чем для уроков закрепления. Но части этого материала не «накладываются» одна на другую, а komponуются таким образом, чтобы учащиеся могли сопоставить их. Целесообразно предложить учащимся самим составить схему морфологического разбора

слов состояния, опираясь на план разбора наречия и на характеристику слов состояния. На уроках повторения используются следующие методы: ответы на вопросы, грамматический разбор, подбор и запись учащимися «своих» примеров с последующим анализом, объяснительный диктант с дополнительным заданием. Главное, во-первых, отобрать для повторения наиболее важное, практически самое главное, а во-вторых, рассмотреть материал по-новому, с иной точки зрения.

Из принципа наращивания темпов в работе по языку следует, что на каждом новом этапе обучения степень трудности дидактического материала должна возрастать. Таким образом, для уроков обобщения и систематизации изученного должен быть подобран более сложный материал, позволяющий сопоставить, сравнить, противопоставить смешиваемые в языке факты (краткие прилагательные, наречия, слова состояния). На заключительном этапе работы над темой предполагается постановка ряда обобщающих вопросов и выполнение определенных творческих работ, наглядно иллюстрирующих сформированные в процессе работы над темой умения и навыки учащихся: переконструирование текста, составление письменного рассказа по определенному заданию, написание свободного диктанта.

Таким образом достигается системность в работе над изучением темы «Слова состояния».

Литература

1. Баранов М. Т. Выбор упражнений для формирования умений и навыков // Хрестоматия по методике русского языка. Методы обучения русскому языку в общеобразоват. учреждениях: Пособие для учителя / М.Т. Баранов. – М.: Просвещение, 1996. – С. 283–288.
2. Львов М. Р. Методы развития речи учащихся / М.Р. Львов // Русский язык в школе. – 1985. – № 4. – С. 42–47.
3. Русский язык: Практика: Учебник для 6–7 классов. Сб. задач и упражнений / Сост.: Г.К. Лидман-Орлова, С.Н. Пименова; науч. ред. В.В. Бабайцева. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1994. – 256 с.
4. Русский язык: Практика: Учебник для 6–7 классов. Сб. задач и упражнений / Сост.: Г.К. Лидман-Орлова, С.Н. Пименова; науч. ред. В.В. Бабайцева. – 5-е изд. – М.: Просвещение, 1998. — 255, [1] с.

References

1. Baranov M. T. Vybory upravzhenii dlya formirovaniya umenii i navykov // Khrestomatiya po metodike russkogo yazyka. Metody obucheniya russkomu yazyku v obshcheobrazovatel'nykh uchrezhdeniyah: Posobie dlya uchitelya. – M.: Prosveshchenie, 1996. – S. 283–288.
2. L'vov M. R. Metody razvitiya rechi uchashchikhsya / M.R. L'vov // Russky yazyk v shkole. – 1985. – № 4. – S. 42–47.

3. Russky yazyk: Praktika: Uchebnik dlya 6–7 klassov. Sb. zadach i uprazhnenii / Sost. G.K. Lidman-Orlova, S.N. Pimenova; nauch. red. V.V. Babaitseva. – 2-e izd. – M.: Prosveshcheniye, 1994. – 256 s.

4. Russky yazyk: Praktika: Uchebnik dlya 6–7 klassov. Sb. zadach i uprazhnenii / Sost. G.K. Lidman-Orlova, S.N. Pimenova; nauch. red. V.V. Babaitseva. – 5-e izd. – M.: Prosveshcheniye, 1998. – 255, [1] s.

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Н.С. Чернышова

Повышение мотивации обучения на уроках русского языка в общеобразовательной школе

Классическая система взаимоотношений учителя и ученика не может в полной мере обеспечить оптимальные условия для формирования мотивации на современном этапе в соответствии с требованиями нового времени. Раскрытие внутреннего мотивационного потенциала личности ученика – главная задача современного учителя, который сам должен быть творческой личностью и широко использовать не только мотивы, заложенные в учебной деятельности, но и мотивы, лежащие вне учебной деятельности. Особое внимание в статье уделяется интеллектуальному и творческому развитию учащихся.

Ключевые слова: мотивация; интеллектуальная деятельность; творчество; рефлексия; индивидуальные способности.

В настоящее время ведутся активные поиски путей перестройки и обновления системы школьного образования. Современная школа становится «антропоцентричной»: центром всех учебно-воспитательных воздействий является конкретный ученик. Разрабатываемые новые педагогические технологии, коммуникативные методики, личностно-ориентированный подход в обучении направлены на общее развитие личности ребенка, его интеллектуальных и коммуникативных умений, на стимулирование личностного мотива в обучении. Однако мы не можем не согласиться с М.М. Разумовской, утверждающей, что «современную систему преподавания русского языка, несмотря на новые тенденции, по-прежнему в целом характеризует формализм знаний, их непрочность, а также неудовлетворительный уровень сформированности языковых, речевых, правописных умений и навыков» [2: с. 111]. К сожалению, в школе по-прежнему преувеличивают роль знаний, которые выступают как самоцель, а не как средство развития. Интеллектуальная деятельность самих учащихся и способы приобретения ими знаний часто остаются вне поля зрения учителя. Учебные занятия носят

репродуктивный, а не поисковый характер, сводятся к выполнению действий по образцу, что способствует перегрузке памяти. На уроках не активизируется самостоятельная учебная деятельность школьников, не формируется их внутренняя мотивация, ответственность за результаты своего учебного поведения. Классическая система взаимоотношений учителя и ученика не может в полной мере обеспечить оптимальные условия для формирования мотивации в соответствии с требованиями нового времени.

Всестороннему развитию всех сторон личности ребенка, особенно его умственному развитию, в процессе школьного обучения большое внимание уделял В.А. Сухомлинский. Поставленный им вопрос «о воспитании желания учиться как о воспитании стойкого эмоционального состояния-страсти» остается по-прежнему актуален. Сухомлинский считал, что учитель должен вызывать страсть к учению (на каждом уроке!) и учить ребенка учиться (также на каждом уроке). Эти два требования взаимосвязаны. Известно, что лучший способ учить и развивать детей — это постоянными успехами возбуждать страсть к учению. Не поддерживая в ребенке чувство собственного достоинства, не помогая ему преодолевать трудности и гордиться успехом, нельзя развить его способности, какие бы прогрессивные методы преподавания ни применялись.

Считается, что существующая система обучения эксплуатирует и перегружает систему внешней мотивации при практическом игнорировании системы внутренней мотивации. Внешние мотивы характеризуются тем, что овладение содержанием учебного предмета не является целью учения, а выступает средством достижения других целей (получение хорошей оценки, похвалы, признания товарищей, подчинение требованиям учителя или родителей и др.). Учащийся, как правило, отчужден от процесса познания, проявляет пассивность, содержание учебных предметов не является для него лично значимым. Внутренние же мотивы носят лично значимый характер, обусловлены познавательной потребностью субъекта, удовольствием, получаемым от процесса познания и реализации своего личного потенциала. При внутренней мотивации овладение учебным материалом является и мотивом, и целью учения. Поэтому раскрытие внутреннего мотивационного потенциала личности ученика — главная задача современного учителя, который сам должен быть творческой личностью и широко использовать не только мотивы, заложенные в самой учебной деятельности, но и мотивы, лежащие вне учебной деятельности.

Процесс этот очень сложный и требует педагогической зоркости, тонкости ориентировки учителя в многообразных проявлениях учеников, осуществляющих познавательную деятельность. И главное, он требует от учителя создания условий, выраженных в специальных ситуациях на уроках для проявления активности, самостоятельности учащихся, для развития их познавательных интересов, их творческой мысли.

Рассмотрим подробнее мотивы, заложенные в учебной деятельности:

1) *мотивы, связанные с содержанием обучения*: ученика побуждает учиться стремление узнать новые факты, овладеть знаниями, способами действий, проникнуть в суть явлений и т.п.;

2) *мотивы, связанные с самим процессом учения*: ученика побуждает учиться стремление проявлять интеллектуальную активность, рассуждать, преодолевать препятствия в процессе решения задач, т.е. ученика увлекает сам процесс учения, а не только получаемые результаты.

Сегодня в основе определения содержания предмета «Русский язык» лежит отказ от знание-центрированного, или знаниевого, подхода, согласно которому цель образования — изучение основ наук, овладение определенной суммой знаний, умений и навыков. Цель обучения формируется иначе: передать от одного поколения другому социальный опыт, определенную часть культуры, созданную человечеством, развитие личности путем включения ее в важнейшие виды деятельности [2: с. 66]. Цели обучения, его содержание, уровни знаний, умений и навыков определяются через языковую, лингвистическую, коммуникативную и культуроведческую компетенцию, которые позволяют формировать познавательную культуру личности школьника, развивать навыки речевого общения на репродуктивном и продуктивном уровнях, развивать духовно-нравственный мир школьника, его национальное самосознание.

Школьное образование, наряду с познавательной функцией, должно реализовать и психологическую функцию (создание условий для формирования внутреннего субъективного мира личности с учетом уникальности, ценности и непредсказуемости психологических возможностей каждого ребенка). И один из базовых психологических ресурсов, который лежит в основе самодостаточной, инициативной и продуктивной жизнедеятельности, — интеллектуальные возможности личности. Мы полностью согласны с утверждением М.А. Холодной, что «содержание образования является ключевым элементом учебного процесса. Ибо интеллектуальное развитие ребенка возможно только через освоение определенным образом организованного предметного содержания, через продвижение в этом содержании и в последующем порождении некоторых новых форм этого предметного содержания» (*Холодная М. А. Психология интеллекта: парадоксы исследования / М.А. Холодная // Он-лайн библиотека www.koob.ru. URL: www.koob.ru/holodnaja_m_a/psihologia_intellecta_paradoksi_issledovania.rar (дата обращения: 30.06.2009 г.)).*

В контексте задачи интеллектуального воспитания содержание школьного образования должно быть существенным образом пересмотрено. Традиционная школа решала следующую проблему: «Как обращаться с ребенком, чтобы он более охотно и успешно усваивал содержание образования?» Однако сейчас вопрос должен стоять принципиально иначе: «Каким должно быть содержание образования, чтобы ребенок плодотворно развивался?»

Иными словами, не ребенок должен подстраиваться под содержание образования, а, напротив, содержание образования должно подстраиваться под ребенка. При этом имеется в виду не просто адаптация содержания школьного предмета к индивидуальным и возрастным особенностям школьников, а именно кардинальная его перестройка в направлении учета реальных психологических механизмов интеллектуального развития личности» [3: с. 197]. Поэтому на уроках русского языка учитель должен стремиться к тому, чтобы

учащиеся не только хорошо усвоили русский язык, но могли бы расширить и усложнить индивидуальные интеллектуальные ресурсы своей личности средствами русского языка. И именно интеллектуальное воспитание при изучении родного языка, на наш взгляд, позволяет значительно повысить мотивацию учения любого ученика.

Интеллектуальное воспитание имеет два взаимосвязанных аспекта:

1) *повышение продуктивности интеллектуальной деятельности ученика* (за счет формирования способностей анализировать, сравнивать, обобщать, учитывать причинно-следственные отношения, исследовать, систематизировать свои знания, обосновывать собственную точку зрения, порождать новые идеи и т.д.);

2) *рост индивидуального своеобразия склада ума* (на основе учета индивидуальных познавательных склонностей, предпочитаемых способов познания, избирательности в выборе учебного материала и т.д.).

Интеллектуальное развитие в учебной деятельности предопределяется не только ее содержанием, организацией, методикой, но и условиями обучения — состоянием коллектива, в котором она организуется, взаимоотношениями детей друг с другом, с учителем, с другими людьми, предопределяется собственной активностью учеников. Принципиально важным для понимания значения обучения в интеллектуальном воспитании имеет выдвинутое Д.Б. Элькониным положение о целостной учебной деятельности и ее влиянии на развитие школьников. Важно, на наш взгляд, в этом положении то, что не отдельные мыслительные операции, умственные действия, а целостная учебная деятельность самих школьников, включающая мотивационное звено (понимание учебной задачи), операционное звено (учебные действия), регуляционное звено (контроль и оценка, в том числе и самооценка, школьников) является наиболее значимым фактором для интеллектуального развития личности. Становление учебной деятельности школьников как целостной в этом подходе предполагает самостоятельную постановку ими учебных задач, сопоставление разных способов учебных действий и выбор из них наиболее адекватного, владение всеми видами самоконтроля и самооценки. Однако учение не всегда приобретает форму целостной учебной деятельности. Ученик может добиться внешне неплохих успехов в учении, но путем нерациональных способов, без самостоятельной постановки им задач, без самопроверки. Такой тип учения хотя и расширяет знания, но не обеспечивает подлинного умственного развития учащихся.

Учителю необходимо на уроках больше внимания уделять развитию у учащихся умений анализировать и оценивать результаты учебного труда и своего собственного поведения. Развитие как этих умений, так и личностных качеств ребенка наиболее эффективно осуществляется тогда, когда учащиеся овладевают опытом рефлексии. В общем виде рефлексия понимается как отношение мышления к самому себе, направленность его на себя. Рефлексия оказывается своего рода самонаблюдением, средством самоконтроля и саморазвития мышления. Если организовать работу на уроке таким образом, чтобы научить ребенка постоянно рефлексировать свою деятельность, то можно выработать

у него способность рассматривать самого себя в качестве изучаемого объекта. Ученик начинает проявлять интерес и подвергать анализу свои действия и поступки, меняется его отношение к одноклассникам. Для этого необходимо чаще организовывать учебный процесс в форме творческой познавательной деятельности, которая строится на активном взаимодействии учащихся в парах, группах и которая позволяет использовать различные игровые формы, создавать диалоговую среду, что дает сильный импульс для развития рефлексивных процессов в сознании.

Так как в процессе деятельности школьника постоянно осуществляется обмен опытом с другими учащимися, то происходит значительное обогащение деятельности каждого. Сравнение своих способов деятельности со способами деятельности других людей заставляет школьника пристальней всматриваться в свои возможности, что значительно усиливает мотивацию деятельности (социальную, моральную, познавательную и др.). Надо отметить, что деятельность в коллективе осуществляется более осмысленно и эмоционально насыщено, продуктивней становятся ее результаты. Изменение характера деятельности существенно влияет и на изменение позиции ученика: от исполнительской — к активной и далее — к позиции субъекта. Важную роль играют и межсубъектные отношения учителя и ученика. Если от учителя поступают требования и указания, которые ученик должен выполнить, то ученик не проявляет заботы о саморегуляции учения. Г.И. Щукина считает, что «к саморегуляции ученика подводят важнейшие личностные качества: активность, самостоятельность, познавательный интерес, которые помогают осознанию своего продвижения («решил сам», «сделал не хуже других», «догадался», «подсказал учителю», «помог товарищу» и т.д.).

Постепенно самоанализ ученика в процессе его познавательной деятельности рождает веру в свои силы. Одновременно меняется и позиция школьника. Его участие в учебной деятельности становится органично сопряженным с деятельностью учителя. Он начинает разделять с учителем заботу об интенсивности учебного процесса, об экономных путях учения, об успешных результатах деятельности. На этом уровне своей активной позиции ученик выдвигает собственные суждения на основе того, что видел, прочел, узнал за пределами урока, чем помогает учителю строить обучение на более высоком уровне» [4: с. 16]. Чтобы добиться таких побед в формировании личности школьника, учителю необходимо проникать во внутренние процессы, протекающие в сознании учеников, содействовать превращению возможностей учащихся в действительность.

Как показал наш опыт работы, включение на уроках русского языка заданий, позволяющих учащимся познавать свои способности, развивать внимание, память, мышление, воображение, значительно повышает мотивацию учения. Использование на каждом уроке разнообразных форм и средств обучения, различных видов деятельности позволяет значительно активизировать интеллектуальное развитие учащихся, избежать скуки и зубрежки, которые снижают не только интерес к учению, но часто вызывают и явное нежелание учиться. Если учитель будет посвящать 5–10 минут урока проведению неболь-

ших тестов («Как вы слушаете», «Ваш уровень общительности», «Определение типа личности по ведущему полушарию» и т.п.), маленьких упражнений на развитие памяти, внимания, визуализации¹, требующих удержания образа предмета в сознании, чтобы не повториться и быстро найти нужное слово, — то он сможет создать на занятиях положительно-эмоциональную обстановку, в которой дети охотнее выполняют указания педагога, активнее участвуют в предложенной работе, увереннее отвечают. Внедрение же в практику целенаправленной и целостной системы творческих работ любого вида (на уроке, в домашней учебной работе, во внеклассной деятельности) позволит найти выход умственной и нравственной энергии учеников, так как в творческой деятельности повышается и обостряется интенсивность всех психических процессов: мышления, воображения, памяти, воли, эмоций. На уроках русского языка чаще, на наш взгляд, можно было бы проводить и мини-сочинения, позволяющие выявлять индивидуальные особенности учеников. Темы таких сочинений может предлагать как учитель, так и сами учащиеся. Творчество возникает в этих условиях как следствие того, что школьник выражает в сочинении самого себя, свой личный опыт. Учитель имеет возможность получить дополнительные сведения о личности ребенка, его проблемах, о взаимоотношениях с одноклассниками.

В средних классах ученики могут писать маленькие рассказы, в которых постоянно действует один и тот же герой — выдуманное животное (здесь используется работа с тестом «Несуществующее животное», который позволяет определить характер ребенка). Рисунок этого животного и его описание помогут учителю определить такие свойства учеников, как агрессивность, демонстративность, чувство тревожности и др. Это и послужит выбором темы для мини-сочинения. Герои отправляются не только в разные страны и города, связанные с изучением русского языка («Лингвистика», «Слованск», «Фонетика» и т.п.), но и на другие планеты (ябед, драчунов, лгунов). Учащиеся в таких работах часто под именем вымышленного героя рассказывают о себе и своих проблемах, страхах, становятся более открытыми, стремятся к общению. Старшеклассники лучше раскрываются при написании мини-сочинений на темы: «Агрессия в окружающем меня мире», «Как победить свой страх», «Чего я боюсь», «Кем я могу стать?», «Есть ли идеальные люди?» и т.п. Такие формы работы дают особенно хорошие результаты в классах коррекции, так как помогают каждому ученику сосредоточить внимание на изобразительных лексических средствах языка, применение которых содействует формированию образного мышления, развивает внутренние силы и способности учащихся.

Как известно, признаком умственного развития являются не только знания, но и процесс их усвоения, способы познавательной деятельности. Мы считаем, что здесь кроются неограниченные возможности для творческого развития школьников. Сейчас появилось много книг, в которых можно найти и занимательные игры по русскому языку, и сказки, и кроссворды, и сти-

¹ Например, что можно сделать с яблоком и из яблока, какие бывают глаза, лес, и т.п.

хотворения, которые учителя активно используют на своих уроках. Однако, как показывает опыт, для повышения мотивации оказывается полезнее, когда учащиеся сами (или совместно с учителем) выполняют творческие задания: сочиняют сказки, рассказы, стихи, составляют кроссворды, тесты, словарные диктанты, упражнения на развитие памяти и внимания. Такие виды заданий всегда вызывают не только повышенный интерес к предмету, улучшение запоминания и понимания учебного материала, но и помогают учителю эффективнее использовать мотивы, лежащие вне учебной деятельности, т.е.:

- мотивы долга и ответственности перед классом, учителем;
- мотивы самоопределения и самосовершенствования (получить развитие в результате учения);
- узколичностные мотивы (стремление получить хорошие отметки, занять достойное место среди товарищей);
- отрицательные мотивы (стремление избежать неприятностей со стороны учителей, родителей, одноклассников).

