

ВЕСТНИК

**МОСКОВСКОГО ГОРОДСКОГО
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

СЕРИЯ

«ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ»

№ 2 (5)

Издается с 2008 года

Выходит 2 раза в год

Москва

2010

VESTNIK

**MOSCOW CITY
PEDAGOGICAL UNIVERSITY**

SCIENTIFIC JOURNAL

PHILOLOGICAL EDUCATION

№ 2 (5)

**Published since 2008
Appears Twice a Year**

**Moscow
2010**

Редакционный совет:

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

Редакционная коллегия:

- Чеснокова Т.Г.** доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО МГПУ, кандидат филологических наук
главный редактор
- Коханова В.А.** заведующая кафедрой прикладной лингвистики и образовательных технологий в филологии, кандидат филологических наук, профессор
заместитель
главного редактора
- Костомаров В.Г.** президент Государственного института русского языка имени А.С. Пушкина, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ, академик РАО
- Гиленсон Б.А.** профессор кафедры зарубежной филологии ГОУ ВПО МГПУ, доктор филологических наук
- Джанумов С.А.** заведующий кафедрой русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ, доктор филологических наук, профессор
- Киров Е.Ф.** заведующий кафедрой русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ, доктор филологических наук, профессор
- Кременцов Л.П.** профессор кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ, доктор филологических наук
- Огуречникова Н.Л.** заведующая кафедрой зарубежной филологии ГОУ ВПО МГПУ, доктор филологических наук, профессор

Журнал входит в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук» ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации.

ISSN 2074-7829

© ГОУ ВПО МГПУ, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Лингвистика

<i>Осипова Л.И.</i> Части речи как языковые универсалии.....	8
<i>Девятова Н.М.</i> О системе сравнения и ее единицах: конструкции со сравнительным предикатом <i>напоминать</i>	13
<i>Лихачев С.В.</i> Опыт инференционного анализа общественных надписей	20
<i>Горелкина А.В.</i> Сложные окказиональные эпитеты в мемуарной прозе А. Белого	30

Литературоведение

<i>Лоскутникова М.Б.</i> Иносказательность слова и иносказательность образа: к вопросу о становлении стиля в творчестве И.С. Тургенева	36
<i>Матвеева И.И.</i> Андрей Платонов и сатира 1920-х годов	47
<i>Смирнова А.И., Попова А.В.</i> Поэтика повестей Анатолия Кима.....	55
<i>Калашникова Н.Б.</i> Первые нидерландские поэтики.....	64
<i>Чеснокова Т.Г.</i> Театральный бурлеск в раннем творчестве Г. Филдинга: от жанровой «смеси» к бурлескной трагедии	70

Методика преподавания филологических дисциплин

<i>Пешкова Ю.Н.</i> Специфика литературного образования в гуманитарном профиле	80
---	----

Трибуна молодых ученых

<i>Павленко А.А.</i> Взаимодействие форм презенса и конструкций <i>типично</i> + инфинитив в третьей части «Прорицания вельвы»	85
<i>Васина С.Н.</i> Из истории изучения прозы В.М. Гаршина.....	91

<i>Забаяева Е.Ю.</i> К вопросу о влиянии поэтики Э.А. По на творчество К. Бальмонта	97
<i>Моргунов Р.В.</i> Своеобразие композиции романа Е.Н. Чирикова «Зверь из бездны»	106
<i>Наумова Т.С.</i> Роман Дэвида Лоджа «Автор, автор» в свете проблемы постмодернизма	111

Научная жизнь

<i>Земская Е.А.</i> Из воспоминаний о Викторе Владимировиче Виноградове. Учитель. Человек. Ученый	116
---	-----

Юбилей

К юбилею Валентины Александровны Кохановой	122
К 70-летию Людмилы Ивановны Осиповой	125
Юбилей доктора наук, профессора Натальи Тиграновны Пахсарьян	127

Критика. Рецензии. Публицистика

<i>Чеснокова Т.Г.</i> Рецензия на книгу: Горбунов А. Н. Чосер средневековый. – М.: Лабиринт, 2010. – 335 с. – (Сер. «Разыскания в области филологии, истории и традиционной культуры»)	128
--	-----

Авторы «Вестника МГПУ» серии «Филологическое образование», 2010, № 2 (5).....