Хотелось бы отметить, что в своем интеллектуальном творчестве учащиеся пытаются трансформировать интуитивные, порой смутно выраженные представления в пригодные для человеческого общения формы (словесно-речевые, категориальные, коммуникативные). Считается, что у творчества два главных врага: страх и психологическая инерция (ригидность) мысли. Поэтому учителю необходимо сделать процесс обучения для каждого ребенка психологически комфортным, сменив знак эмоционального фона учебного интеллектуального труда детей с отрицательного на положительный. Учителю следует применять как можно меньше наград и наказаний за результаты обучения, так как это ослабляет внутреннюю мотивацию, при этом из педагогической практики должны быть совсем исключены наказания за неудачи (неудача сама по себе является наказанием).

И, самое главное, повышению мотивации обучения способствует неудовлетворенность учителя шаблонностью в учебно-воспитательной работе, стремление находить в ней свои оригинальные подходы, отвечающие его личностным качествам, обоснованно и компетентно вносить усовершенствования в формы, методы, средства обучения и воспитания детей.

Литература

1. Маркова А. К. Формирование мотивации учения в школьном возрасте: Пособие для учителя / А.К. Маркова. – М.: Просвещение, 1983. – 96 с.
2. Обучение русскому языку в школе: Учеб. пособие для студентов педагогических вузов / Под ред. Е.А. Быстровой. – М.: Дрофа, 2004. – 240 с.
3. Сухомлинский В. А. О воспитании / В.А. Сухомлинский. – М.: Изд-во полит. лит., 1985. – 269 с.
4. Щукина Г. И. Роль деятельности в учебном процессе: Книга для учителя / Г.И. Щукина. – М.: Просвещение. 1986. – 144 с.

References

1. *Markova A. K.* Formirovaniye motivatsii ucheniya v shkolnom vozraste: Posobiye dlya uchitelya / A.K. Markova. – M.: Prosveshcheniye, 1983. – 96 s.
2. Obucheniye russkomu yazyku v shkole: Ucheb. posobiye dlya studentov pedagogicheskikh vuzov / Pod red. Ye.A. Bystrovoi. – M.: Drofa, 2004. – 240 s.
3. *Sukhomlinsky V. A.* O vospitanii / V.A. Sukhomlinsky. – M.: Izd-vo politicheskoi literatury, 1985. – 269 s.
4. *Shchukina G. I.* Rol' deyatelnosti v uchebnom protsesse: Kniga dlya uchitelya / G.I. Shchukina. – M.: Prosveshcheniye, 1986. – 144 s.

Е.Л. Ахматова

Школьный предмет «литература» как интегрированная система

Автор, применив семиотический и интегративный подходы к определению сущности предмета «литература», рассматривает учебный предмет как дифференцированную и интегрированную систему. Понимание предмета литературы как интегрированной системы позволяет глубже изучить механизм интеграции на уроке.

Ключевые слова: межпредметная интеграция; внутрипредметная интеграция; дифференциация; система; семиотика.

К проблеме интеграции обращались многие исследователи различных эпох (Т.Г. Браже, А.Я. Коменский, К.Д. Ушинский, М.Г. Чепиков и др.). Каждый из ученых по-своему раскрывал сущность данного понятия, тем самым развивая и дополняя первоначальное словарное определение интеграции, трактуемое как объединение в целое каких-либо частей. Каким же образом происходит это объединение, взаимосвязь частей на уроке литературы?

Прежде всего, отметим, что начальный уровень интеграции заключается в том, что на уроках литературы используются понятия, образы, представления из других областей научных знаний, произведений искусства и школьных дисциплин. Следующий, более глубокий, уровень интеграции предполагает использование общих принципов, составляющих методологическую основу современного знания.

Подчеркнем, что мы называем литературой предмет, который включает различные составляющие [3: с. 55]. В широком понимании (литература как вид искусства) литература тесно связана с живописью, музыкой, театром; в узком (литература как школьный предмет) — литература взаимосвязана с основами почти всех наук, изучаемых в школе. Именно поэтому литература обладает наибольшим потенциалом для интеграции.

Например, литература в старших классах является по существу курсом истории литературы и требует постоянного обращения к историческим фактам, событиям и персоналиям. Авторы литературных произведений, живя в конкретном историческом времени, являются «выразителями дум» определенных общественных сил. Осознание роли литературы в общественном сознании приводит к постоянному обращению писателей к философским, этическим проблемам, делает неизбежным союз литературы, философии, истории; и интеграционным началом являются общие понятия — философские категории.

Т.Г. Браже, рассматривая проблему в аспекте современной действительности, указывает на то, что в современной школе интеграция осуществляется

в основном на двух уровнях: внутрипредметном и межпредметном. Она подчеркивает, что «интеграция как педагогическое явление имеет давние традиции. Прежде всего многие школьные предметы издавна имеют интегративный характер. Чаще всего это была интеграция внутрипредметного уровня: школьный курс литературы всегда являлся интеграцией науки о литературе, читательской практики и опытов сочинительства, т. е. явлений разного порядка, связанных между собой на основе целеполагания. То же самое применительно к курсу музыки, изо...» [1: с. 150]. Тем самым Т.Г. Браже представляет учебный предмет как дифференцированную и интегрированную систему.

Понимание учебного предмета как дифференцированной знаковой системы возникает и в границах семиотики. Для семиотики характерен такой подход к образованию в целом — представление образования в системах знаковых единиц («по сути в нем только знаковые системы, тексты...» [2: с. 163]). Таким образом, школьный предмет «представляется как сложноорганизованный текст, внутри которого взаимодействуют, но не смешиваются разные субтексты и соответствующие им языки» [2: с. 189]. Применив семиотический подход к определению сущности предмета «литература», мы приходим к выводу, что этот предмет состоит из разных видов духовной деятельности: собственно литературы (текстов произведений) и литературоведения (науки о литературе). Отметим, что литература принадлежит искусству, литературоведение — науке. Искусство и наука находятся в отношении семиотической оппозиционности (также в отношении семиотической оппозиционности находятся взрослое и детское сознание, стихи и проза, искусство и искусствоведение). «Никакое мыслящее устройство не может быть одноязычным: оно обязательно должно включать в себя разноязычные и взаимонепереводимые семиотические образования», — пишет Ю.М. Лотман [3: с. 570]. Основной знаковой единицей литературы является образ, основной знаковой единицей литературоведения — понятие. Язык художественной литературы отличается от языка науки. «Язык художественной литературы не дискретен, его элементы континуально организованы» [2: с. 191]. Ю.М. Лотман так определяет различие этих языков: «В дискретных системах текст вторичен по отношению к знаку. Выделить знак как <...> исходную элементарную единицу не составляет труда. В континуальных языках первичен текст, который <...> сам является знаком. Здесь активны не правила соединения знаков, а ритм и симметрия. Недискретные тексты опознаются целостным недифференцированным знаком» [4: с. 572].

Если понятия абстрактны, автономны по отношению друг к другу, независимы от художественного текста, для анализа которого были применены, то художественный образ понимаем только в контексте всего литературного произведения. Если понятие можно перенести из одного научного текста в другой без изменения значения, то невозможно перенести художественный образ, «не изменив его содержания». Определенный художественный образ «живет только в соответствующем произведении». Целостность художественного произведения не допускает самостоятельного существования его отдельных образов. Следовательно, языки искусства и науки устроены различным образом.

Таким образом, принцип семиотической неоднородности реализуется во внутривпредметной интеграции; учебный предмет литература представляет собой внутренне дифференцированную систему, интегрирующую две «предметные знаковые области с принципиально разными языковыми системами» [2: с. 192]. Например, ученики читают литературное произведение (континуальный язык). Как только они ознакомились с содержанием текста, учитель предлагает им изучить литературоведческую статью, в которой на языке науки (дискретный язык) раскрывается содержание художественного произведения. В процессе обучения осуществляется преобразование исходной учебной информации: она усваивается, а затем воспроизводится учениками. Но ученик никогда не воспроизведет с точностью то, что написано в учебнике. Ответ будет отличаться от исходного текста. Ю.М. Лотман в статье «Феномен культуры» определил его как «адекватный» исходному: «Представим два языка L1 и L2, устроенные принципиально столь различным образом, что точный перевод с одного на другой представляется невозможным.<...> В случае, если нам потребуется передать текст на языке L1 средствами языка L2, ни о каком точном переводе не может идти и речи. В лучшем случае возникнет текст, который в отношении к некоторому культурному контексту сможет рассматриваться как адекватный первому» [4: с. 569], т.е. в результате проведенных условно-адекватных переводов в сознании ученика возникает знаковая система, составленная из двух условно-одинаковых текстов (разных знаний об одном и том же предмете).

Прежде чем перейти к межпредметной интеграции, сразу скажем: нельзя понимать межпредметную интеграцию как слияние учебных предметов в новый «сверхпредмет». Интеграция сопровождается процессом дифференциации, а в соответствии с законом семиотической неоднородности каждая «образовательная система должна состоять из различных знаковых систем». «Объединение знаковых систем не приводит к их взаимному растворению <...> знаковые системы полностью сохраняют свое структурное и языковое своеобразие и продолжают находиться в семиотической противоположности друг к другу» [2: с. 175]. Рассмотрим учебную ситуацию в системе межпредметной интеграции. Например, ученик прочитал литературное произведение (условно назовем — язык L2; язык L1 — язык детского сознания) и получил определенное знание — текст (T1, L1–L2). Затем он изучает литературную статью, соответствующую художественному тексту, в результате чего в сознании ученика возникли два условно-одинаковых текста T1 и T2. И если в системе внутривпредметной интеграции этот процесс дальше не идет, то в межпредметной системе он только начинается. Ученик знает то, о чем говорится в художественном тексте и в соответствующей ему литературной статье. А.Я. Данилюк определяет это как культурное событие, реализованное не только в литературных, но и в других текстах. Далее это культурное событие преподается на уроке МХК, первоначальное знание расширяется при помощи языка L3, и в сознании ученика возникает новый текст T3, далее это же событие изучается на уроке истории — текст T4. Межпредметная интеграция приводит к возникновению в сознании ученика нескольких условно-одинаковых текстов, по-разному воспроизводящих некоторое событие, т.е. ученик располагает разными знаниями об одном и том же предмете. Например, на уроке литературы учени-

ки изучают тему Великой Отечественной войны в русской литературе XX века — текст Т1, параллельно эту же тему они изучают на уроках истории — текст Т3, тему Великой Отечественной войны в искусстве — текст Т4. Важно, что меняется отношение учеников к знаниям: они не просто знают об этой войне, «они постигают смысл этого события».

Таким образом, условно-адекватные тексты Т1–Т4 обладают общим языковым основанием L1 — языком детского сознания, который выполняет роль интеграционного механизма. Благодаря тому, что все они входят в целостный контекст детского мышления, возможным становится процесс их объединения и взаимодействия в рамках мыслящей системы. Кроме того, у всех условно-адекватных текстов — общая содержательная основа — текст Т1, благодаря которой становится возможным их предметное взаимодействие.

Литература

1. Браже Т. Г. Интеграция предметов в современной школе / Т.Г. Браже // Литература в школе. – 1996. – № 5. – С. 150–154.
2. Данилюк А. Я. Теория интеграции образования / А.Я. Данилюк. – Ростов-н./Д.: Изд-во Рост. пед. ун-та, 2000. – 440 с.
3. Коханова В. А. Содержание личностно-ориентированного урока литературы / В.А. Коханова // Русский язык и литература: проблемы изучения и преподавания: Межвузовский сборник научных трудов; Материалы VIII Виноградовских чтений. – М.: МГПУ, 2005. С. 3–10.
4. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.

References

1. *Brazhe T. G.* Integratsiya predmetov v sovremennoi shkole / T.G. Brazhe // Literatura v shkole. – 1996. – № 5. – S. 150–154.
2. *Danilyuk A. Ya.* Teoriya integratsii obrazovaniya / A.Ya. Danilyuk. – Rostov-n./D.: Izd-vo Rost. ped. un-ta, 2000. – 440 s.
3. *Kohanova V. A.* Soderzhaniye lichnostno-orientirovannogo uroka literatury / V.A. Kohanova // Russky yazyk i literatura: problemy izucheniya i prepodavaniya: Mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov; Materialy VIII Vinogradovskikh chtenii. – M.: MGPU, 2005. – S. 3–10.
4. *Lotman Yu. M.* Semiosfera / Yu.M. Lotman. – SPb.: Iskusstvo, 2000. – 704 s.

В.В. Мишланов

Адвербиальная валентность временных форм глагола

В статье рассматриваются проблемы адвербиальной валентности и семантики временных форм. Адвербиалии времени используются для локализации глагола и его количественного определения. Они выражают характер определенности действия и являются обязательным компонентом любого предложения.

Ключевые слова: актуализация понятия процесса; адвербиальная валентность временных форм; адвербиалии времени; локализация глагола.

К теме «временные формы глаголов» обращались многие лингвисты. Для характеристики временных форм в грамматике используют понятие «время», хотя наименование темпоральность становится более предпочтительным, нежели время (категория времени). Темпоральность в основном выражается временными формами глагола и представляет собой более общее понятие. Количество реальных времен в русском языке три, а средств для их выражения довольно много, причем в разных языках имеет место разная форма темпоральности. На данное несоответствие обращали внимание многие ученые, поскольку, как мы понимаем, обозначение пространства и времени — одно из наиважнейших проявлений предикативности. Грамматическая категория темпоральности является наиболее характерной, типичной для глагола.

Темпоральность должна соотноситься с реальным временем, поэтому они находятся в теснейшей взаимосвязи. Для выражения темпоральности, кроме временных форм глагола, необходима также точка отсчета, относительно которой строится высказывание. Немецкий логик Г. Рейхенбах показал, что в семантику временных форм входит указание на соотношенность с **тремя** моментами (или точками): моментом **высказывания** (*Speech Point*), моментом **события** (*Event Point*) и моментом **соотношенности** (*Reference Point*), которые сокращенно обозначаются, соответственно S, E и R [14: p. 289].

Кроме момента речи в качестве точки отсчёта может служить воображаемый момент. Это свойственно для художественного текста и было впервые

отмечено В.В. Виноградовым как «авторское время» и «субъектные формы повествовательного времени». «Авторское время сталкивается с формами времени, присущими сознаниям персонажей» [2]. Данное противопоставление становится основой выделения «исторического плана» (*plan de l'histoire*) и «плана речи» (*plan de discours*) [1: с. 270–284], «художественного и реального времени» [12], «темпоральных осей и коммуникативных регистров» [3]. Естественно, что для определения момента высказывания в «историческом плане» и момента соотнесения использование адвербиалий времени становится необходимым. Данное явление получило название «адвербиальной валентности». Проблема «адвербиальной валентности временных форм глагола» до настоящего времени не разрабатывалась, хотя само понятие «валентность» существует в лингвистике достаточно долгое время.

Термин «валентность» был введен Л. Теньером, который трактовал его как возможность глагола «притягивать к себе большее или меньшее число актантов в зависимости от большего или меньшего количества крючков, которыми он обладает, чтобы удерживать эти актанты при себе» [10: с. 250]. Поскольку для Л. Теньера глагол является главным членом предложения, то его теорию принято называть вербоцентрической. Это предопределило одностороннее применение понятия валентности. Однако в последующем оказалось, что валентностью обладают и другие части речи.

В настоящее время можно говорить также о валентности некоторых грамматических категорий, в частности об адвербиальной валентности временных форм глагола, поскольку основные времена выражают слишком широкие и неопределенные временные понятия. Временные формы глагола обязательно должны быть уточнены употреблением «лексических темпоральных конкретизаторов» [11: с. 55].

«Лексические темпоральные конкретизаторы», т.е. обстоятельства времени — являются актуализаторами временных форм глагола, дейктивами, шифтерами времени. Пространство («здесь»), выраженное именем, актуализируется с помощью детерминативов, а время («сейчас»), выраженное с помощью глагола, актуализируется с помощью адвербиалий времени.

Несмотря на то, что Л. Теньер ввёл термин валентность в западноевропейское языкознание и именно с его именем оно ассоциируется и по сей день, но на самом деле в лингвистике это понятие впервые обозначил С.Д. Кацнельсон. Он не ограничивал валентность областью только глагола: «Полновесное вещественное слово в каждом языке не есть слово вообще, а слово с конкретными синтаксическими потенциями, позволяющими употребить его лишь строго определенным образом, предуказанным уровнем развития грамматических отношений в языке. Это свойство слова, определённым образом реализующиеся в предложении и вступающее в определенные комбинации с другими словами, можно было бы назвать **его синтаксической валентностью**» [4: с. 126]. Это стало причиной того, что «в советском языкознании развивается более широкое понимание валентности как общей сочетательной способности слов и единиц иных уровней» [6: с. 80].

В дальнейшем проблема валентности разрабатывается в трудах таких ученых, как: Х. Бринкманн, И. Эрбен, А.А. Холодович, И.Б. Долинина, В.Н. Ярцева, М.Д. Степанова, Г. Хельбиг, В. Шенкель.

Последующее развитие этой теории привело к выделению трёх уровней валентности: логической, семантической и синтаксической [9].

Как считают М.Д. Степанова и Г. Хельбиг, «...*синтаксическая валентность* рассматривает облигаторное или факультативное заполнение открытых позиций, количественно и качественно определяемых носителем валентности в каждом отдельном языке» [9: с. 156]. Л. Теньер описал именно этот аспект валентности, поскольку считал, что для реализации валентности глагола обязательно наличие определенного количества именных актантов, тогда как наличие «обстоятельственных слов» является необязательным. Так как адвербиальная валентность временных форм глагола реализуется на семантическом уровне, то естественно, что с точки зрения теории Л. Теньера, адвербиалии времени являются сирконстантами, факультативными членами предложения. В отличие от глаголов временные формы требуют обязательного наличия «обстоятельственных слов», поскольку для временной локализации глагола наличие адвербиалий времени облигаторно. Таким образом, если на синтаксическом уровне адвербиалии времени факультативны, то на семантическом уровне они облигаторны, поэтому положение Л. Теньера в настоящее время является слишком строгим. Как актанты, так и сирконстанты играют определенную роль в процессе актуализации понятия процесса и референции высказывания. Именные компоненты определяют пространственные границы ситуации, а адвербиальные — временные, соотнося действие с некоторым моментом или отрезком времени.

В целом адвербиалии в языкознании получили научное освещение. «Адвербиалиями в работе считаются как наречия, так и различные обороты, выполняющие функцию обстоятельств, а также придаточные предложения» [8: с. 1]. Мы принимаем такое понимание адвербиалий. При этом адвербиалии могут занимать обязательное или факультативное место в предложении. Наличие у адвербиалий обязательной семантической валентности при временных формах глагола продиктовано тем, что для определения положения предмета в пространстве и времени нужно выбрать какую-либо точку, начало отсчёта. Чаще всего такой точкой отсчёта является момент речи, поскольку «момент речи — объективный критерий, общий как для говорящего, так и для адресата высказывания» [5: с. 21]. Следовательно, «исходным понятием для грамматической категории времени является момент речи. Грамматическое глагольное время, как известно, определяет отношение между процессом и моментом данной речи. Это отношение зафиксировано в системе форм категории времени.

В научном рассмотрении различают неязыковой момент речи и языковой, грамматический. Неязыковой момент речи — это определенный момент объективного времени, находящийся в постоянном движении и существующий вне и

независимо от нашего сознания» [12: с. 46]. Грамматический момент речи может быть определён только лишь с помощью адвербиалий времени. Кроме этого они способны локализовать во времени и количественно определять понятие процесса. Соответственно, с помощью адвербиалий времени происходит актуализация действия, выраженного глаголом. А поскольку наличие глагола является обязательным в любом номинативном предложении, то можно говорить об универсальном характере адвербиалий времени в рамках языков номинативного строя. В качестве адвербиалий времени могут выступать:

- лексические средства («сейчас, завтра, до, после»);
- сложноподчиненные предложения;
- метафорические обороты («пока не сносишь две пары сапог», «two more telephone calls», «after ten pages», «three kisses later»).