Требования к оформлению статей	138
---	------------

CONTENTS

Linguistics

<i>Osipova L.I.</i> Parts of Speech as Linguistic Universals.....	8
<i>Devyatova N.M.</i> On System of Comparison and its Units: Structures with Comparative Predicate <i>Napominat'</i> (<i>be reminiscent of</i>)	13
<i>Lixachyov S.V.</i> An Essay on the Inferential Analysis of Public Inscriptions	20
<i>Gorelkina A.V.</i> Compound Occasional Epithets in the Memoirs Prosaic Works by A. Bely'j	30

Literary Criticism

<i>Loskutnikova M.B.</i> Allegorical Meaning of a Word and Allegorical Meaning of an Image: to the Question of the Arising of Style in I.S. Turgenev's Creative Works	36
<i>Matveeva I.I.</i> Andrej Platonov and Satire in the Twenties of the Last Century	47
<i>Smirnova A.I., Popova A.V.</i> The Poetics of Stories by Anatolij Kim	55
<i>Kalashnikova N.B.</i> The First Dutch Rhetoric Writings	64
<i>Chesnokova T.G.</i> Theatrical Burlesque in H. Fielding's Early Works: From Genre Mixture to Burlesque Tragedy	70

Technique of Teaching Philological Disciplines

<i>Peshkova Yu.N.</i> Specific Features of Literary Education Within the Bounds of the Humanities' Profile.....	80
--	----

Young Scientists' Platform

<i>Pavlenko A.A.</i> Interaction of Presence Forms and <i>munu</i> + Infinitive in the Third Part of <i>Völuspá</i>	85
--	----

<i>Vasina S.N.</i> A Sketch from the History of Studying V.M.Garshin's Prose Works	91
<i>Zabaeva E.Yu.</i> Several Remarks to the Question of Influence of E. Poe's Poetics on K. Balmont's Works.....	97
<i>Morgunov R.V.</i> Peculiarities of the Composition of Novel by E.N. Chirikov « <i>Zver' iz bezdny'»</i> (<i>Beast from an Abyss</i>).....	106
<i>Naumova T.S.</i> David Lodge's Novel « <i>Author, author</i> » in the Light of the Challenges of Postmodernism	111

Scientific Life

<i>Zemskaya E.Yu.</i> Some Memoirs on Behalf of Viktor Vladimirovich Vinogradov: Teacher. Man. Scientist.....	116
--	-----

Anniversaries

To the 55 th Anniversary of V.A Koxanova	122
To the 70 th Anniversary of L.I. Osipova	125
Anniversary of the Doctor of Sciences, professor Nataliya Tigranovna Pahsaryan	127

Critical Survey. Reviews. Bibliography

<i>Chesnokova T.G.</i> Review on Book: Gorbunov A. N. Chaucer the Mediaeval / A.N. Gorbunov. – M.: Labirint, 2010. – 335 s. – (Series «Philology, History and Traditional Culture Studies»)	128
---	-----

MCPU Vestnik Authors, series «Philological Education».

2010, № 2 (5)	134
---------------------	-----

Style Sheet.....	138
------------------	-----

Л.И. Осипова

Части речи как языковые универсалии

Универсалии в грамматике являются важным параметром для классификации языков. В статье рассматриваются части речи как языковые универсалии на грамматическом уровне. Проблема классификации частей речи остается актуальной и в наши дни, о чем свидетельствует отсутствие единой точки зрения на состав частей речи и их количество.

Ключевые слова: языковая универсалия; часть речи; принципы классификации.

На земном шаре, по разным оценкам, насчитывается от 3 до 5 тысяч языков. Несмотря на обилие и разнообразие языков, всем им или большинству из них присущи какие-то общие черты, одинаковые свойства, то есть языковые универсалии. Например, во всех языках выражены отношения между субъектом и предикатом, категории оценки, определенности / неопределенности, множественности. Во всяком языке не может существовать менее 10 и более 80 фонем; если в языке слово односложно, то оно одноморфемно и в языке существует музыкальное ударение; если существует флексия, то есть и деривационный элемент и т.д.

Известны универсалии, относящиеся ко всем языковым уровням: для всякого противопоставления маркированный член имеет более редкую встречаемость, чем немаркированный (или, иначе говоря, — частотное менее выразительно, выразительное менее частотно).

«Известны универсалии лексико-семантического плана, например: “тяжелый” (по весу) приобретает значение “трудный”; “горький” (по вкусу) — значение “горестный, скорбный”; “сладкий” (по вкусу) — “приятный”; “пустой, полый” — “бессодержательный, несерьезный”; “большой” (по размеру) — “важный” и т.д.» [2: с. 535].

Следует отметить, что наиболее сложно выявить универсалии в области семантики. Есть лингвисты, выступающие против каких-либо семантических законов: А. Мейе, Г. Шухардт, Л. Вейсбергер. Противоположной точки зрения придерживались А.А. Потебня, М.М. Покровский, О. Есперсен, Ст. Ульман.

Если языковые универсалии имеют логико-грамматическую природу, то должна быть внутренняя логика, управляющая изменением значений слов.