При использовании придаточных предложений времени в качестве адвербиалий времени мы имеем дело с грамматической категорией «таксис». Если темпоральность характеризует событие относительно точки отсчёта, момента речи, то таксис «характеризует сообщаемый факт по отношению к другому факту и безотносительно к факту сообщения» [13: с. 101]. Кроме того, Р.О. Якобсон выделил два вида таксиса: зависимый и независимый. В русском языке зависимый таксис выражен деепричастием, действие которого протекает одновременно с действием в главном предложении. Независимый же таксис чаще всего выражается придаточными предложениями времени, действие в которых выражает значение предшествования, одновременности, следования. Вместе с тем семантика таксиса не может быть сведена к этим значениям. Поэтому несмотря на то, что временную сущность таксиса часто понимают в связи с категорией относительного времени, относительное время Р.О. Якобсон определяет лишь как одну из разновидностей категории таксиса.

Использование метафорических оборотов в качестве адвербиалий времени не свойственно для русского языка, но довольно часто встречается в английском. В эту категорию входят построения, где в представление времени включаются иные концепты, нежели временные. Семантика подобных единиц на первый взгляд вообще не соотносится со значением темпоральности, которое приобретается этими адвербиалиями времени, «метафорическими темпоральными актуализаторами», вследствие скрытой взаимосвязи закреплённых в них концептов с временными концептами, отраженных в лексических единицах темпоральной семантики. При помещении их в конструкции с семантикой времени они получают статус индивидуальных, образных единиц времени. Их место находится среди средств выразительности.

Поскольку количество временных форм различно в разных языках мира, то, следовательно, можно предположить, что для каждой временной формы глагола существует в разных языках своя валентность.

Литература

1. Бенвенист Э. Общая лингвистика: Пер. с фр. / Э. Бенвенист; под ред., с вступ. статьей, и ком. Ю.С. Степанова. – М.: Прогресс, 1974. – 448 с.; То же. – М.: URSS, 2002. – 448 с.
2. Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» / В.В. Виноградов // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. – [Вып.] 2. – С. 74–147.
3. Золотова Г. А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г.А. Золотова, Н.К. Онипенко, М.Ю. Сидорова; РАН. Ин-т русского языка им. В.В. Виноградова; МГУ. Филол. фак-т; под общ. ред. Г.А. Золотовой. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 528 с.
4. Кацнельсон С. Д. Общее и типологическое языкознание / С.Д. Кацнельсон. – Л.: Наука; ЛО, 1986. – 298 с.
5. Кржижкова Е. Некоторые проблемы изучения категории времени в современном русском языке / Е. Кржижкова // Вопросы языкознания. – 1962. – № 3. – С. 17–26.
6. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.П. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
7. Рейхенбах Г. Философия пространства и времени / Г. Рейхенбах. – М.: Прогресс, 1985. – 334 с.
8. Самаркина Н. К. Адвербиальная валентность английского глагола: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Н.К. Самаркина. – Калинин, 1971. – 20 с.
9. Степанова М. Д. Части речи и проблема валентности в современном немецком языке / М.Д. Степанова, Г. Хельбиг. – М.: Высш. школа, 1978. – 258 с.
10. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса / Л. Теньер. – М.: Прогресс, 1988. – 656 с.
11. Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность / Отв. ред. А.В. Бондарко. – Л.: Наука, 1990. – 263 с.
12. Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное / З.Я. Тураева. – М.: Высш. школа, 1979. – 134 с.
13. Якобсон Р. О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол / Р.О. Якобсон // Принципы типологического анализа языков различного строя. – М.: Наука, 1972. – С. 95–113.
14. Reichenbach H. Elements of symbolic logic / H. Reichenbach. – N.Y.: The Mac-Millan Co, 1947. – 437 p.

References

1. Benvenist E. Obshchaya lingvistika: Per. s fr. / E. Benvenist; pod red., s vstup. statyei, i kom. Yu.S. Stepanova. – M.: Progress, 1974. – 448 s.; To zhe. – M.: URSS, 2002. – 448 s.
2. Vinogradov V. V. Stil' «Pikovoï damy» / V.V. Vinogradov // Pushkin: Vremennik Pushkinskoï komissii / AN SSSR. In-t literatury. – M.; L.: Izd-vo AN SSSR, 1936. – [Vyp.] 2. – S. 74–147.
3. Zolotova G. A. Kommunikativnaya grammatika russkogo yazyka / G.A. Zolotova, N.K. Onipenko, M.Yu. Sidorova; RAN. In-t russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova; MGU. Filol. fak-t; pod obshch. red. G.A. Zolotovoi. – M.: Izd-vo MGU, 1998. – 528 s.

4. *Katsnelson S. D.* Obshee i tipologicheskoe yazykoznanie / S.D. Katsnelson. – L.: Nauka; LO, 1986. – 298 s.
5. *Krzhizhkova E.* Nekotorye problemy izucheniya kategorii vremeni v sovremennom russkom yazyke / E. Krzhizhkova // Voprosy yazykoznanija. – 1962. – № 3. – S. 17–26.
6. *Lingvistichesky enciklopedichesky slovar'* / Gl. red. V.P. Yartseva. – M.: Sov. ensiklopediya, 1990. – 685 s.
7. *Reihenbah G.* Filosofiya prostranstva i vremeni / G. Reichenbah. – M.: Progress, 1985. – 334 s.
8. *Samarkina N. K.* Adverbialnaya valentnost' angliiskogo glagola: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.04 / N.K. Samarkina. – Kalinin, 1971. – 20 s.
9. *Stepanova M. D.* Chasti rechi i problema valentnosti v sovremennom nemetskom yazyke / M.D. Stepanova, G. Helbig. – M.: Vyssh. shkola, 1978. – 258 s.
10. *Tenier L.* Osnovy strukturnogo sintaksisa / L. Tenier. – M.: Progress, 1988. – 656 s.
11. *Teoriya funktsionalnoi grammatiki: Temporalnost'. Modalnost'* / Otv. red. A.V. Bondarko. – L.: Nauka, 1990. – 263 s.
12. *Turayeva Z. Ya.* Kategoriya vremeni. Vremya grammaticheskoe i vremya hudozhestvennoe / Z.Ya. Turaeva. – M.: Vyssh. shkola, 1979. – 134 s.
13. *Yakobson R. O.* Shiftery, glagolnye kategorii i russky glagol / R.O. Yakobson // Printsipy tipologicheskogo analiza yazykov razlichnogo stroya. – M.: Nauka, 1972. – S. 95–113.
14. *Reichenbach H.* Elements of symbolic logic / H. Reichenbach. – N.Y.: The Mac-Millan Co, 1947. – 437 p.

Т.В. Сапрыкина

Человек – природа – литература (проблемы взаимодействия и эволюции)

В статье вопрос о глубинной связи художественной литературы с постановкой глобальных проблем человечества рассматривается в свете эволюции триады «человек – природа – литература». Русская словесность, как и литература западных стран, с древних времен была занята познанием природы, осуществляемым в соответствии с меняющейся концепцией прекрасного, с эстетическим идеалом. Представления о природе совершенствовались в ней веками. В статье речь идет об историческом развитии концепций взаимодействия природы и человека и их отражении в зарубежной и русской художественной литературе.

Ключевые слова: природа; человек; литература; экология; эстетический идеал.

Стремительные темпы социального и научно-технического развития в XX веке создали ситуацию, угрожающую существованию человечества, породили углубляющийся экологический кризис планетарного масштаба. Глобальные экологические проблемы, писал в начале 1980-х годов выдающийся русский философ Г.С. Батищев, «взывают к ответственности человека за судьбу планеты Земли вообще и человеческой культуры на ней» [1: с. 27]. Нарастающая, по определению Г.С. Батищева, «тотальная несовместимость человечества с жизнью на земле» [1: с. 27] стала предметом обостренного внимания общественности и потребовала незамедлительной разработки новых подходов к экологической и культурной политике. Одной из основных задач современности является создание общей теории взаимодействия природы и общества — отрасли знания, находящейся на стыке философии и конкретных наук. В рамках этой теории общество и природа рассматриваются как целостная система, в которой человек исполняет роль высшего организующего элемента. В связи с этим особую актуальность приобретает разработка гуманитарных аспектов теории, имеющих мировоззренческий характер и выражающих осознание человеком себя, своего места в мире, взаимосвязанности со всей планетой и вселенной, своей роли в природном и социальном бытии мира.

Оценивая сложившуюся ситуацию, академик В.И. Вернадский в свое время писал: «...человек впервые реально понял, что он житель планеты, и может — должен мыслить и действовать в новом аспекте, не только в аспекте отдельной личности, семьи или рода, государств или их союзов, но и в планетарном аспекте» [4: с. 262]. Решение жизненно важных для человечества эколого-культурных задач возможно только при объединении людей на осно-

ве нравственных ценностей, «вечных истин», представления о которых не зависят от расовых и иных отличий.

Среди общечеловеческих ценностей важнейшее место занимают взаимоотношения человека с природой. Характер этих отношений всегда являлся показателем уровня культурного развития общества, ведь в природе содержится, по словам М.М. Пришвина, «родственный человеку культурный слой». На этой почве в современной гуманитарной науке возрастает интерес к проблемам поэтики природы, к исследованию опыта художественного освоения природы человеком в литературе и искусстве. Традициям русской культуры изначально было присуще чувство единства с окружающим миром. Это ощущение сопричастности человека сокровенной жизни природы в течение многих веков находило мощную опору в одной из важнейших идей христианства — идее общего спасения.

Художественно-поэтическое восприятие природы имеет корни в пантеизме древнего мира. Динамика развития «чувства природы» была синхронна развитию культуры человечества. Первые проявления этого чувства мы встречаем в мифологии древних народов, где все явления природы, действия ее стихийных сил персонифицировались и сливались в представлении людей с живыми существами. Такое образное чувство природы нашло наиболее глубокое и полное выражение в мифологии древних греков.

Древние греки обладали удивительной целостностью восприятия мира, выражаемой в понятии «космос», обозначавшем одновременно красоту, порядок, вселенную. Во всех областях культуры Древней Греции заметно стремление познать этот порядок, познать мир как целое, стремление к изучению явлений действительности и потребность связать эти явления в общую картину.

На ранних этапах становления греческой цивилизации, когда происходит зарождение мифологии, начинает формироваться чувство природы. Человек в это время находится в зависимости от природы и поэтому все мыслит как ее порождение. Он представляет себе мир как хаотическое нагромождение природных явлений, которые все еще остаются непонятными, ужасающими, всеильными. Исследование и анализ мифов Древней Греции позволили А.Ф. Лосеву сделать вывод, что существует определенная динамика становления мифологических образов, развивающихся в сторону упорядоченного, соразмерного, гармоничного [7: с. 22]. Аналогичную тенденцию превращения «хаоса в космос» отмечает Е.М. Мелетинский в мифологии не только греков, но и всех древних народов [8: с. 165].

По мере «очеловечивания» природы в сознании древних греков, ее «картины» в литературе и искусстве делаются средством передачи внутреннего состояния человека. Природа становится дополнением человека. Таким образом, Древняя Греция создала идеал «рационального гуманизма», основанный на представлении о единстве человека и универсального Космоса. Этот идеал был завещан античностью последующим векам: М.Г. Богаткина, в частности, утверждает, что «в период средневековья не прерывалась связь с классической картиной мира, созданной в античности...» [3: с. 66]. Классическая картина

мира не утратила своего значения и для Нового времени, найдя продолжение в поэзии классицизма (в том числе русского), ориентированной на античные образцы.

Период Возрождения отличается значительными достижениями как в области искусства, так и в области науки. Преимущественный интерес к гуманитарным знаниям (ранний этап гуманизма) сменяется усиленным интересом к природе как объекту научного исследования. В восприятии художников и писателей Ренессанса природа, однако, еще не получила самостоятельности: она подчинена человеку, в котором сосредоточено все ее богатство. Человек отделяется от природы и начинает относиться к окружающей его действительности как зритель, воспринимающий ее со стороны. Именно в этот период природа становится объектом пристального научного изучения. В основе нового отношения к природе – разрыв наивной, неосознанной связи человека с природным миром, наметившийся в эпоху Возрождения, но еще не породивший в ее культуре чувства разлада между природой и человеком. Впервые подобный разлад был осознан в XVII веке, но, будучи воспринят как трагическое противоречие бытия, он дал в то же время мощный толчок процессу эстетического приближения к природе, т.е. окончательному становлению «поэтики природы».

Следующий этап в развитии и осознании отношений природы и человека — эпоха Просвещения. В культурном сознании этого периода большую роль сыграли сочинения Ж.-Ж. Руссо, в которых философ проповедовал красоту свежей, чистой, нетронутой природы. В литературных произведениях великого просветителя, близких поэтике сентиментализма, как и в его философских трудах, тонко передана вновь открытая западной цивилизацией любовь к природе — «чувство поля и леса, солнечного и лунного света, идиллической и возвышенной красоты природы». «Руссо не открыл нового чувства природы, но несомненно направил его на новый путь» [2: с. 275–276], тем самым автор «Эмиля» и «Новой Элоизы» способствовал бурному развитию этого чувства в литературе. В искусстве второй половины XVIII века усиливается «предромантический» интерес к девственно дикой природе: к суровым и мрачным картинам с утесами и ущельями, с бушующим морем и грозовыми облаками. Таким образом создается новый – романтически возвышенный стиль пейзажа, разрабатываются непривычные для классического искусства приемы в изображении внешней природы [10: с. 6–7].

Русские ученые и писатели XVIII века также отдали дань характерному для эпохи пристальному вниманию к проблеме взаимоотношений человека и природы. Обобщенные представления о природе и формирующееся чувство природы оказывают мощное влияние на общественное и художественное сознание XVIII – начала XIX веков в России. Классицистическая поэзия природы возвеличивала естественные явления до вселенских масштабов и одновременно ставила их в зависимость от событий государственной жизни (оды М.В. Ломоносова). Природа оплакивает смерть государя, празднует бракосочетание царствующих особ и т.д.

Создатель величественного пейзажа, Ломоносов показывает природу в ее бесконечной мощи, неисчерпаемом разнообразии, в яростном круговращении всех стихий; вводит образы распаханых пространств, волнующих зыбей, создает грандиозную картину вечно подвижного космоса: «вод громады», «огненные валы», «горящий вечно Океан». Открывается мир небесных явлений — пламенные вихри солнца, звездные бездны ночи (см. [12]).

Ломоносов – создатель «панорамной» разновидности национального пейзажа, широко охватывающего географические просторы русской природы. Впервые вводится у него и прием «пейзажа-портрета», уподобляющего природу человеческой наружности (Россия, простирающая ноги на степь, возлегшая локтем на Кавказ, — «Ода на день восшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны 1748 года»).

К концу XVIII века в России, как и на Западе, складывается новая парадигма в раскрытии связей Человека и Природы. Единая и цельная картина мира распалась: человек оказался изъятым из нее. Космос начал жить по своим законам, открытым Коперником и Ньютоном, а человек остался наедине с самим собой – со своей иррациональной и непредсказуемой природой. Классическая картина мира дала трещину, отозвавшуюся в романтической литературе постановкой мучительных вопросов о причине разлада и путях его преодоления: «Невозмутимый строй во всем, / Созвучье полное в природе, — / Лишь в нашей призрачной свободе / Разлад мы с нею сознаем» [11: с. 56]. В русской литературе этот этап, обозначенный М.Н. Эпштейном как «трагический», нашел наиболее полное отражение в поэзии Е. Баратынского и Ф. Тютчева.

В то же время космологические традиции XVIII века не исчезли из русской культуры рубежа XVIII–XIX вв. Особая роль в их поддержании и развитии принадлежит философской антропологии А. Радищева, изложенной им в работе 1792 года «О человеке, его смертности и бессмертии». Идеи Радищева внесли свой вклад в формирование уникального, так называемого, «космического» направления научно-философской мысли, которое стало бурно развиваться в начале XX века, но его дальнейшее становление было искусственно прервано. Ученые этого направления (Н. Федоров, В. Вернадский, А. Чижевский) занимались поисками путей преодоления возникшего разлада человека и природы, ставя вопрос о взаимоотношениях Человека и Космоса. Они разрабатывали идею «активной эволюции» — необходимости нового, сознательного этапа развития цивилизации, направляемой материализованной духовной энергетикой человечества [9].

Несколько иначе стремление к гармонизации отношений человека и природы проявлялось в европейской и русской литературе XIX века, когда формируется особое понимание чувства природы и жизни. Писатели этого времени обращаются к природе в поисках ответов на «вечные» вопросы бытия (поиск смысла жизни). Природа является «средством для духовного подвига, в ее девственных красотах видели, как в зеркале, отражение всех лучших движений своей души и своего сердца, в созерцании ее находили не возбуждение своих страстей, но наоборот — освобождение от темных сил своей человече-

ской натуры; одним словом, они любили жизнь и природу... для того, чтобы быть добрым по сердцу, светлым и чистым по настроению, терпеливым и мужественным по духу» [6: с. 8].

Природа как источник прекрасного сыграла в сознании русских писателей XIX столетия важную роль. Природа вечна, уничтожение — лишь первый рубеж грядущего. Гибель природы влечет за собой ее преобразование: «Природа напоминает зерно, которое погибает, падая в землю, чтобы восстать из нее в новом цветении» [12: с. 197]. Однако, будучи прекрасной, она не всеохватна. В разных ее явлениях можно уловить «отблеск вечной красоты» — вестью о ней шумит лес, гремит поток, но все эти образы слишком разрозненны и преходящи. «...И звездный блеск, и все красы вселенной, / И ничего мы вместе не сольем» — сетует А.К. Толстой («Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре...»).

Чувство природы при этом индивидуализируется: у каждого выдающегося поэта оно свое, различные моменты природного бытия также обладают самостоятельной ценностью. Каждое время года имеет свою прелесть: свежесть и чистота зимы, пьянящее благоухание весны, зрелая радость лета, грустная истома осени... Но душа томится от неосуществимого желания соединить даруемые природой переживания в одно гармоничное созвучие. Каждое время года несет в себе неповторимые оттенки чувства. Зимний пейзаж отличается редкой чистотой, и чувство природы сливается в душе А.С. Пушкина с чувством родины («Зимняя дорога», «Зимнее утро», «Зима. Что делать нам в деревне...» и др.). Осеннее увядание природы вызывает в душе Пушкина ощущение бодрости, прилив жизненных сил, а вот весеннее пробуждение, напротив, порождает в нем «томное волнение» и «тяжелое умиление». В обоих этих случаях — явный контраст между внешним миром и настроением поэта [10: с. 56–67].

По манере изображения природы Пушкин близок к «описательной поэзии» XVIII века. Однако поэту в большей мере, чем его предшественникам, свойственна объективность в ее изображении. Его картины строго реалистичны. «Он живо чувствовал красоту природы, умел схватить ее и изобразить в поэтических картинах». Однако, «любую природой, Пушкин никогда не забывал человека». Оттого все его пейзажи оживлены присутствием людей [10: с. 83–84].

В творчестве М.Ю. Лермонтова чувство природы отличалось большей силой и глубиной, составляя весьма существенный элемент духовной жизни поэта. Для Лермонтова связь между нравственным чувством человека и чувством прекрасного, вызванным созерцанием природы, очень велика. Еще в ранние годы дикая природа Кавказа произвела на Лермонтова неизгладимое впечатление. Кавказ служит великолепным фоном, гармонирующим с трагическими порывами духа мятежных и страдающих героев Лермонтова, — этих призрачных двойников самого поэта («Демон», «Мцыри», «Герой нашего времени»). В природе поэт ищет величественного, необычного, поражающего воображение, т.е. того, что возбуждает в душе человека чувство высокого и бесконечно го («буря» среди тишины и однообразия жизни, величественный, героический

горный пейзаж и т.п.). Подобное чувство запечатлевается в образах-символах (горы, небо — символ вечности, звезды — хранители вечных тайн). Соединение чувства природы с идеей бесконечного, придает ему особенную окраску и делает для нас понятным, почему поэт искал в природе не столько прекрасного, сколько высокого [10: с. 87–114]. В творчестве Лермонтова также затрагивается тема трагического конфликта между человеком и природой. Вот что пишет о стихотворении «Три пальмы» В.Ф. Саводник: «Природа — великая зиждательная сила, она вечно цветет и обновляется; человек же чаще всего выступает разрушителем: где он проходит, он повсюду оставляет за собой следы вандализма, так как в нем живет инстинкт уничтожения» [10: с. 129].

Когда художественная литература в XIX веке в поиске новых сюжетов и форм обратилась к народной жизни, чувство природы и жизни в творчестве великих писателей неразрывно соединилось с чувством правды и добра.

Обыденная естественная среда, природа как объект созерцания и размышления, как место забот и отдыха, разумеется, издавна входила в круг внимания художественной словесности. Однако в русской литературе этот пласт до сих пор остается мало известен читателю. Лучше других изучены произведения С.Т. Аксакова, Л.Н. Толстого, И.А. Гончарова («Фрегат Паллада»), И.С. Тургенева и далее, в XX веке, — И.А. Бунина, А.И. Куприна, М. Горького, М.М. Пришвина, К. Паустовского, еще, быть может, И.С. Соколова-Микитова. Между тем, десятки «второстепенных» и вовсе малоизвестных писателей, давших начало новым культурным традициям, еще ждут внимательного исследователя [5: с. 3].

Особого упоминания достойна роль, принадлежавшая в развитии темы «человек и природа» двум великим поэтам XIX века — Ф. Тютчеву и А. Фету.

У Ф. Тютчева природа впервые предстала как загадка мироздания, как вековечный вопрос человеческого бытия. Тютчев был одарен редкой способностью чувствовать природу как целое, ощущать ее скрытую, недоступную взору сущность. Такое проникновение вглубь космической жизни оказалось возможным для Тютчева лишь потому, что он был в одно и то же время художником и мыслителем, — тем, кого древние называли поэтом-пророком [10: с. 164–165].

Фет же пленен обворожительной непосредственностью природы. Природа у Фета не «пейзаж» в узком значении этого слова, не внешний фон, на котором разворачивается лирический сюжет; но это и не тютчевский «космос», мир круговращающихся стихий, живущий по своим особым, безразличным к человеку законам. Природа у Фета — это атмосфера, разлитая и внутри, и во вне человеческой жизни, сливающая чувства и мысли со звуками и запахами, пронизывающая все вокруг тонкими вибрациями, которые отзываются и в биении сердца, и в дрожании звезд.

В литературе прошлого столетия тема природы и человека развивается сложными путями, сочетая традиции национального фольклора, русской классической литературы (в том числе не в последнюю очередь — А. Фета и Ф. Тютчева) с новаторскими подходами, характерными для «катастрофического» сознания эпохи. Это характерно для творчества М. Пришвина, К. Паустовского, Ю. Казакова,

Ч. Айтматова, В. Распутина, В. Астафьева и других писателей. В дальнейшем разговор о проблемах взаимодействия и эволюции человека – природы – литературы в XX веке будет продолжен нами в других работах.

Литература

1. *Батищев Г. С.* Введение в диалектику творчества / Г.С. Батищев. – СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 1997. – 463 с.
2. *Бизэ А.* Историческое развитие чувства природы / А. Бизэ. – СПб.: Изд. журнала «Русское богатство», 1890. – 391 с.
3. *Богаткина М. Г.* Переход к новому пониманию взаимосвязи человека и природы в русской литературе XIX–XX веков: материализация духовного / М.Г. Богаткина // *Природа: материальное и духовное: Тезисы и доклады* / Редкол.: Т.Я. Гринфельд (отв. ред.) и др. – СПб.: ЛГОУ им. А.С. Пушкина, 2002. – С. 66–69.
4. *Вернадский В. И.* Научная мысль как планетное явление / В.И. Вернадский // *Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера.* – М.: Айрис-пресс, 2008. – С. 242–469.
5. *Гринфельд Т. Я.* «Чувство природы» в русской литературе / Т.Я. Гринфельд, Н.В. Кожуховская, Л.В. Гурленова. – Сыктывкар: СГУ, 1995. – 432 с.
6. *Замотин И. И.* Чувство природы и жизни и его понимание в русской художественной литературе XIX столетия / И.И. Замотин. – Варшава: типогр. Варшав. учеб. округа, 1910. – 14 с.
7. *Лосев А. Ф.* Мифология греков и римлян / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1996. – 975 с.
8. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Восточная литература, 2006. – 406 с.
9. *Моисеев Н. Н.* Человек и ноосфера / Н.Н. Моисеев. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 351 с.
10. *Саводник В. Ф.* Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева / В.Ф. Саводник. – М.: Товарищество «Печатня С.П. Яковлева», 1911. – 211 с.
11. *Тютчев Ф. И.* «Певучесть есть в морских волнах...» / Ф.И. Тютчев // *Русские поэты XIX века: В 2-х тт.* – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1974. – 735 с.
12. *Эпштейн М. Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – 302 с.

References

1. *Batishchev G. S.* Vvedeniye v dialektiku tvorchestva / G.S. Batishchev. – SPb.: Izd-vo Russkogo khristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997. – 463 s.
2. *Bize A.* Istoricheskoe razvitiye chuvstva prirody / A. Bize. – SPb.: Izd. zhurnala «Russkoe bogatstvo», 1890. – 391 s.
3. *Bogatkina M. G.* Perehod k novomu ponimaniyu vzaimosvyazi cheloveka i prirody v russkoi literature XIX–XX vekov: materializatsiya dukhovnogo / M.G. Bogatkina // *Priroda: materialnoe i dukhovnoe: Tezisy i doklady* / Redkol.: T.Ya. Grinfeld (otv. red.) i dr. – SPb.: LGOU im. A.S. Pushkina, 2002. – С. 66–69.
4. *Vernadsky V. I.* Nauchnaya mysl kak planetnoye yavleniye / V.I. Vernadsky // *Vernadsky V. I. Biosfera i noosfera.* – М.: Airis-press, 2008. – S. 242–469.

5. *Grinfeld T. Ya.* «Chuvstvo prirody» v russkoi literature / T.Ya. Grinfeld, N.V. Kozhukhovskaya, L.V. Gurlyonova. – Syktyvkar: SGU, 1995. – 432 s.
6. *Zamotin I. I.* Chuvstvo prirody i zhizni i ego ponimaniye v russkoi khudozhestvennoi literature XIX stoletiya / I.I. Zamotin. – Varshava: tipogr. Varshav. ucheb. okruga, 1910. – 14 s.
7. *Losev A. F.* Mifologiya grekov i rimlyan / A.F. Losev. – M.: Mysl, 1996. – 975 s.
8. *Meletinsky E. M.* Poetika mifa / E.M. Meletinsky. – M.: Vostochnaya literatura, 2006. – 406 s.
9. *Moiseev N. N.* Chelovek i noosfera / N.N. Moiseev. – M.: Molodaya gvardiya, 1990. – 351 s.
10. *Savodnik V. F.* Chuvstvo prirody v poezii Pushkina, Lermontova i Tyutcheva / V.F. Savodnik. – M.: Tovarishchestvo «Pечатnya S.P. Yakovleva», 1911. – 211 s.
11. *Tyutchev F. I.* «Pevuchest' est' v morskikh volnakh...» / F.I. Tyutchev // Russkiye poety XIX veka: V 2-h tt. – T. 2. – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1974. – 735 s.
12. *Epshtein M. N.* «Priroda, mir, tainik vselennoi...»: Sistema peizazhnykh obrazov v russkoi poezii / M.N. Epshtein. – M.: Vysshaya shkola, 1990. – 302 s.

Е.Ю. Забаева

Проблема переводов прозы Эдгара По в России во второй половине XIX в.

В статье анализируются типичные образцы переводов прозы Э. По, сделанных в России во второй половине XIX в. Переводы произведений американского писателя выполнялись анонимными переводчиками по французским источникам, что способствовало искаженному восприятию творческой манеры Эдгара По русским читателем.

Ключевые слова: Эдгар По; проза; перевод; текст; влияние.

Произведения Эдгара По впервые появились на страницах русских журналов еще при жизни писателя. Рассказ «Золотой жук» был опубликован в сборнике «Новая библиотека для воспитания» в 1847 г.; имя переводчика указано не было. В небольшой вступительной статье По представлен читателю как новейший американский новеллист [2: с. 19]; издатель рекомендует писателя исключительно как прозаика. В то время в России были мало знакомы с представителями американской литературы (в числе немногих исключений назовем Вашингтона Ирвинга и Фенимора Купера). Русские издатели печатали произведения зарубежных писателей, ориентируясь на французских критиков и вкусы французской публики. Первые переводы По в России были сделаны не с оригинала на английском языке, а с французских переложений.

С 1853 г. круг публикуемых произведений американского писателя несколько расширяется: «*The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaal*» («Необыкновенные приключения некоего Ганса Пфаала»), «*The Thousand-and-Second Tale of Scheherezade*» («Тысяча вторая сказка Шехерезады»), «*The Descent into the Maelstrom*» («Низвержение в Мальстрем»), «*The Oblong Box*» («Длинный ларь»), «*William Wilson*» («Вильям Вильсон»), «*The Facts in the Case of Mr. Valdemar*» («Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром»). Одним из типичных изданий произведений Э. По того времени является публикация в 1858 г. двух новелл автора — «*The Gold Bug*» («Золотой жук») и «Вильям Вильсон» в подборке произведений зарубежных писателей. Это переложение, несомненно, выполнено посредством французского источника, хотя сам перевод достаточно точно передает не только суть происходящих событий, но и эффект, положенный автором в основу его произведений. В новелле «Золотой жук» у переводчика возникают прогнозируемые сложности с переводом криптограммы, основанной на латинском алфавите.

Несколько более удачен перевод новеллы «Вильям Вильсон»: «В это мгновение кто-то дотронулся до ручки дверей. Я кинулся предупредить всякого рода вмешательство и тотчас же оборотился к моему умирающему врагу. Но может ли человеческий язык выразить мое удивление, мой ужас при виде, который представился глазам моим! Краткое мгновение, в продолжение которого я оборачивался к двери, было достаточно, по-видимому, чтобы произвести некоторое изменение на другом конце комнаты. Огромное зеркало вдруг очутилось там, где я прежде не видал и следов его, и когда, пораженный ужасом, я приблизился к этому зеркалу — мое собственное изображение, но бледное, окровавленное, двигалось ко мне на встречу медленными неверными шагами. Я сказал: мне это так показалось, но в самом деле это было иначе. То был мой страшный двойник Виллиям, стоящий передо мною в предсмертных судорогах. Его маска и плащ свалились. И что же? Не было нитки в его остальной одежде, ни черты в его открытом лице, которые не были бы мои, торжественно мои, в неотразимой действительности» [4: с. 27]. Ср. с оригиналом и с современным переводом: «At the instant some person tried the latch of the door. I hastened to prevent an intrusion, and then immediately return to my dying antagonist. But what human language can adequately portray that astonishment, that horror which possessed me at the spectacle then presented to view? The brief moment in which I averted my eyes had been sufficient to produce, apparently, a material change in the arrangements at the upper or father end of the room. A large mirror; — so at first it seemed to me in my confusion — now stood where non had been perceptible before; and as I stepped up to it in extremity of terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait. Thus it appeared, I say, but was not. It was my antagonist — it was Wilson, who then stood before me in the agonies of his dissolution. His mask and cloak lay, where he had thrown them, upon the floor. Not a thread in all his raiment — not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, mine own!» [9: p. 328]; «В этот миг кто-то дернул дверь, запертую на задвижку. Я поспешил получить ее запереть, чтобы никто не вошел, и тут же вернулся к моему умирающему противнику. Но какими словами передать то изумление, тот ужас которые объяли меня перед тем, что предстало моему взору? Короткого мгновенья, когда я отвел глаза, оказалось довольно, чтобы в другом конце комнаты все переменялось. Там, где еще минуту назад, я не видел ничего, стояло огромное зеркало — так, по крайней мере, мне почудилось в этот первый миг смятения; и когда я в неопишемом ужасе шагнул к нему, навстречу мне нетвердой походкой выступило мое собственное отражение, но с лицом бледным и обрызганным кровью. Я сказал — мое отражение, но нет. То был мой противник — предо мною в муках погибал Вильсон. Маска его и плащ валялись на полу, куда он их прежде бросил. И ни единой нити в его одежде, ни единой черточки в его приметном лице, которые не были бы в точности такими же, как у меня» [6: с. 210].

В цитированном выше переводе XIX века встречаются громоздкие, неправильно построенные, с точки зрения русской грамматики, фразы: «я кинулся

предупредить всякого рода вмешательство»; «*краткое мгновение... было достаточно, чтобы произвести некоторое изменение на другом конце комнаты*»; «*я сказал: мне это так показалось, но в самом деле это было иначе*». В переводном тексте присутствуют явные неточности, связанные с использованием французского источника: пропуски («*огромное зеркало вдруг очутилось там, где я прежде не видал и следов его*» [пропущен отрывок: «*so at first it seemed to me in my confusion*» — буквально ‘как мне в смятении сначала показалось’ (здесь и далее перевод мой. — Е.З.)]; «*его маска и плащ свалились на пол*» [«*His mask and cloak lay, where he had thrown them, upon the floor*» — ‘Его маска и плащ валялись на полу, куда он их бросил’]); добавления («*страшный двойник Виллиам*» [«*my antagonist — it was Wilson*»]; помимо добавления переводчиком эпитета, здесь также изменено принципиальное обозначение «*antagonist*» — ‘противник’) на «двойник»]; «*И что же? Не было нитки в его остальной одежде...*» [«*Not a thread in all his raiment*» — данному предложению в авторском тексте не предшествует вопрос] и просто неверный перевод слов («*изображение*» [«*image*» — в данном случае в контексте подразумевается зеркальное *отражение*]; «*в его открытом лице*» [«*the marked and singular lineaments of his face*» — буквально ‘*приметные и специфические* черты его лица’]; «*ни черты в его открытом лице, которые не были бы мои, торжественно мои, в неотразимой действительности*» [«*lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, mine own!*» — буквально ‘черт его лица, которые не были бы *абсолютно схожи с моими собственными*’]).

А.В. Федоров отмечает в своей работе «Основы общей теории перевода», что в России во второй половине XIX в. качество переводов падает, большинство из них носит ремесленный характер, а переводчики сглаживают характерные особенности текста, индивидуальность писательской манеры. Среди издателей той поры бытует мнение, что перевод прозы — несложное дело, и его поручают некомпетентным людям [8: с. 62]. Переводы рассказов Э. По также были выполнены непрофессионально, к тому же через источник-посредник (скорее всего, это переводы на французский язык, сделанные А. Боргером и И. Менье). Целью переводчиков было передать развитие фабулы этих произведений. В данных образцах не сохранилось и следа своеобразия творческой манеры писателя и психологизма его произведений. К тому же переводилась лишь небольшая часть творческого наследия автора, и это создавало у русских читателей представление о нем как о художнике легкого приключенческого жанра. До 1880 г. никто из переводчиков за редким исключением не работал с английским текстом произведений Эдгара По. Сравнивая русские переводы с аналогичными французскими, Джоан Гроссман приходит к выводу, что первые абсолютно точно повторяют свой французский источник, в том числе и ошибки [2: с. 27].

Публикация рассказов Эдгара По, осуществленная Ф.М. Достоевским в журнале «Время» в 1861 г., несколько расширяет для русского читателя тематический спектр произведений По: рассказ «Черт в ратуше» («*The Devil in the Belfry*»), появившийся там, — образец юмористической новеллисти-

ки. Основываясь на содержании рассказов «Черный кот» («*The Black Cat*») и «Сердце-обличитель» («*The Tell-Tale Heart*»), русский писатель делает вывод о тонком понимании Эдгаром По человеческой души и о свойственной автору новелл удивительной способности воображения. Русский писатель при этом различает функцию воображения в творчестве По и Гофмана (немецкий романтик верит в созданный своим воображением фантастический мир, а Эдгар По всего лишь допускает в своих рассказах возможность свершения необычных событий в реальности) [3: с. 607].

В 1869 г. во Франции выходит в свет полное собрание сочинений Ш. Бодлера под редакцией Т. Готье, в которое включается и вся выполненная первым подборка переводов из Эдгара По. Изменившееся восприятие творчества По французским читателем влияет на репутацию американского автора в России. В последующие два десятилетия тематика издаваемых в России рассказов По заметно расширяется. Помимо новелл приключенческого характера, появляются рассказы фантастического содержания, даже присутствует попытка познакомить читателя с детективной новеллой По: «*The Murders in the Rue Morgue*» («Убийство на улице Морг»). Детективные новеллы писателя в XIX веке так и не приживутся в России, в отличие от Франции.

Новый всплеск интереса к творчеству Эдгара По связан с выходом в свет двух собраний его сочинений (По Э. Повести, рассказы, критические этюды и мысли, 1885; По Э. Необыкновенные рассказы, 1885), причем в первом наличествует и публицистика. С выходом в свет этого издания творческое наследие американского романтика оказалось представлено публике более разносторонне, чем прежде, о чем пишет в предисловии издатель, одновременно определяя специфику таланта писателя: «*В издаваемом томе нами сделан подбор его произведений в таком направлении, чтобы познакомить читателя со всем разнообразием творчества Эдгара По. Читатель присутствует то при потрясающих трагедиях внутреннего мира, то при волшебных описаниях и чудных картинах, переносящих вас в обаятельный мир “Тысяча и одной ночи”, то останавливается на глубокомысленных вопросах и разъяснениях. Таким образом дается читателю все богатство и разносторонность этого причудливого гения. Выдающаяся черта таланта Эдгара По это — соединение двух противоположностей: пылкой, грандиозной, подчас необузданной фантазии с холодным, глубоким анализом и критическим остроумием. ...Вас поражает глубокий психический анализ всюду, где предстоит разрешить или только поставить какую-нибудь этическую задачу» [7: в начале книги страницы не указаны]. Издатель, таким образом, рекомендует По русскому читателю не только как новеллиста, но и как мыслителя. Помимо нескольких рассказов («Сердце изобличило», «*Shadow — A Parable*» — «Тень», «*Von-Von*» — «Философ Бон-Бон», «*The Island of the Fay*» — «Остров Фей», «Овальный портрет» и др.), статьи («*The Philosophy of Composition*» — «Философия творчества»), а также заметок («*Marginalia*»), в эту книгу входит всего одно стихотворение — «*The Raven*» («Ворон»), причем переложенное прозой, очевидно посредством французского перевода С. Малларме. Текстам произве-*

дений По предшествует критико-биографический очерк Э. Геннекена, к тому времени один из наиболее достоверных и объективных.