Мы знаем, что во всех языках мира существуют переносные значения: метафора, метонимия, перенос по функции. Существуют параллельные смысловые модели в языках, удаленных друг от друга. Так, поразительное сходство наблюдается в образовании сложных слов-антропонимов:

греческий	Theodotos	} данный богами, милость божья, дар бога
древнееврейский	Йэхоханан	
русский	Богдан	
казахский	Кудайберген	

Вряд ли во всех случаях перед нами кальки, несомненно общее направление семантического развития.

Стефан Ульман в своей работе «Семантические универсалии» [3] отмечает в качестве универсалий многие явления, известные нам из традиционного рассмотрения лексики:

1) Наличие слов мотивированных и немотивированных; слов с частным и общим значением (сравн. фр. *mettre* — нем. *stellen, setzen, legen, hangen*; фр. *aller* — нем. *gehen, reiten, fahren*). Заметим, что русский язык в данном отношении похож на немецкий.

В отличие от **синонимии** и **полисемии**, **омонимия**, по мнению Ульмана, не является абсолютной универсалией, обязательно присущей всем языкам.

Семантическая типология заключается, по Ульману, в выявлении статистической структуры всех этих явлений в различных языках.

Рассмотренные выше явления были универсалиями описательной семантики.

2) Универсалиями исторической семантики являются **метафора**, расширение и сужение значения, **табу**.

3) Есть еще универсалии в структуре лексики: **лексические константы**, т.е. то, что должно быть любым способом выражено в любом языке [3: с. 266–267], семантические поля, классификации понятий (напр., мир, человек), приложимые к любому языку.

К группе наиболее разработанных универсалий относятся статистические закономерности в изменении словарного состава языков в процессе их исторического развития — **глоттохронология** (способность языков изменять свой лексический состав с одинаковой скоростью).

Изучение языковых универсалий имеет большое теоретическое и практическое значение. Оно помогает нам понять существеннейшие признаки человека в его социальном окружении и внести ясность в изучение самых ранних периодов развития человеческих культур. Оно способно оказать неоценимую помощь в создании до сих пор еще не созданного международного языка, лишённого избыточной информации, языка науки.

Изучение универсалий может идти двумя путями: **индуктивно** — путем наблюдений над особенностями отдельных языков и **дедуктивно** — путем

использования заранее составленной сетки языка-эталона и обнаружения пустых клеток.

Обратимся к универсалиям на грамматическом уровне. Во всех языках имеются три системы слов: номинативные слова, местоимения (слова-заместители, дейктические элементы речи), числительные. Это наиболее общие лексико-грамматические группы слов, имеющиеся в каждом языке, лежащие в основе всего грамматического строя, поскольку в системе частей речи обнаруживается общая логическая основа.

Части речи — классы слов, выделяемые на основании общности их синтаксических, морфологических и семантических свойств. Различаются знаменательные и служебные части речи.

Иерархия признаков, лежащих в основе выделения частей речи, по-разному понимается в разных лингвистических школах. При типологическом анализе универсальное определение частей речи основывается на синтаксических характеристиках. Каждая знаменательная часть речи характеризуется особой системой грамматических категорий. Будучи выражены морфологически, наборы грамматических категорий охватывают все слова данной части речи или основное ядро этих слов.

Состав частей речи в разных языках различен. Различия касаются как самого состава, так и объема отдельных частей речи.

Вопрос о разделении слов на классы вставал перед учеными разных эпох и народов. С самых истоков славянской и в том числе русской грамматической мысли, понятие о частях речи было центральным понятием грамматических учений.

В славянских грамматиках, вплоть до грамматики Мелетия Смотрицкого (XVII в.) и «Российской грамматики» М.В. Ломоносова (середина XVIII в.), деление слов было отражением членения, принятого в греческой и латинской грамматиках. Смотрицкий и Ломоносов пользовались термином «части слова»; в XIX в. его сменил термин «части речи».

На протяжении XIX в. к этой проблеме обращались А.Х. Востоков, Г.П. Павский, К.С. Аксаков, Ф.И. Буслаев и другие.

В конце XIX в. А.А. Потебня и Ф.Ф. Фортунатов выдвинули разные принципы классификации частей речи. А.А. Потебня на первое место поставил семантический принцип с учетом синтаксической роли слова; Ф.Ф. Фортунатов построил классификацию частей речи на последовательном проведении морфологического принципа, назвав классы слов (части речи) формальными классами.

Дальнейшие классификации частей речи в русском языкознании строились на совмещении принципов, предложенных А.А. Потебней и Ф.Ф. Фортунатовым (например, классификация А.М. Пешковского).

А.А. Шахматов в основу деления частей речи положил синтаксический принцип с учетом морфологических признаков слов; Л.В. Щерба считал необходимым учитывать совокупность морфологического, синтаксического и семантического признаков.