Издатель сам указывает на то, что переводы в некоторых местах неудачны. Позже К. Бальмонт даст крайне негативную оценку данному изданию, подкрепляя ее примерами из текста: «...в переводе, также анонимном и совершенно лишенном литературного значения, благодаря его малограмотности. ...Весь перевод сделан каким-то вялым и тусклым языком и не дает ни малейшего представления о языке подлинника» [1: с. 12–13]. Безусловно, данный перевод грешит определенными неточностями, но все же его общее качество является достаточно высоким по сравнению с предыдущими изданиями. В статье «Философия творчества» отражены основные положения художественной концепции По, которые стали впервые доступны русскому массовому читателю. В анализируемом издании они звучат так: «*Если литературное произведение слишком длинно, чтобы его прочесть в один присест, то нам уже приходится лишиться одной чрезвычайно важной стороны — эффекта, вытекающего из единства впечатления...*» [7: с. 72]; «*Прекрасное я отношу к области поэзии... Таким образом истина, или удовлетворение разума, страсть, или возбужденное состояние сердца, и им подобные предметы хотя до некоторой степени и доступны поэзии, тем не менее гораздо лучше усваиваются прозой*» [7: с. 76]; «*Итак, смерть прекрасной женщины есть бесспорно самый поэтический сюжет*» [7: с. 83]).

На сравнительно высоком для своего времени уровне выполнен и перевод представленных в книге художественных текстов. В целом без утраты смыслового содержания, хотя и с некоторыми неточностями, передана последняя часть новеллы «Овальный портрет»: «*И когда прошло несколько недель, когда оставалось уже сделать немного — подкрасить только губы и придать несколько блеску глазам, жизнь ее еще теплилась подобно огоньку в потухающей лампаде. И вот, наконец, губы подкрашены, и глазам предан блеск, с минуту художник простоял в экстазе перед своею картиной, но, минуто спустя, смотря на нее, он вдруг задрожал и, побледневши от страха, воскликнул громким голосом: — “Да, действительно, это сама жизнь!” — он быстро обернулся, чтобы взглянуть на свою возлюбленную: — она была мертва!...*» [7: с. 61] («*And when many weeks had passed, and but little remained to do, save one brush upon the mouth and one tint upon the eye, the spirit of the lady again flickered up as the flame within the socket of the lamp. And then the brush was given, and then the tint was placed; and, for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, “This is indeed Life itself!” turned suddenly to regard his beloved: — She was dead!*») [10: р. 249]). В данном переводе присутствуют, однако, некоторые принципиальные расхождения с текстом: «*прошло несколько недель*» («*many weeks had passed*») — ‘много недель’ [здесь и далее перевод мой. — Е.З.]; «*жизнь ее еще теплилась*» («*the spirit of the lady again flickered up*») — ‘снова вспыхнула’). Наконец, есть просто неудачные моменты, например, необосно-

ванные повторы: «с *минуту* художник простоял» — и ниже, в этом же предложении — «*минуту* спустя, смотря на нее...».

Даже после выхода в свет двух только что описанных нами изданий, в России продолжают публиковаться сделанные еще в середине XIX века непрофессиональные переводы. Им, как правило, предшествуют критико-биографические очерки, содержащие одностороннюю характеристику творчества американского писателя и наивное отождествление его жизненных обстоятельств с художественными аспектами созданных им произведений: «...страстная и благородная натура, неистощимая фантазия, страсть к таинственному, мрачному, составляют главные элементы творчества этого замечательного и великодушного человека... Его впечатлительная натура подвергалась частым приступам меланхолии, особенно после смерти страстно любимой им жены. Как рассказчик он неподражаем: с самого начала рассказа до конца он держит ваше внимание неослабно, вы увлекаетесь все глубже и глубже» [5: стр. не указ.].

Дальнейшее знакомство с творчеством По в России происходит во многом параллельно развитию символизма. Только с 1880-х гг. русскому читателю по-настоящему начинает открываться вся глубина творческого наследия По. Символизм часто называют «вторым романтизмом», и потому неудивительно, что с формированием символистского движения в России связано обнаружение новых граней таланта американского романтика. Именно символистами было впервые показано многообразие творческого наследия По. Однако анализ этой проблемы заслуживает того, чтобы посвятить ему отдельную статью.

Литература

1. Бальмонт К. Предисловие переводчика / К. Бальмонт // По Э. Баллады и фантазии. — М.: Ф.А. Богданов, 1895. — 172 с.
2. Гроссман Дж. Эдгар Аллан По в России: Легенда и литературное влияние / Дж. Гроссман. — М.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1998. — 201 с.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. худ. произв.: В 13-ти тт. / Ф.М. Достоевский. — Т. 13. — М.; Л.: Гос. изд., 1930. — 650 с.
4. По Э. Вильям Вильсон. Золотой жук / Э. По. — СПб.: А. Смирдин (сын) и К°, 1858. — 28 с.
5. Поэ Эдгар. Золотой жук / Эдгар Поэ. — 2-е изд. — М.: Народная библиотека, 1887. — 60 с.
6. По Э. Избр. произв.: В 2-х тт. / Э. По. — Т. 1. — М.: Худож. лит., 1972. — 415 с.
7. По Э. Повести, рассказы, критические этюды и мысли / Э. По. — М.: Издание В.И. Маракуева, 1885. — 101 с.
8. Федоров А. В. Основы общей теории перевода / А.В. Федоров. — М.: Высшая школа, 1968. — 396 с.
9. Poe E. A. The Complete Works of Edgar Allan Poe / E.A. Poe. — V. 3. — N.Y.: AMS press, 1965. — 348 p.
10. Poe E. A. The Complete Works of Edgar Allan Poe / E.A. Poe. — V. 4. — N.Y.: AMS press, 1965. — 323 p.

References

1. *Balmont K.* Predisloviye perevodchika / K. Balmont // Po E. Ballady i fantazii. – M.: F.A. Bogdanov, 1895. – 172 s.
2. *Grossman Dzh.* Edgar Allan Po v Rossii: Legenda i literaturnoe vliyanie / Dzh. Grossman. – M.: Gumanitarnoye agentstvo «Akademicheskyy proekt», 1998. – 201 s.
3. *Dostoevsky F. M.* Poln. sobr. khud. proizv.: V 13-ti tt. / F.M. Dostoevsky. – T. 13. – M.; L.: Gos. izd., 1930. – 650 s.
4. *Po E.* Vilyam Vilson. Zolotoi zhuk / E. Po. – SPb.: A. Smirdin (syn) i K°, 1858. – 28 s.
5. *Poe Etgar.* Zolotoi zhuk / Etgar Poe. – 2-e izd. – M.: Narodnaya biblioteka, 1887. – 60 s.
6. *Po E.* Izbr. proizv.: V 2-h tt. / E. Po. – T. 1. – M.: Khudozh. lit., 1972. – 415 s.
7. *Po E.* Povesti, rasskazy, kriticheskiye etyudy i mysli / E. Po. – M.: Izdanie V.I. Markueva, 1885. – 101 s.
8. *Fedorov A. V.* Osnovy obshchei teorii perevoda / A.V. Fedorov. – M.: Vysshaya shkola, 1968. – 396 s.
9. *Poe E. A.* The Complete Works of Edgar Allan Poe / E.A. Poe. – V. 3. – N.Y.: AMS press, 1965. – 348 p.
10. *Poe E. A.* The Complete Works of Edgar Allan Poe / E.A. Poe. – V. 4. – N.Y.: AMS press, 1965. – 323 p.

И.В. Кривченкова

Уровни иносказания в повести-притче Уильяма Голдинга «Бог-скорпион»

Предмет анализа в статье — смысловые пласты и уровни притчевого иносказания в повести «Бог-скорпион» Уильяма Голдинга, рассмотренные в контексте основной идеи творчества писателя. Последняя заключается в исследовании феномена инстинктивного, темного начала, присущего человеку, и в показе постоянной борьбы добра и зла, происходящей в человеческом сознании.

Ключевые слова: Уильям Голдинг; притча; иносказание; инстинкт; зло.

В 1971 году вышел в свет сборник повестей Уильяма Голдинга «Бог-скорпион» [1]. Главная из них, давшая название книге, переносит читателя в IV тысячелетие до новой эры, на знойное побережье Нила. Это красочная зарисовка из жизни древних египтян, но время и место действия у писателя не имеют решающего значения, что лишний раз подтверждает притчевую основу литературного наследия Голдинга. Именно это притчевое начало во многом определило актуальность произведений писателя и обеспечило им долгую жизнь в современном мире. Сказанное не значит, однако, что египетский антураж выступает только как внешняя оболочка скрытого смысла, не неся в себе серьезной художественной нагрузки: писатель, с детства увлекавшийся историей и мифологией Древнего Египта, с почти кинематографической наглядностью воспроизводит быт, нравы и обычаи древнеегипетского царства, щедро наполняя стилизованную форму нравственно-философским содержанием притчи.

Словарь Владимира Ивановича Даля толкует слово «притча» определением «поучение в примере» [2: с. 52], что весьма близко к толкованию современного литературоведения: небольшой нравоучительный рассказ в форме иносказания. Рассмотрим еще несколько определений притчи, так как именно это жанровое обозначение лучше всего выражает специфику творчества Уильяма Голдинга. Согласно «Словарю литературных терминов», притча — нравственное поучение в аллегорической форме, черпающее поэтический материал из человеческой жизни [4: с. 47]. Такая трактовка дает возможность говорить о реалистичности изложения как важном для притчи художественном средстве: писатель рассуждает о «вечном», одновременно желая напомнить человеку о том, что его окружает в настоящий момент, и делая повседневность средством выражения абсолюта. Статья из «Поэтического словаря» Квятковского гласит: притча — малый жанр поучительной или сатирической литературы, небольшое произведение в стихах или прозе [3: с. 236]. Наконец, «Литературная энциклопедия терминов и понятий»

преподносит притчу как малый жанр дидактической литературы, по основным признакам тождественный с басней, по стилистике же более «высокий» [5: с. 189]. Притча в этом смысле обозначает аллегорически-дидактическое повествование, часто лишенное сюжетной законченности и порой сводящееся лишь к развернутому сравнению. Такая недосказанность, незавершенность, загадочная обрывочность притчи, как правило, не является художественным недостатком. Наоборот, она подталкивает читателя к самостоятельным выводам. Притча, таким образом, обращена к вполне определенному, личному восприятию каждого.

В повести Голдинга монотонное вступительное описание колоритного древнего пейзажа оживляется по мере того, как перед читателем предстают рельефные образы персонажей, символизирующих определенные человеческие качества. Мы видим стареющего Повелителя Верхних Земель, совершающего ритуальный бег по своим владениям, и сопровождающего владыку человека — Болтуна. Свое имя Болтун получил, как легко догадаться, из-за одноименной черты характера. При Патриархе этот персонаж играет роль своего рода Шута, по крайней мере, так кажется на первый взгляд. Позже выяснится, что он лишь удачно исполняет отведенную ему партию, являясь носителем скрытого от остальных знания о мире, принимаемого остальными за забавные небылицы. Впрочем, это обстоятельство несколько не заботит детей правителя: десятилетнего наследника-Принца, рано слепнувшего, мучимого предстоящим царствованием, и юную красавицу Прекрасный Цветок. Каждый из них видит в Болтуне отдушину и даже спасение для себя, однако никто не выходит при этом за рамки своих представлений об окружающем мире. Только потребность утолить любовное влечение к представителю иного рода и желание быть освобожденным от бремени будущего владыки Египта заставляют их превозносить этого человека, тянуться к нему, желать физической или духовной близости с ним. Неизвестное вызывает интерес и страх одновременно, и сложно предсказать, какое чувство победит в этой борьбе, потому что они сплетены между собой слишком тесно.

На пиршественном ужине во дворце Верховный Жрец выносит правителю — Высокому Дому — печальный вердикт, поводом для которого служит падение последнего во время бега. Теперь он должен перейти в Вечное Сейчас, или, говоря современным языком, быть погребен вместе со своими приближенными, удостоенными этой великой чести. И только Болтун не хочет быть похоронен заживо. Он не обращает внимания на слова Верховного, сулящего ему высшую честь, великое счастье, выражающееся в мумификации, золотой могиле и посмертных почестях. В глазах жителей древнего государства не закрывающий рта чужестранец — настоящий варвар, безумец и глупец, не понимающий и не принимающий оказываемой ему милости. А они для него дикари, которые не знают и не хотят знать ничего нового, не видят дальше прибрежной полосы. И читатели понимают, что конфликт Болтуна с египтянами является не просто следствием протеста одного человека против многих, но выражением вечного спора самодовольного человеческого разума, уверенного в своей правоте, совершенстве и превосходстве, с «болтунами»-одиночками — носителями прогресса.

Таким образом, метафорический смысл повести возводит ее к вневременному притчевому уровню. Но помимо основного, достаточно очевидного конфликта «чужеземного» знания Болтуна о другой жизни с суеверными убеждениями египтян, в повести затронута иная общечеловеческая проблема. Она волновала и занимала мысли писателя всю жизнь и, по сути, являлась для него более важной, чем первая; это наличие и возможность преобладания в людях темного, звериного, первобытного начала, древнейшего инстинкта, того, что нередко называется одним словом, — зло.

Все герои повести «Бог-скорпион» являются носителями обобщенных типических характеристик, и их имена, бесспорно, подчеркивают этот факт. Читатель видит кукольную красоту и узость мысли Прекрасного Цветка, заботящейся о внешности, но не способной выйти за рамки внушений Жреца; детское упрямство, капризы и страх Принца перед могущественным учителем. Он видит настойчивость, убежденность самого Верховного в своей правоте, скрывающую тонкий расчет — оставить все, как есть, и избавиться от инородного тела в лице Болтуна, чтобы сохранить незабываемые традиции и порядки. Также мы наблюдаем усиливающуюся зависимость Высокого Дома от примитивных биологических потребностей организма, погружение героя в состояние, при котором сила мысли уступает место желанию постоянного насыщения организма пищей и алкоголем. Болтун, по мысли Голдинга, выделяется из калейдоскопа образов, он отделен от остальных некоей истанцией, потому что он — носитель образа мысли, отличного от других. Однако чужак не только не вызывает симпатии, но, напротив, провоцирует у читателя чувство, похожее на ненависть.

После слов Верховного Жреца о необходимости упокоения фараона Высокий Дом беспокоится о соблюдении погребального ритуала. Это значит, что с ним пойдут и другие, специально выбранные люди, в том числе говорливый рассказчик, потому что без него и его историй властелин не будет до конца счастлив в подземном мире. Правитель спокойно готовится к предстоящему путешествию, но Болтун мгновенно меняется: из суетливого, забавного и сообразительного пажа (хоть и с двойным дном, о чем свидетельствует беседа с Прекрасным Цветком об их грехе) он превращается в человека, обезумевшего от страха смерти. Разумеется, за столь явное и дерзкое нежелание подчиниться его ждет наказание, по сравнению с которым «великая» смерть, возможно, показалась бы не такой ужасной. Стража бросает Болтуна в яму, где уже томится Старик — еще не так давно наставник Принца. Его покарали за клевету на ученика, на самом деле являющуюся правдой: наследник престола медленно лишается зрения, но, страшась всеобщего гнева, не признается в беде. Итак, два пленника под палящим солнцем в окружении стаи мух обречены на медленную и мучительную кончину. В этой ситуации и в разговоре Болтуна с Принцем, прибежавшим, как это ни парадоксально, за помощью к несчастному узнику, наконец, проявляется темная сущность бывшего шута. Его инстинкты, основным из которых является инстинкт выживания, несмотря на их естественность и уместность в предлагаемой ситуации, показаны писателем крайне неприглядно. И это, разумеется, не случайно. Ясно, что героем управляет страх за свою жизнь, но откровенная трусость, изворотливость, раз-

дражающая навязчивость, абсолютная готовность пойти на убийство ради себя перекрывают жалость читателя к Болтуну, четко демонстрируют ту грань, которую не должен, но может перейти (и часто переходит) человек под влиянием различных обстоятельств.

Герой без каких-либо угрызений калечит Старика, пытаясь выбраться из природной тюрьмы, ломает его палку, оставляет без воды, делая во сто крат более жутким его положение. И, находясь рядом со своей жертвой, Болтун равнодушно констатирует совершенное, концентрируясь только на собственном спасении и без тени сомнения пользуясь желаниями и наивностью обожающего его Принца, которому нисколько не отвечает взаимностью. Наследник, обнадеженный обещанием нового учителя забрать его с собой в другие земли, пытается найти веревку для друга, но, увы, очень быстро оказывается разоблаченным. Упрямого пленника приводят на допрос, чтобы в последний раз попытаться убедить его уйти в Вечность. Наступает кульминация повести, показывающая читателю апофеоз силы инстинкта в человеке, перекрывающей не только разум, но и всякую человечность. Болтун хочет жить, дикий, жадный и ненасытный в своем желании. Все остальное теряет для него всякий смысл, и мы убеждаемся — знание не спасает от потери человеческого лица. Скорее, наоборот, простая вера, наивность, даже узкий кругозор часто могут помочь человеку сохранить себя, не стать зверем. Прекрасный Цветок не допускает мысли о том, что небесный свод охватывает другие земли, что кто-то женится на представителе чужой семьи, что предыдущие цари не смотрят на живущих горожан из своих гробниц. И она спокойна и умиротворена в своем незнании. Ее брат тем более не готов к подобным откровениям, поэтому в финале повести ему легче решиться выпить ритуальный яд, предназначенный для Болтуна, чем поверить в происходящее. А тем временем над Верхними Землями разносятся истошные крики героя, разоблачающего текущий уклад жизни перед всеми, кто может его услышать: перед детьми Высокого Дома, перед Верховным и стражниками, пытающимися убить Болтуна и терпящими поражение. Его слова подобны ответным стрелам, глубоко и смертельно ранящим сознание людей, или жалу скорпиона, с которым сравнивает их Верховный Жрец.

Через призму обозначенной проблемы первоначальный конфликт произведения приобретает иную смысловую наполненность, превращаясь в столкновение инстинктов, испокон веков и по сей день наполняющих человека. А в такой войне, по мысли писателя, не может быть победителя, справедливости и правды, так как зло всегда есть зло, и даже разумное начало не может его оправдать. В этом свете иронично-печальным видится конец повести, предполагающий превращение Болтуна в следующего правителя древнего царства, в нового Бога — Бога-скорпиона. Весьма символично такое имя, символизирующее опасность деяний владыки не только для жителей Верхних Земель, но и для него самого.

Смысловое ядро притчи, заложенное еще в «Повелителе мух», продолжает раскрываться в позднейшем творчестве Уильяма Голдинга, в частности, в рассматриваемой нами повести. Эта небольшая по объему, но внушительная по смыслу притча Голдинга не дает нам простого и понятного объяснения,

элементарного ответа на вопрос, почему из века в век люди вновь повторяют свои ошибки. Она не может сделать этого по определению, однако способна преподнести человечеству нравственный урок и дать пищу для размышления, так как написана с надеждой на то, что однажды человек задумается над последствиями своих поступков. В этом случае благородная цель, которую преследовал писатель, говоря читателям о болезни, поразившей общество, и о природе, требующей понимания и контроля, будет достигнута.

Литература

1. *Голдинг У.* Бог-скорпион. Клонк-Клонк. Чрезвычайный посол / У. Голдинг. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – С. 33–110.
2. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х тт. / В.И. Даль. – Т. 3. – М.: Олма Медиа Групп, 2007. – 576 с.
3. *Квятковский А. П.* Поэтический словарь / А.П. Квятковский. – М.: Сов. энцикл., 1966. – 376 с.
4. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х тт. – Т. 2. П–Я / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина. – М.; СПб.: Л.Д. Френкель, 1925. – 621 с.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий: В 11-ти тт. – Т. 9 / Гл. ред. А.В. Луначарский. – М.: ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т «Сов. энцикл.», 1929–1939. – 832 с.

References

1. *Golding U.* Bog-scorpion. Klonk-Klonk. Chrezvychainyi posol / U. Golding. – SPb.: Azbuka-klassika, 2006. – S. 33–110.
2. *Dal V. I.* Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: V 4-h tt. / V.I. Dal. – Т. 3. – М.: Olma Media Grupp, 2007. – 576 s.
3. *Kvyatkovsky A. P.* Poeticheskyy slovar' / A.P. Kvyatkovsky. – М.: Sov. entsikl., 1966. – 376 s.
4. Literaturnaya entsiklopediya: Slovar' literaturnykh terminov: V 2-h tt. – Т. 2. / Pod red. N. Brodskogo, A. Lavretskogo, E. Lunina. – М.; SPb.: L.D. Frenkel, 1925. – 621 s.
5. Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii: V 11-ti tt. / Gl. red. A.V. Lunacharsky. – Т. 9. – М.: OGIz RSFSR, Gos. in-t «Sov. entsikl.», 1929–1939. – 832 s.

**«Лики XX века»:
Вторая всероссийская научная
конференция памяти профессора
Л.Г. Андреева (МГУ)**

Публикуемый материал представляет собой обзор научной конференции, организованной кафедрой зарубежной литературы филологического факультета МГУ в память о профессоре Л.Г. Андрееве. Областью научных интересов Л.Г. Андреева были проблемы литературы XX века. Именно поэтому очередное научное мероприятие «Лики XX века» решало проблемы толкования и интерпретации модернизма, раскрывало сложившиеся уже стереотипные подходы к изучению и преподаванию модернистской литературы в отечественной и зарубежной традиции.

18–20 июня 2009 г. на филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова состоялась вторая научная конференция из серии «Лики XX века», организованная в память о профессоре Л.Г. Андрееве и приуроченная к дню его рождения. Настоящее мероприятие стало уже вторым по счету. Организаторы — *кафедра истории зарубежной литературы филологического факультета*, ставя перед собой задачу всестороннего освещения проблем изучения зарубежной литературы, варьируют исследовательский ракурс, предлагая раз в два года участникам и гостям обсудить различные исследовательские и преподавательские аспекты проблем, вынесенных в подзаголовок конференции. Рабочая тема этого года: «*Модернизм: метод или иллюзия?*».

Исходным руководством для участников мероприятия стало предложение организаторов конференции критически отнестись к сложившимся уже способам и моделям интерпретации и преподавания модернистской литературы в отечественной и зарубежной традициях. О.Ю. Панова, одна из организаторов конференции, в информационном письме подчеркнула: «Распространенный способ описания явления модернизма в литературе и шире — в культуре — предполагает опору на теоретические построения непосредственных участников литературного процесса, на разработанные ими “громкие” стратегии, подразумевающие, что художник сам внятно очертил поле своего творческого поиска, обозначив степень нова-

торства своего письма, не просто указав на нечто броское, отделяющее его стиль от стиля предшественников, но и сформулировав самую суть “модерности”, адекватного ответа на вызовы эпохи. Нередко в прикладном (педагогическом) смысле понимание модернизма в литературе сводится к некоей сумме приемов, эстетических находок (модернистский “монтаж”, “поток сознания”, “объективный коррелят”, “слова на свободе”, “автоматическое письмо”, “симультанность” и т.п.). Участникам конференции предлагается подвергнуть такой подход (если он для них по-прежнему значим) критической оценке, удостовериться, не скомпрометированы ли эти привычные формулы, не носят ли они порой чисто “орнаментальный” характер, стоит ли за ними непосредственная художественная реальность, насколько модернизм как литературно-историческое явление “совпадает” с моделями, разработанными в западном и отечественном литературоведении; наконец, не пребывают ли исследователи модернизма (сознательно или бессознательно) в плену у творческой / теоретической иллюзии его создателей». Проблемность подхода не только задала тон состоявшемуся разговору, но и определила структуру мероприятия, в котором приняли участие ведущие специалисты МГУ им. М.В. Ломоносова, ИМЛИ им. А.М. Горького, ИНИОН РАН и других, а также представители широких кругов отечественного литературоведения.

С приветственным словом к собравшимся обратились декан филологического факультета МГУ профессор *М.Л. Ремнева* и заведующий кафедрой зарубежной литературы профессор *Г.К. Косиков*.

Пленарные заседания утром 18 июня были связаны с обсуждением проблем возникновения модернизма, соотносительности модернизма и авангарда. Некоторые из докладчиков проводили параллели между модернизмом и генетически предшествующими традициями, как это было сделано в докладе *О.А. Клинг* (Москва) «Модернизм и русский символизм: взгляд через сто лет», где был в некоторой степени обобщен опыт обращения к материалу и перераспределены акценты взаимодействия течений. С докладом о «литературной антропологии модернизма» выступила *О.Ю. Панова* (Москва). Вопросы терминологического определения модернизма и модернистского канона рассматривались в докладах *О.М. Ушаковой* (Тюмень) и *И.В. Кабановой* (Саратов).

Послеобеденное заседание сосредоточилось на анализе немецкоязычного материала и вопросах немецкого модернизма. Доклад *А.В. Белобратова* (Санкт-Петербург) раскрывал тенденции освещения немецкой литературы отечественной наукой, рассматривал сопряженные с этим терминологические аспекты. Австрийскому модернизму и творчеству Ф. Кафки были посвящены выступления *А.И. Жеребина* (Санкт-Петербург) и *В.Г. Зусмана* (Нижний Новгород). Изводы модернизма на конкретном примере были проанализированы в докладе *В.Н. Ахтырской* (Санкт-Петербург) «В.Г. Зебальд: модернист в постмодернистском мире».

19 июня пленарные заседания обозначили более широкие перспективы рассмотрения проблем модернизма как в родо-жанровых возможностях взаимодействия, так и в функционировании в заданных контекстных условиях. *Т.В. Балашова* (Москва) выступила с докладом «Поиски нового художествен-

ного языка на границе поэзии и прозы в начале XX века», а *М.Ф. Надьярных* (Москва) охарактеризовала «Контуры модернизма в инвенционных контекстах». Вопрос о преемственности художественных явлений в модернизме вновь стал поводом для дискуссий. Одним из примеров детального обзора взаимопересечений стал доклад *Н.А. Соловьевой* (Москва) «Готическое и модернизм».

Конференция проходила при поддержке Франко-Российского центра гуманитарных и общественных наук в Москве. В связи с этим еще одним значимым направлением в выступлениях докладчиков было освещение французских версий литературного модернизма. На пленарном заседании были представлены доклады *А. Ливри* (Париж) «Юлиан Отступник в Золотой голове Клоделя», *М.-Ж. Фуртанье* (Тулуза) «Генезис модернистского текста: “чудесные башмачки” Ж.-П. Сартра С. де Бовуар».

Секционные заседания сложились из заявок участников и составили тематические заседания, рассматривавшие *творчество Марселя Пруста, национальные версии модернизма*, а также аспекты функционирования *модернизма на сцене и в кинематографе*. Рассмотрению различных аспектов творчества и творческого наследия М. Пруста были посвящены выступления *Н.Т. Пахсарьян* (Москва), проводившей параллели романистики французского автора и романистики XVIII века; *А.Н. Таганова* (Иваново), рассматривавшего вопросы авторского творческого метода; *Е.Д. Гальцовой* (Москва), акцентировавшей внимание на теоретико-литературном ракурсе анализа наследия Пруста и модернизма; *З.И. Курнозе* (Нижний Новгород), осветившей вопросы художественного времени произведений Пруста.

Национальные варианты модернизма рассматривались на отдельном секционном заседании, где материалом для выступлений докладчиков служили традиции испанской (*А.Б. Можяева*), итальянской (*Е.В. Фейгина*), венгерской (*Е.З. Шакирова*), македонской (*А.Г. Шешкен*) литератур, подтвердившие универсальность и, во многом, симультанность модернистских проявлений в европейском культурном контексте.

Секция «Модернизм на сцене и в кинематографе» убедительно продемонстрировала общекультурный характер модернистских настроений и укорененность техники в различных родах искусств. Своими наблюдениями в этом направлении делились *М.А. Ариас-Вихиль* (Москва) «От символизма к модернизму: к проблеме эволюции творческого метода М. Метерлинка»; *В.М. Толмачев* (Москва) «Невизуальное у Ибсена, Метерлинка, Чехова»; *В.В. Шервашидзе* (Москва) «Репрезентация невозможности поиска реальности в новом романе и театре абсурда»; *Е.Г. Доценко* (Екатеринбург) «Минимализм в европейской драматургии как вариант модернистской театральности» и другие.

20 июня пленарные заседания затронули англо-американский модернизм на примере анализа творчества Э. Паунда, Т.С. Элиота, В. Вулф, Г. Джеймса, Г. Миллера, У. Фолкнера. В докладах прозвучала линия формирования модернистского мировосприятия, художественной техники; были рассмотрены вопросы наследования сложившейся модернистской традиции авторами более поздне-

го поколения. *Д.А. Протопопова* (Оксфорд) выступила с докладом «В поисках модернизма: Вирджиния Вулф о компонентах “современности” в творчестве Чехова, Достоевского и Тургенева», продемонстрировав литературно-критическое мастерство В. Вулф; *Н.А. Анастасьев* (Москва) в докладе «Фолкнер как последний гуманист в американской литературе XX в.», раскрыл наиболее значимые ориентиры творческого наследия Фолкнера; Т.Н. Красавченко (Москва) показала преемственность поэтических линий Элиота и Хьюза в выступлении на тему «Феномен модернизма в английской поэзии: от Т.С. Элиота к Теду Хьюзу».

Прошедшие в течение трех дней заседания во многом продемонстрировали единомыслие участников, универсализировали методологию изучения проблем модернизма в литературе и искусстве вне зависимости от национальных особенностей проявления, обобщили накопленный опыт, отметив определенную стадиальность освоения феномена и перспективы его дальнейшего осмысления.

Обзор по материалам организаторов конференции
подготовила *Н.Б. Калашикова*

Вспоминая Георгия Васильевича Краснова

Э то не некролог, не воспоминания, а грустные заметки по печальному поводу — на 88 году из жизни ушел Георгий Васильевич Краснов (1921–2008), доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель наук РФ, последние годы работавший в Коломенском пединституте. С ним словно оставила нас целая литературная эпоха, интересная, яркая, потому что он был ученый, педагог, воспитатель. А главное — крупная личность, оставившая заметный след в истории изучения русской классической литературы. Сегодня очевидно, что эту историю нельзя понять без личности Георгия Васильевича.

Я имел счастье знать, общаться, дружить с ним больше полувека. И всех впечатлений, памятных эпизодов не пересказать, не вспомнить. Помню лишь, что когда в конце 50-х годов я приехал в Нижний Новгород, Георгий Васильевич был деканом филфака, он отнесся ко мне с участием и в сборниках факультета я опубликовал свои ранние работы о зарубежных связях: сегодня они кажутся несерьезными, но зато они были первыми. В ту пору русско-зарубежные связи медленно, но неуклонно развивались, и Георгий Васильевич внес в них свой вклад. Позже он предложил мне прочесть небольшой спецкурс об американской литературе на филфаке. Но, пожалуй, наиболее интересным для меня было то, что по инициативе Георгия Васильевича Краснова я стал принимать участие в межвузовских конференциях, ездить по городам, знакомиться с литературоведами страны. Георгий Васильевич был большим любителем конференций, человеком уважаемым, широко известным в научных кругах.

Так прошло не одно десятилетие, мы побывали с ним в Ярославле, Ленинграде, Иванове, Вологде, Нижнем Новгороде (он был одним из руководителей Поволжского объединения литературоведов), в Куйбышеве, Астрахани, Краснодаре и других городах. Особенно значительный вклад он внес в организацию так называемых Алексеевских чтений — научных встреч в честь академика М.П. Алексеева, проходивших в Одесском университете, где маститый ученый работал в начале 1920-х годов. Георгий Васильевич Краснов дружил также с Д.С. Лихачевым, ведущими литературоведами ИРЛИ и ИМЛИ. Это было интересное, живое время. Он приглашал в Нижегородский университет для чтения лекций опального профессора Ю.Г. Оксмана из Москвы, за что позднее поплатился. Естественно, в период нашего общения происходило немало любопытных встреч. Однажды мы задумали написать обзор, посвя-

ценный литературоведческим книгам, русским и зарубежным, выходящим в серии «Научно-популярная библиотека» и в издательстве «Наука». Это было в 1980 году. Серия пользовалась успехом, наша работа была готова, когда случилось непредвиденное. На одну из книг серии, посвященную специальным лингвистическим вопросам, поступило негативное письмо из влиятельного партийного органа одной из республик. Выяснилось, что трактовка какого-то диалекта оказалась идеологически невыдержана. В издательстве возник переполох, итогом которого стала ликвидация всей научно-популярной серии. Среди выпавших из плана работ была и наша с Георгием Васильевичем обзор, не имевший никакого отношения к данному эпизоду.

Вспоминаю наш разговор в Астрахани с профессором В.В. Гурой — специалистом по творчеству Шолохова. Тогда он только что написал книгу «Как создавался Тихий Дон» и послал рукопись на рецензию в ЦК КПСС (при живом авторе). Через полгода ЦК дало добро, после чего Гура отправил свою работу Шолохову. Тот, как обычно, долго не отвечал, когда Гура ему позвонил по телефону подошел его секретарь и сообщил, что автор занят. Когда мы спросили Гуру, что же было на самом деле с созданием романа, Гура ответил загадочно: «Темная история».

Вспоминается другой эпизод: 1967 год, празднование 85-летия Н.Н. Гусева. Собрались друзья старейшего толстоведа, работавшего в 1907–1909 гг. секретарем у Л.Н. Толстого. Воссоздавая некоторые эпизоды своей жизни, Н. Гусев говорил: «Однажды мы сидели за столом: С.А. Берс, А.Б. Гольденвейзер и другие, разговаривали. Некоторые впоследствии опубликованные их воспоминания были неточны. А.Б. Гольденвейзер представлял Толстого как человека, который “с детства ненавидел поляков”. Однако на самом деле было все не так, Толстой говорил: “с детства меня учили ненавидеть поляков” — это большая разница».

У Георгия Васильевича было немало учеников, он их опекал, помогал, если надо, вставал на защиту. Так было в конце 60-х гг., когда один из его аспирантов попал в поле зрения компетентных органов, а Г.В. Краснов, его поддержавший, лишился поста в университете. Некоторое время крупный ученый оставался без работы, наталкиваясь на отказы, пока не был взят в Коломенский пединститут, где через некоторое время стал заведующим кафедры литературы. Вскоре вокруг него сплотились его ученики, и кафедра литературы приобрела всероссийскую известность; при ней был открыт диссертационный совет.

Отношение Георгия Васильевича Краснова к его ученикам впечатляло. Он постоянно говорил о том, что одна из задач вузовского профессора — это воспитать ученика, последователя, того, кто пойдет по его пути. Помнится, мы ехали с ним на конференцию в Астрахань из Москвы. На остановках в больших городах (Саратов, Куйбышев) к его вагону подходили его бывшие аспиранты: кандидаты, доктора. Но, наверное, самым незабываемым было 70-летие Георгия Васильевича Краснова в Коломне весной 1991 года. Приехало множество гостей со всех концов России, так, что вся местная гостиница была забита. Не было парадной организации торжеств — были радостные встречи москвичей, ленинградцев, нижегородцев и многих других, которые образовали своеобразное содружество,

скрепленное любовью к родной литературе. Случались и другие юбилеи, и выходили сборники в честь Георгия Васильевича Краснова, каждый из которых пополнялся очередным списком публикаций ученого в самых разных жанрах — статьи, очерки, заметки, рецензии. В эти сборники также неизменно включался раздел, куда входили небольшие житейские фрагменты, остроумные сентенции и афоризмы Георгия Васильевича.

Образ Георгия Васильевича показался бы менее объемным, если бы мы не отметили присущую ему «охоту к перемене мест», даже в преклонном возрасте эти его постоянные поездки по стране, в университетские центры, где по приглашению коллег он читал различные специальные курсы. Будучи вынужденным работать дома, трудился с аспирантами и дипломниками до последнего дыхания.

Помню скромный кабинет Георгия Васильевича Краснова, заставленный грубо сколоченными деревянными полками, заполненными огромным количеством книг, папок, конспектов, рукописей. Не будет преувеличением сказать, что его имя останется в истории российского литературоведения. Он был известным толстоведом, автором одной из первых опубликованных послевоенных монографий о «Войне и мире». Он также был видным пушкинистом — по его инициативе стали проводиться Болдинские чтения. Среди учеников профессора Г.В. Краснова — безвременно скончавшийся выдающийся пушкинист В.А. Грехнев. Замечательной фигурой в исследовании творчества Ф.М. Достоевского является профессор В. Викторович (также его ученик), среди его учеников профессора Н.М. Фортунатов, В.И. Биранов, крупнейший польский русист Б. Бялокозович, автор монографии «Толстой в Польше», а также ученик и друг Г.В. Краснов. Замечателен вклад Георгия Васильевича Краснова в изучение наследия Н.А. Некрасова. Под руководством ученого был выпущен специальный сборник «Н.А. Некрасов в воспоминаниях современников», а в серии «Литературные памятники» вышли стихи поэта, написанные перед смертью. Заметим, впрочем, что, подлинный анализ наследия Георгия Васильевича Краснова, его классификация только еще начинается. За пределами этих кратких замечаний остаются важнейшие разделы деятельности Георгия Васильевича Краснова — лектора и ученого. Им будут посвящены специальные выступления на Красновских чтениях, которые пройдут в честь замечательного ученого.

Пятьдесят лет моего с ним знакомства — впечатляющий срок. Говорят, что незаменимых людей нет. Это спорное мнение. Нам долго будет не хватать нашего замечательного друга. И мы не только будем проводить Красновские чтения, вспоминать ученого, печатать не увидевшие свет его труды. Они всегда будут живой частью нашего литературного наследия.

Б.А. Гиленсон



ЮБИЛЕИ

К 55-летию Евгения Флорентовича Кирова

27 мая 2009 года доктору филологических наук, заведующему кафедрой русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ Евгению Флорентовичу Кирову исполнилось 55 лет. 55 лет — это время подвести частичные итоги и время подумать о том, что еще можно успеть.

Итак, что сделано? Окончен один из старейших вузов страны — Казанский университет. В качестве учителей выступают отцы-основатели Казанской и корифеи Московской лингвистической школы: И.А. Бодуэн де Куртене, Н.В. Крушевский, В.А. Богородицкий, В.В. Виноградов, В.А. Виноградов, К.В. Горшкова, Л.В. Златоуста.

Кандидатская диссертация по диалектологии (1981) заработана потом и кровью в многочисленных экспедициях по русскому Северу. Докторская диссертация защищена в 1993 году в МГУ им. М.В. Ломоносова и посвящена фонологии русского языка. В этой работе было предложено понятие квазифоноемы, расширяющее фонологическую систему Н.С. Трубецкого, результатом чего стало развитие нового направления — градационной фонологии.

Е.Ф. Киров является автором трех монографий («Градационная фонология языка» (1984), «Теоретические проблемы моделирования языка» (1989), «Фонология языка» (1998)) и более ста научных статей. Под его руководством подготовлено и защищено пять кандидатских диссертаций. В настоящее время, кроме аспирантов, Евгений Флорентович руководит двумя докторантами.

Карьера разгонялась медленно, но развивалась в последнее десятилетие стремительно: Е.Ф. Киров был заведующим кафедрой русского языка в трех вузах: в Ульяновском филиале МГУ им. М.В. Ломоносова, в Нижегородском государственном университете им. Н. Лобачевского, с 2002 года по настоящее время заведует кафедрой русского языка и общего языкознания филологического факультета ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет».

Что еще предстоит сделать? Увидим в ближайшее время.

Кафедра русского языка и общего языкознания желает юбиляру научных достижений и творческих успехов.

**«Между небом и плёсом»:
о книге стихов Константина Гадаева
«Июль»¹**

Не стану утверждать, что эта небольшая, концептуально заключенная в обложку цвета неба и воды книжка была совсем не замечена читателями и критиками. На ее долю достались две или три доброжелательные микрорецензии, а Тимур Кибиров, чьи строки соседствуют с тютчевскими в эпиграфе к книге, печатно признался, что хотел бы числиться автором нескольких ее стихотворений.

Тем не менее, пристального внимания «Июлю» до сих пор уделено не было, притом, что книга Гадаева тщательного прочтения и перечтения, несомненно, заслуживает. Попробую хотя бы отчасти исправить допущенную несправедливость.

Для начала мизантропически признаюсь: я не люблю стихов большинства современных российских поэтов. То есть (формулируя точнее и подробнее), не могу дать себе внятных ответов на элементарные, «школьные» вопросы: зачем все эти стихи писались, и для чего я их теперь должен читать? Почему поэт вообразил, что мне нужно знать именно об этих, а не каких-нибудь иных особенностях и оттенках его мироощущения? Что, по-зощенковски выражаясь, автор хотел сказать своим произведением?

Читая книгу Гадаева, эти вопросы себе просто не задаешь, хотя речь в ней ведется о событиях вполне обыденных, с каждым из нас случавшихся. В «Июле» рассказано о том, как замученный злой московской суетней «заложник столичных улиц», проводит сладостные летние деньки в средней полосе России, в поселке Горбово, вместе с женой (ей посвящена вся книжка) и детьми, к которым обращено одно из лучших ее стихотворений:

¹ Электронную версию рецензии см. на сайте www.stengazeta.net (публикация от 22 апреля 2009 года). URL: <http://www.stengazeta.net/article.html?article=6102> (дата обращения: 27.08.2009 г.). Стихи цитируются по изданию: *Гадаев К. Июль: [сборник стихов] / К. Гадаев.* – М.: Изд-во Н. Филимонова, 2006. – 52 с.

Вот это, дети — настоящий,
а это — отраженный лес,
что, вверх тормашками висящий,
полощется среди небес.

Небес — таких же отраженных,
как будто в воду погруженных.

Чуть золотой. Немножко синий.
Белесый — из-за облаков,
Он, может, даже и красивой.
Но нет в нем ягод и грибов.

Отпускная *dolce vita* изображается в «Июле» неторопливо и обстоятельно, со множеством мелких, дневниковых подробностей. В предметный реестр гадаевской книги органически вместились и заржавленный шоссеиный указатель «Горбово 3», и дышащее «в старой супнице» «сухое вино», и «черный ливень», который «рушится на капюшон // одолженной у местных плащпалатки», и крохотный лягушонок на тропинке, и «коровий темный глаз», таинственно блестящий в хлеву, и «взбесившийся» гидроцикл, и «у ног плеснувший окунек», и много еще чего другого...

Как разнородно все и рядом,
одним охваченное взглядом.

Есть лишь контраст, но нет разлада.

Так Гадаев воспекает гармоническое единство окружающего мира.

Читая его книгу, мы то и дело испытываем почти физиологическую радость от точности описаний знакомых нам самим ситуаций и впечатлений. Эта радость узнавания — одно из самых больших удовольствий, которыми может одарить поэзия. А потом, далеко не сразу, мы замечаем, что немудреный горбовский быт мягко подсвечен в «Июле» чудесным, льющимся с небес светом. И тогда приходит понимание, что в книге Гадаева нам удастся встретиться с настоящей христианской поэзией, не тронутой скучной нравочительностью и не опоганенной, как это сплошь и рядом случается, пышной стилизаторской славянщиной. Сделав это важное и неожиданное открытие, мы принимаемся перечитывать «Июль» заново.

Теперь от нас уже не укроется, что гадаевский лирический герой не только созерцает, но и действует. Он не просто пассивно наслаждается жизнью в первозданной телесной и душевной чистоте и освежением своих впечатлений о мире, как в зачине одного из стихотворений книги:

Дождь, одиночество — запретные слова
здесь наполняются каким-то строгим смыслом.

Не школьная тоска, — а слегшая трава.

Не Муза блеклая, — но Пакальная Мыза,

а изо всех сил пытается раствориться в природе, слиться с ней, срастись с ней, как в финале этого же стихотворения:

Пусть Баха отпищит мобильник в темноту.
Разуться, дать ступням срастись с прибрежным илом.
Не смаргивая капель: Господи, я тут, —
Шепнуть, — и больше нет меня нигде... помилуй.

Может быть, подобные попытки предпринимаются потому, что именно в горбовском пейзаже, как в детской картинке-загадке или стихотворении Тютчева поэт с трепетом и счастьем распознает отображение Божьего Лица? Похоже, что да. Неслучайно Гадаев пользуется таким сравнением-уподоблением при описании узнаваемой бытовой картинке:

По Селижаровке, как в море Галилейском,
два рыбака медлительно плывут...
И растворяются в горячем зыбком блеске.

Метафизически окрашенный мотив «горячего блеска» преобразен в мотив «расплавленного золота» христианской свободы в том стихотворении книги, где счастливый миг слияния человека с Богом через абсолютное подчинение человеческой воли воле Создателя знаменательно совмещен с высшей радостью отпускника — безрассудно детским прыжком вполне себе взрослого мужчины, «стокилограммового» отца семейства в воду:

Блеснет в глаза, стремителен и жгуч,
о плоскость плеса преломленный луч:
поджав ступни, теряя равновесье,
теперь Тебе, Господь мой, предан весь я,
в прыжке прорвав кристальную плеву,
упругим брассом раздвигая воды, —
из серебра тоски моей плыву
в расплавленное золото свободы.

Но в том-то все и дело, что полная гармония между человеком и Богом достигается лишь на краткие мгновения, поскольку современный человек, ослабленный разъедающей его душу тоской, оказывается неспособным совершенно излечиться от нее даже в раю. Или в Горбово. Да и внешний мир с его политикой и войнами, всегда готов коварно напомнить современному человеку о своем существовании:

Изгнанные раз из рая,
мы ль создать дерзаем свой?

Среди третьей мировой.

Или — еще неожиданней:

Бесшумно спустился паук с потолка
спецназовцем, точку готовящим к штурму...

Не из этой ли пугающей ассоциации родилось короткое гадаевское увещательное стихотворение, обращенное к жене, в котором отвратительной телевизионной современности с завидным упорством противопоставляется обретенный горбовский рай?

Свой страх уйми.
Рисуй с детьми.
Трясись над ними.

Не с нами СМИ.
И мы —
не с ними.

Здесь (хотя это можно было бы сделать и раньше) настало время обратить внимание на еще одну особенность книги Гадаева, резко выделяющую «Июль» из ряда современных ему поэтических сборников. Разумеется, неплохо чувства добрые лирой пробуждать, но хорошо бы еще уметь делать это отлично. Сколько мы знаем безнадежно испорченных исполнением книг, написанных людьми, которым явно было, что сказать... Константин Гадаев своим «Июлем» доказал, что исполнительского мастерства ему не занимать. Взять хотя бы финал только процитированного стихотворения, где «СМИ» противопоставит «нам» не только на лексическом, но и на фонетическом уровне:

Не С наМИ СМИ.
И мы —
не С ниМИ.

Подобные гроссмейстерские поэтические ходы обнаруживаются едва ли не в каждом стихотворении «Июля», только делаются они неброско, без нажима и футуристической эффектности. Гадаев подолгу корпит над каждым словом, сдувает с него пылинки, вслушивается в него, проверяет, подгоняет. Метафоры и другие тропы он расходует бережно, чуть ли не по-плюшкински скопидомно. Гадаевское слово — это отобранное, выверенное слово, слово, мечтающее о пронзительной и прекрасной точности. В качестве образца достигнутой поэтом точности и вместо общего итога к этой заметке мне очень хочется подарить читателю свою самую любимую строфу из «Июля», в которой заветная мысль Гадаева воплощена в зримый образ изящно и без единого случайного слова, то есть — по-настоящему мастерски:

Зависнув в воздухе, метнулась стрекоза,
в прозрачных крыльшках, зелено-голубая,
что Божье бытие способна доказать,
по ломаной кривой малинник огибая.

Олег Лекманов

Рецензия на монографию: Андреев М. Л.
Литература Италии: Темы и персонажи /
М.Л. Андреев. – М.: РГГУ, 2008. – 415 с.

В конце прошлого, 2008, года издательским центром РГГУ была выпущена книга известного итальяниста, автора трудов по исторической поэтике и истории европейской драмы М.Л. Андреева «Литература Италии: Темы и персонажи». В книгу вошли статьи разных лет (1979–2008), объединенные логикой поэтологического анализа ключевых проблем и этапов развития итальянской литературы. Помимо литературных персоналий (Данте, Ариосто, Макьявелли, Тассо, К. Доттори, Гольдони, Ф. Камона) объектом непосредственного внимания автора становится методология и практика исследований известных историков итальянской литературы (Б. Кроче, А.Н. Веселовского, А.К. Живелегова), а также проблемы художественного перевода (на материале творческой деятельности М.Л. Лозинского).

При широте хронологических рамок исследования и богатстве предметного материала (творчество итальянских писателей с XIII по XX век, литературные эпохи от позднего Средневековья до современности, принципы осмысления истории итальянской литературы и ее межкультурные связи) в книге отчетливо выделяется некое внутреннее ядро, с которым связано ее структурное и методологическое единство.

Основа исследовательского подхода — изучение литературного материала в контексте содержательной истории художественных форм (включая неперенное определение границ их самоидентичности), иначе говоря, — в аспекте исторической поэтики. Связь с этой дисциплиной ощущается и в анализе литературоведческих «сюжетов», казалось бы, связанных с несколько иными (хотя и близкими) гуманитарными традициями — в частности, с бахтинской теорией карнавальной культуры.

Книга структурирована в соответствии с поставленными в ней историко-литературными, теоретическими и методологическими проблемами — такими, как творчество Данте (раздел I), литература и культура Возрождения (разделы II–IV), методология историко-литературных исследований (раздел IV), драматургия (раздел V), особенности функционирования литературных произведений в инокультурной среде (приложения к разделам IV и V). Предметная самостоятельность включенных в книгу небольших исследовательских циклов сочетается с наличием внутренних связей, объединяющих предметные блоки и пронизывающих структуру книги на разных уровнях. Так, теоретическая проблематика «ренессансного» цикла (структурные границы Возрождения) предваряется и отражается в содержании I раздела (место Данте в истории литературы и культу-

ры), а собственные дантовские штудии автора получают своеобразный отклик в освещении методологических принципов Б. Кроче-дантолога. Метод сопоставительного анализа в книге в равной мере сопутствует исследованию структурных особенностей разных литературных эпох и стилей (Коммин и Макьявелли; Торелли, Доттори и Маффеи и т.п.), а проблема диалога культур не теряет своей актуальности как при рассмотрении основ переводческой деятельности, так и в характеристике литературно-художественных контактов в обществе, сохраняющем признаки социокультурной сегрегации.

Возрождение, бесспорно, центральная проблема исследования. Впечатлению первостепенной значимости эпохи в картине литературного развития Италии способствует то обстоятельство, что в книге доренессансный этап литературной эволюции предстает как бы «сгущенным» в грандиозной фигуре Данте. В свою очередь в величайшем дантовском творении акцентируются мотивы и темы, которые потенциально могут стать почвой для сопоставления «Божественной Комедии» с литературой Ренессанса: природа поэтического слова, отношение к античности, поэтика времени и вечности и т.п. Специфика постренессансных явлений в итальянской поэзии, прозе и драме также нередко рассматривается сквозь призму их «отношения» к Возрождению — на материале жанров, сюжетов, ментальных структур, находящих типологические соответствия в культуре названной эпохи. Ренессансистика, таким образом, является не просто одной (пусть даже важнейшей) из областей в широком спектре научных интересов М.Л. Андреева. Это тот теоретический ракурс или исследовательская «точка зрения», которая определяет специфику анализа литературного процесса в книге ученого. Обращение к «проблемам» и «героям» самого Ренессанса (разделы II–III) не могло поэтому обойтись без прояснения методологической сути предлагаемого М.Л. Андреевым подхода к ренессансному типу культуры, без уточнения места Возрождения в смене литературных эпох. Характерно, что именно этой теме посвящена единственная статья, написанная специально для рецензируемого издания («Возрождение и смена парадигмы»).

Проблема отношения Ренессанса к культурным «монолитам» Средневековья и Нового времени – один из «вечных вопросов» ренессансистики, возраст которого приблизительно совпадает с возрастом понятия «Возрождение» в исторической науке и смежных дисциплинах. Периодичность его актуализации в контексте научных споров и перманентная дискуссионность легко могут навести на мысль о ложности самой проблемы, которая носит по видимости терминологический характер и нередко решается в прямой зависимости от «дисциплинарного» угла зрения (социальной истории, культурологии, искусствознания, истории литературы, а в рамках последней — ее различных специальных ответвлений). Тем не менее, во всем многообразии концепций ренессансной культуры автор книги выделяет две отчетливо выраженных (и во многом противоположных) тенденции: Ренессанс как последовательное и полное проявление реставраторских устремлений Средневековья («возрождение классической древности») — и Ренессанс как форма «нарождающегося индивидуализма», в пределе ведущего к утверждению

европейской личности Нового времени. И если последняя точка зрения во многом близка официальной историографии советского времени, ориентированной на отражение логики социально-экономического развития, то первая («медиевистская»), на первый взгляд, выгодно отличается от нее тем, что не требует выхода за пределы внутренней логики ментальной культуры и отвечает новейшим требованиям гуманитарной научности (или — иначе — дисциплинарного этикета).

По мысли автора «Литературы Италии», обе эти концепции не лишены оснований, но их последовательное проведение в равной мере чревато сдвигом хронологических границ Ренессанса «вперед» или «назад» относительно периода признанного расцвета классических форм ренессансной культуры в литературе и искусстве. Тем самым, мера «ренессансности», предлагаемая сторонниками обеих теорий, вступает в противоречие с историко-культурной очевидностью. Альтернативная мера, не выводящая высшие достижения ренессансной классики за пределы одноименного типа культуры, должна, по М.Л. Андрееву, определяться не столько самостоятельной логикой развития феноменов «возрождения древности» или «роста индивидуального сознания», сколько их плодотворной «встречей», оформленной в соответствии с наличными средствами и потребностями эпохи. «Смыкание» двух установок, образующих на какое-то время особую духовную целостность, и служит критерием самоидентичности ренессансного типа культуры, проясняя вопрос о хронологических границах последнего. Феномен «ренессансности», тяготея к «*области выражения, <...> стиля*», предлагает себя восприятию как явление по преимуществу эстетическое, независимо от конкретной сферы своего культурного «бытия» (литература, искусство, политика, философия), а в рамках литературы соединяется с особой (индивидуально-насыщенной) формой сознательного культивирования «риторического» («обработанного», «готового») слова.

Живая конкретность, формы самопознания и исторические пределы подобно-го «эстетического» качества ренессансных явлений в итальянской письменной словесности XIV–XVI веков и составляют предмет отдельных исследований в «возрожденческом» цикле «Литературы Италии». Среди затронутых проблем — развитие литературной теории гуманизма, «ренессансность» политических взглядов Макьявелли, этапы жанровой эволюции итальянской рыцарской поэмы (Ариосто и Тассо) и т. п. По сути, те же опорные моменты («эстетическая доминанта», встреча реставрационных и инновационных тенденций) скрыто и явно присутствуют в характеристике взглядов крупнейших «историков Возрождения» (А.Н. Веселовского, Б. Кроче, А.К. Дживелегова) — как мера, способствующая выявлению наиболее актуальных достижений и идей в наследии этих авторов.

Заключительный раздел книги включает статьи, посвященные драме. Во многом это дань индивидуальным научным пристрастиям автора — признанного специалиста в области истории драматургических форм. Предметом исследовательского интереса М.Л. Андреева становилась, в частности, драматургия средневекового Запада, комедийное творчество У. Шекспира, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, П. Кальдерона, П. Корнеля, А.Н. Островского, О. Уайл-

да. В данной работе анализ проблем исторической поэтики драмы ограничивается важнейшими вехами в истории итальянского театра XVI–XVIII вв.: драматургией Ренессанса (маньеризма), барокко, классицизма и комедией XVIII столетия (Гольдони), балансирующей на грани сохранения и разрушения традиционного жанрового канона.

На уровне макроструктуры последний — «драматургический» — раздел книги включается в общую хронологическую последовательность: Средневековье – Возрождение – Новое (и отчасти Новейшее) время. Однако историческое движение литературы отражается в этой структуре не прямолинейно — скорее оно ощущается в логике переходов от одного комплекса проблем к другому. Каждый новый раздел не является продолжением предыдущего, но методологически и хронологически «подхватывает» его проблематику, исходя из внутренней логики собственного предмета. Общая поэтологическая направленность исследования при этом находит свое продолжение в сопоставлении маньеристской, барочной и классицистической версий типологически единого (в своей основе) сюжета (статья «Три “Меропы”»), в анализе структурной поэтики комедийного театра К. Гольдони, а также в самом переносе внимания с повествовательных жанров на драматические. В более общем плане за поворотом исследовательского угла зрения в сторону жанровых структур просматриваются очертания исторического сдвига (от стиля — к жанру), ранее охарактеризованного автором в связи с проблематикой литературной теории позднего Ренессанса.

Интерес к драме (хронологически — ренессансной, типологически — тесно связанной с народной культурой) оживает и в трактовке предмета, далекого как от «высокой» литературы Ренессанса, так и от вскормленного гуманистическими студиями европейского театра начала Нового времени. Этим предметом в приложении к заключительному разделу становится проблема контактов дописьменного и письменного сознания, которая рассматривается в контексте уточнения происхождения, содержания и границ так называемой «карнавальской» культуры (в формах, описанных М.М. Бахтиным). В хронологическом плане эссе о «крестьянском» романе Фердинандо Камона знаменует собой финальную точку в историко-литературной перспективе исследования, в плане предметно-логическом — обозначает выход к границам литературоведческих методов, соответствующих письменно-традиционалистскому типу литературного сознания, — тому типу, который составил предмет изучения в основной части книги. Названная финальная точка резче обозначает самую суть реализованного в книге теоретико-исторического подхода, подчеркивает внутреннюю связь и потенциальную разомкнутость входящих в нее исследовательских циклов.

Уже из краткого обзора «Литературы Италии» можно заключить, что новая книга М.Л. Андреева, составленная по итогам многолетних исследований, представляет собой нечто большее, чем просто сборник статей одного автора. Именно это делает ее своеобразной индивидуально-авторской параллелью

к академической «Истории литературы Италии», два тома которой, отредактированные М.Л. Андреевым, вышли в свет в 2000 и в 2007 годах. И все же лишь вдумчивое, подробное чтение может дать представление о характерном для ученого филигранном владении всем аппаратом средств современного поэтологического анализа, умении «оживить» устоявшиеся представления о предмете необычностью (и вместе с тем точностью) исследовательского курса. Только самостоятельное знакомство с книгой в полной мере обнаружит перед читателем неразрывную связь теоретико-методологических выводов автора с конкретностью литературного анализа, в рамках которого неповторимая уникальность произведения не растворяется в обобщенных поэтологических структурах, но раскрывается в них и в свою очередь служит необходимой формой их проявления.

Что же касается неизбежных вопросов, порождаемых дискуссионным характером затронутых в книге проблем, то они касаются не столько способов воплощения в ней той или иной научной парадигмы, сколько границ продуктивности последней, объективности и последовательности тех критериев гуманитарной научности, которые в последнее время заняли место марксистских и псевдомарксистских «догматов» советского времени.

Речь идет, прежде всего, о «запрете» на преодоление методологических рамок гуманитарного знания, который призван служить заслоном социологическому редукционизму или любым другим формам научного редукционизма. Бесспорно, подобная установка во многом способствует «самосохранению» научных методов гуманитарных исследований на фоне широкого распространения околонучных «парадигм» (в том числе — в рамках самой науки). И все же определенная опасность сохраняется и в лоне апробированных гуманитарной наукой исследовательских методов: опасность чрезмерной детерминированности конечных выводов исходными методологическими посылками, опасность сведения культурного феномена к форме его осознания в рамках ближайшей ему культуры — иначе говоря, редукционизм «духовный», возникающий на почве самой науки, в замкнутой сфере гуманитарного «солипсизма».

Нельзя сказать, чтобы угроза подобного редукционизма обозначилась в исследованиях М.Л. Андреева в сколько-нибудь отчетливой форме (в этом смысле трактовка Возрождения в книге — один из примеров преодоления автором всевозможных «редукционизмов»: как социологизаторских, так и историко-культурных). Однако ее глухое присутствие иногда ощущается и в заведомо «формализованной» трактовке понятий «эстетической доминанты» и барочного синтеза, и в программном моделировании письменной (городской) и деревенской культур как взаимно непроницаемых по своей сути — словом, везде, где тезис о формальной природе самоидентичности изучаемых ментальных структур наталкивается на сопротивление материала: сопротивление слишком слабое, чтобы лишить проделанный анализ высокой научной ценности, но достаточное, чтобы почувствовать дискомфорт от его методологической последовательности. Впрочем, названный дискомфорт в процессе

чтения с лихвой искупается «удовольствием от текста». Он есть следствие тех же причин, от которых зависит последнее. Истоки обоих — в верности автора избранным методологическим посылкам, в его духовной свободе (в рамках принятых на себя научных обязательств), в разумном самоограничении, без которого мысль и структура работы лишились бы стройности — признака внутреннего родства с «эстетической доминантой» ренессансной культуры, составляющей главный и, похоже, любимый предмет исследований М.Л. Андреева.

Т.Г. Чеснокова

RESUME

LINGUISTICS / ЛИНГВИСТИКА

E.F. Kirov

Superphoneme and Quasiphoneme in the Vowel System of the Russian Language

In the article N.S. Trubetsky's phonological conception is developed on the material of the Russian language. New phonological units — superphoneme and quasiphoneme, expressed in speech by the vowel sounds, are introduced.

Key words: the Russian language; archiphoneme; superphoneme; quasiphoneme; gradational phonology.

G.M. Bogomazov

The Right Hemisphere and Left Hemisphere Phonetics

The article deals with the study of cooperation of hemispheres in brain activity in the process of forming phonetic chains. At the basis of right hemisphere phonetics phonetic phenomena lie which have a certain emotional paralinguistic meaning of different degrees of subjective value. As regards the left hemisphere phonetics, sounds, syllables, rhythmical structures and other phonetic phenomena are not to express the concrete emotional meanings but to be exponents of whatever linguistic units with different linguistic meanings.

Key words: paralinguistic meaning; right hemisphere and left hemisphere phonetics.

V.V. Kalugin

***Dativus Absolutus* in Russian Hexameter**

The article deals with the syntactic unit of *Dativus Absolutus* in the «Tilemakhida» by V.K. Trediakovsky. For the first time 44 examples of DA are shown up in the structure of the poem, described and investigated, the peculiarities of its usage are also considered in connection with language notions of Trediakovsky in his later years. DA is included in the set of features of the «Slaveno-Rossiysky» language which acquired the syntactic peculiarities of Greek and Old Church Slavonic. At the same time this construction appears to be a part of Russian Homeric hexameter and Russian Homeric language taking part in the formation of a peculiar archaic norm. (*To be continued.*)

Key words: the «Slaveno-Rossiysky» language; *Dativus Absolutus*; syntax; subordinate clause; hexameter.

E.Yu. Geimbukh

The Addressee's Image in I.S. Turgenev's «Poems in Prose»

The article is devoted to the study of interrelation of author's image and that of the addressee in the «*Poems in Prose*». The task of the article is to find out the signals of addressed speech and to define the specificity of the addressee's image in «*Senilia*». On the basis of study of all the miniatures included in the cycle (not only those related to the genre of lyrical prose miniature) the conclusion is drawn that different ways of addressing arise the sense of inexhaustibility of life, of the lingering dialogue with oneself and with everything that is «not-I».

Key words: the addressee; the addresser; signals of addressed speech; abstract reader; the concrete reader.

LITERARY CRITICISM / ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

I.I. Matveeva

**The Mystery of the Two Characters
in the Novel by A. Platonov «Chebengur»**

In the article the idea of A. Platonov's novel «Chevengur» is clarified through semantics of the main characters' names — Sasha Dvanov and Simon Serbinov.

Key words: small fry ('malen'ky chelovek'); names Alexander and Simon; contamination; Biblical component; political context.

K.A. Chekalov

**«Il a accoutumé craindre l'eau»
(«The Journal of the Voyage to Italy» by Michel Montaigne)**

(The end. Continued from 2009, № 1 of the «MCPU Vestnik». Series «Philological Education»)

In the final part of the article, published in the number and giving an account of the water element in «*The Diary of the Journey to Italy*» by Michel Montaigne, the garden water engines are the main subject. Combining the apologia of mineral water and the detailed description of hydrophobia with the criticism of negative manifestations of the water element, Montaigne unintentionally echoes the ambivalent appreciation of water (as the source of life and at the same time the latent threat), which is characteristic of the Renaissance gardens saturated with hydraulic devices.

Key words: source; mannerism; water; garden; urolithiasis.

N.T. Pakhsaryan

**The Borders of Tragic Space
in P. Corneille's Classicist Tragedy**

The article deals with the problem of space in fiction, space as a literary concept. The author evaluates the contents and the borders and limitations of the tragic concept.

in classicist drama. It is especially stressed that the history of tragedy and the drama genre history possess certain autonomy. Corneille, as it is shown in the article, of all the three types of tragic space demonstrates first of all his tragic vision. The main question of the article is a question about the possibility of tragedy without the concept of tragic.

Ключевые слова: classicism, drama, tragedy, space in fiction, Corneille.

T.G. Chesnokova

«A Trip to Scarborough»: A Case of Dramatic Adaptation in R.B. Sheridan's Comediography

The article contains detailed analysis of R.B. Sheridan's comedy «A Trip to Scarborough» as compared to its Restoration source — John Vanbrugh's «The Relapse». This kind of comparative analysis is performed in the context of investigation of general principles of reworking of borrowed material in the English drama of XVII–XVIII centuries.

(To be continued.)

Key words: dramatic adaptation; dramatic structure; R.B. Sheridan; J. Vanbrugh; comparative analysis.

N.B. Kalashnikova

Paul Auster on Literature and Literarians

The article deals with one of the aspects of writings of the contemporary American author Paul Auster – his essays as a form of exposing the writer's creative credo and his cultural and intellectual preferences. Auster's literary critical essays stress the importance of his personal translation experience for the estimation of other authors' artistic explorations, determine his attitude towards modernist and postmodernist philosophical and aesthetical problems.

Key words: American literature; Paul Auster; literary criticism; essay.

LINGUODIDACTICS / ЛИНГВОДИДАКТИКА

E.V. Sitnikova

Category of State at the Lessons of Russian in Modern School

The article deals with the problem of presenting words of state category at school. As regards studying words of state it is necessary to pay special attention to exercises building up skills and abilities for studying language, spelling and speech. The study of the theme «Words of state» should start from propaedeutic or preparatory exercises training the skill of founding adverbs and short adjectives in the sentence and defining their syntactic role.

Key words: category of state; adverbs; short adjectives; skills; abilities.

**TECHNIQUE OF TEACHING PHILOLOGICAL DISCIPLINES /
МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН****N.S. Chernyshova****Raising the Motivation for Study
at the Lessons of Russian at Secondary School**

The classical system of interrelations between the teacher and the pupil cannot entirely provide optimal conditions for the formation of motivation at present state in accordance to the requirements of time. The disclosure of the internal motivational potential of the personality of a pupil is a primary task of the contemporary teacher, who himself must be a creative personality and widely use not only motives, arising in training activity, but also motives, which lie out of the latter. A special attention is paid in the article to the development of intellectual and creative potential of pupils.

Key words: motivation; intellectual activity; creative activity; reflection; individual abilities.

E.L. Akhmatova**The School Subject of Literature as an Integrated System**

The author having applied semiotic and integrative approaches to determine the essence of *Literature* as a school subject considers the latter to be a differentiated and integrated system. The understanding of the subject *Literature* as an integrated system makes it possible to study the integration mechanism at the lesson deeper.

Key words: integration of subjects; integration inside the subject; differentiation; system; semiotics.

YOUNG SCIENTISTS' PLATFORM / ТРИБУНА МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ**V.V. Mishlanov****Adverbial Valence of Temporal Verb Forms**

The article deals with the problems of adverbial valence and semantics of temporal verb forms. Adverbs of time are used for localization of verb forms and their quantitative definition. In other words, they express the idea of «definiteness» of an act designated by the verb and are an obligatory part of any sentence.

Key words: actualization of the idea of process; adverbial valence of temporal verb forms; adverbs of time; localization of the verb.

T.V. Saprykina**Man – Nature – Literature (Problems of Interaction and Evolution)**

In the article the question of deep connection between literature and statement of global problems of mankind is considered in the light of evolution of a triad «man – nature – litera-

ture». Russian literature, as well as the literature of western civilized countries, from ancient times on has been occupied with the cognition of nature, which was carried out in accordance with changing concepts of the beautiful, with the aesthetic ideal. Notions of nature were being perfected in it for ages. In the article the question is about historical development of man and nature interrelations concepts and of their reflections in western and Russian literature.

Key words: nature; man; literature; ecology; aesthetic ideal.

E.Yu. Zabayeva

The Problem of Translations of Edgar Poe's Prose in Russia in the Second Half of the XIX Century

Typical examples of translations of E. Poe's prose which were made in Russia in the second half of the XIX century are analyzed in the article. Translations of American writer's prose were done by anonymous translators from French sources and because of that the most specific features of Poe's method were perceived by Russian readers incorrectly.

Key words: Edgar Poe; prose; translation; text; influence.

I.V. Krivchenkova

Allegorical Levels in William Golding's Tale-Parable «The Scorpion God»

The object of analysis in the article is semantic levels and levels of allegory in William Golding's tale «The Scorpion God» considered in the context of the main idea of writer's creative work. This idea consists in the investigation of man's dark basis and the instinct phenomenon and in showing permanent fight of the Good and the Evil in man's consciousness.

Key words: William Golding; parable; allegory; instinct; Evil.

SCIENTIFIC LIFE / НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

«Images of the XX century»: The Second All-Russian Scientific Conference in Memoriam Professor L.G. Andreev (MSU)

The current report contains a survey of the scientific conference, held by the department of the history of foreign literature of the philological faculty (MSU) in memoriam of Professor L.G. Andreev. The sphere of Professor Andreev's scientific interests covered the problems of foreign literature of the XX century. Thus the latest scientific event devoted to his memory (this time it was called «Modernism: method or fiction?») dealt with the problems of approaching and interpretation of literary modernism, exposing the set stereotypes of studying and teaching modernist literature in both native and foreign traditions.

**АВТОРЫ «ВЕСТНИКА МГПУ»,
СЕРИЯ «ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ
ОБРАЗОВАНИЕ» 2009, № 2 (3)**

Ахматова Елена Леонидовна — аспирант кафедры прикладной лингвистики и образовательных технологий в филологии ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: masha7906@mail.ru

Богомазов Геннадий Михайлович — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Геймбух Елена Юрьевна — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: gejmbuh@rambler.ru

Гиленсон Борис Александрович — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой зарубежной литературы ГОУ ВПО МГПУ

Для контактов: lidiya_z@mail.ru

Забиева Елена Юрьевна — аспирант кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: elena22november@yandex.ru

Калашикова Наталья Борисовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: dimnatkalash@mail.ru

Калугин Василий Васильевич — доктор филологических наук, профессор МГУ, профессор кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: DenisovaE@mgpu.ru

Киров Евгений Флорентович — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: evg-kirov@mail.ru

Кривченкова Ирина Владимировна — аспирант кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: buka-i-irina@yandex.ru

Лекманов Олег Андершанович — доктор филологических наук, профессор МГУ и РГГУ.

Для контактов: lekmanov@mail.ru

Матвеева Ирина Ивановна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: matv1@yandex.ru

Мишланов Виктор Васильевич — соискатель кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: mishlanov@rambler.ru

Пахсарьян Наталья Тиграновна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы МГУ.

Для контактов: natara@mail.ru

Сапрыкина Татьяна Викторовна — аспирант кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: tbc_85@mail.ru

Ситникова Екатерина Владимировна — кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: evsitnikova@mail.ru

Чекалов Кирилл Александрович — доктор филологических наук, зав. отделом классических литератур Запада и сравнительного литературоведения ИМЛИ РАН.

Для контактов: ktchekalov@mail.ru

Чернышова Нина Степановна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры прикладной лингвистики и образовательных технологий в филологии ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: chernishova_ns@mail.ru

Чеснокова Татьяна Григорьевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: tchesno@bk.ru

Список сокращений

ГОУ ВПО МГПУ — Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Московский городской педагогический университет»

ИМЛИ — Институт мировой литературы им. А.М. Горького

МГУ — Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

РАН — Российская академия наук

РГГУ — Российский государственный гуманитарный университет

Authors of MCPU Vestnik (Bulletin), № 2 (3) – 2009

Akhmatova Elena Leonidovna — Postgraduate student of the Department of Applied Linguistics and Educational Technologies in Philology, MCPU.

Contacts: masha-7906@mail.ru

Bogomazov Gennady Mikhailovich — Doctor of Philology, Professor of the Department of the Russian Language and General Linguistics, MCPU.

Geimbukh Elena Yuryevna — Doctor of Philology, Professor of the Department of the Russian Language and General Linguistics, MCPU.

Contacts: gejmbuh@rambler.ru

Gilenson Boris Alexandrovich — Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Foreign Literature, MCPU.

Contacts: lidiya_z@mail.ru

Zabayeva Yelena Yuryevna — Postgraduate student of the Department of Foreign Literature, MCPU.

Contacts: elena22november@yandex.ru

Kalashnikova Natalia Borisovna — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Foreign Literature, MCPU.

Contacts: dimnatkalash@mail.ru

Kalugin Vasily Vasilyevich — Doctor of Philology, Professor of the Department of the Russian Language, MSU, Professor of the Department of the Russian Language and General Linguistics, MCPU.

Contacts: DenisovaE@mgpu.ru

Kirov Evgeny Florentovich — Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of the Russian Language and General Linguistics, MCPU.

Contacts: evg-kirov@mail.ru

Krivchenkova Irina Vladimirovna — Postgraduate student of the Department of Foreign Literature, MCPU.

Contacts: buka-i-irina@yandex.ru

Lekmanov Oleg Andershanovich — Doctor of Philology, Professor of MSU and RSUH (RGGU).

Contacts: lekmanov@mail.ru

Matveeva Irina Ivanovna — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Russian Literature and Folklore, MСPU.

Contacts: matv1@yandex.ru

Mishlanov Victor Vasilyevich — Postgraduate student of the Department of the Russian Language and General Linguistics, MСPU.

Contacts: mishlanov@rambler.ru

Pakhsaryan Natalia Tigranovna — Doctor of Philology, Professor of the Department of the History of Foreign Literature, MSU.

Contacts: natapa@mail.ru

Saprykina Tatyana Viktorovna — Postgraduate student of the Department of Russian Literature and Folklore, MСPU.

Contacts: tbc_85@mail.ru

Sitnikova Ekaterina Vladimirovna — Candidate of Pedagogical Sciences, Senior Lecturer of the Department of the Russian Language and General Linguistics, MСPU.

Contacts: evsitnikova@mail.ru

Chekalov Kirill Alexandrovich — Doctor of Philology, Head of the Department of Classical Western Literatures and Comparative Literary Studies of RAS IWL (IMLI).

Contacts: ktchekalov@mail.ru

Chernyshova Nina Stepanovna — Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Applied Linguistics and Educational Technologies in Philology, MСPU.

Contacts: chernishova_ns@mail.ru

Chesnokova Tatyana Grigoryevna — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Foreign Literature, MСPU.

Contacts: tchesno@bk.ru

Abbreviations

MСPU (MGPU) — Moscow City Pedagogical University

IWL (IMLI) — A.M. Gorky Institute of World Literature

MSU — Lomonosov Moscow State University

RAS (RAN) — Russian Academy of Sciences

RSUH (RGGU) — Russian State University for Humanities

Требования к оформлению статей

Уважаемые авторы!

Редакция просит вас при подготовке материалов, предназначенных для публикации в «Вестнике МГПУ», руководствоваться требованиями к оформлению научной литературы, рекомендованными Редакционно-издательским советом Университета.

1. Шрифт — Times New Roman, 14 кегль, междустрочный интервал — 1,5, поля — верхнее, нижнее и левое — по 20 мм, правое — 10 мм. Объем статьи, включая список литературы и постраничные сноски, не должен превышать 18–20 тыс. печатных знаков (0,4–0,5 п. л.). При использовании латинского или греческого алфавита, обозначения набираются: латинскими буквами — в светлом курсивном начертании, греческими буквами — в светлом прямом. Рисунки должны выполняться в графических редакторах. Графики, схемы, таблицы не могут быть сканированными.

2. Инициалы и фамилия автора набираются полужирным шрифтом в начале статьи слева; заголовок — посередине, полужирным шрифтом.

3. В начале статьи после названия помещается аннотация на русском языке (не более 500 печатных знаков) и ключевые слова (не более 5). Ключевые слова и словосочетания разделяются точкой с запятой.

4. Статья снабжается пристатейным списком использованной литературы, оформленным в соответствии с требованиями ГОСТ 7.1–2003 «Библиографическая запись» на русском и английском языках.

5. Ссылки на издания из пристатейного списка даются в тексте в квадратных скобках, например: [3: с. 57] или [6: т. 1, кн. 2, с. 89].

6. Ссылки на Интернет-ресурсы и архивные документы даются в тексте в круглых скобках или внизу страницы по образцам, приведенным в ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка».

7. В конце статьи после списка литературы на русском языке приводится фамилия автора, заглавие, аннотация статьи, ключевые слова (*Key words*) и список литературы (*References*) на английском языке.

8. Рукопись подается в редакцию журнала в установленные сроки на электронном и бумажном носителях.

9. К рукописи прилагаются сведения об авторе (ФИО, ученая степень, звание, должность, место работы, электронный адрес для контактов) на русском и английском языках.

В случае несоблюдения какого-либо из перечисленных требований автор по требованию главного или выпускающего редактора обязан внести необходимые изменения в рукопись в пределах срока, установленного для ее доработки.

Более подробно о требованиях к оформлению рукописи можно посмотреть на сайте www.mgpi.ru в разделе «Документы» издательского отдела Научно-информационного издательского центра.

Вестник МГПУ

Журнал Московского городского педагогического университета

Серия «Филологическое образование»

№ 2 (3), 2009

Главный редактор:

кандидат филологических наук, доцент *Т.Г. Чеснокова*

Главный редактор выпуска:

кандидат исторических наук, старший научный сотрудник *Т.П. Веденеева*

Редактор: *Л.Ю. Ильина*

Компьютерная верстка, макет: *О.Г. Арефьева*

Свидетельство о регистрации средства массовой информации:

ПИ № 77-5797 от 20 ноября 2000 г.

Подписано в печать: 25.11.2009 г. Формат 70×108 1/16.

Бумага офсетная.

Объем: 9 усл. печ. л. Тираж 1 000 экз.