Многоступенчатую классификацию частей речи для русского языка предложил В.В. Виноградов. Он относил к частям речи не все слова, а лишь те, которые являются членами предложения. Классификация слов, по В.В. Виноградову, «не может игнорировать ни одной стороны в структуре слова», хотя лексические и грамматические критерии должны играть решающую роль, причем «морфологические своеобразия сочетаются с синтаксическими в органическое единство», ибо «нет ничего в морфологии, чего нет или прежде не было в синтаксисе и лексике» [1: с. 29].

Анализ смысловой структуры слова привел В.В. Виноградова к выделению четырех основных грамматико-семантических категорий слов:

1. **Слова-названия**, к которым примыкают местоимения, «образуют предметно-смысловую, лексический и грамматический фундамент речи» и являются частями речи [1: с. 30].

2. **Частицы речи**, т.е. связочные, служебные слова, лишенные номинативной функции, ближайшим образом связанные с техникой языка, причем «их лексические значения тождественны с грамматическими»; слова, лежащие на грани словаря и грамматики.

3. **Модальные слова и частицы**, лишенные, как и связочные слова, номинативной функции, но более «лексичные»: «вклинивающиеся в предложение, отличающие отношение речи к действительности с точки зрения субъекта речи. При соединенные к предложению, модальные слова оказываются за пределами и частей речи, и частиц речи, хотя по внешности могут походить и на те и на другие».

4. **Междометия** в широком смысле слова, не имеющие познавательной ценности, синтаксически неорганизованные, неспособные сочетаться с другими словами, обладающие аффективной окраской, близкие к мимике и жестам.

Характеризуя грамматические особенности различных грамматико-семантических категорий слов, В.В. Виноградов справедливо отмечает, что «в русском языке нет бесформенных слов», так как лексическое значение всякого слова «подводится под ту или иную грамматическую категорию», и утверждает, что «способы выражения грамматических значений и самый характер этих значений неоднородны у разных семантических типов слов» [1: с. 33].

Членение частей речи, или, как пишет В.В. Виноградов, «деление частей речи на основные грамматические категории обусловлено: 1) различиями тех синтаксических функций, которые выполняют разные категории слов в связной речи, в структуре предложения; 2) различиями морфологического строя слов и форм слов; 3) различиями вещественных (лексических) значений слов; 4) различиями в природе тех соотносительных и соподчиненных грамматических категорий, которые связаны с той или иной частью речи» [1: с. 38–39]. В.В. Виноградов, отмечая, что в разных языках может быть разный состав частей речи, подчеркивал динамизм частей речи в одном языке.

Проблема универсалий не нова. С разных сторон и с разных точек зрения, как отмечает В.Н. Ярцева, к ней подходили во все эпохи развития науки о языке.

Но если картезианская грамматика постулировала наличие общечеловеческих логических законов, отражаемых языком, то современные лингвисты исходят прежде всего из типов языковых структур; по этой причине работы по языковым универсалиям часто переплетаются с типологическими исследованиями [4: с. 21].

Следует отметить, что именно универсалии в грамматике предлагаются как важный параметр для классификации языков.

Высокая степень формализации грамматического уровня языка и универсальный характер ряда грамматических категорий заставляют считать, что грамматическая характеристика языковых типов может быть использована как надежная опора при классификации языков [4: с. 28].

Литература

1. *Виноградов В.В.* Русский язык (Грамматическое учение о слове) / В.В. Виноградов. – М.: Учпедгиз, 1947. – 784 с.
2. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 683 с.
3. *Ульман Ст.* Семантические универсалии / С. Ульман // Новое в лингвистике. – Вып. 5. – М.: Прогресс, 1970. – С. 250–299.
4. *Ярцева В.Н.* Проблема универсалий и классификация языков / В.Н. Ярцева // Универсалии и типологические исследования: Мещаниновские чтения: [сб. ст.]. – М.: Наука, 1974. – С. 5–28.

L.I. Osipova

Parts of Speech as Linguistic Universals

Universals in linguistics are an important parameter of language classification. In the article parts of speech are considered as linguistic universals on grammatical level. The problem of classification of parts of speech remains still topical, which may be testified to by absence of a unified view as regards the stock and number of parts of speech.

Key words: linguistic universal; parts of speech; principles of classification.

References

1. *Vinogradov V.V.* Russkij yazy'k (Grammaticheskoe uchenie o slove) / V.V. Vinogradov. – M.: Uchpedgiz, 1947. – 784 s.
2. *Lingvisticheskij e'nciklopedicheskij slovar'.* – M.: Sovetskaya e'nciklopediya, 1990. – 683 s.
3. *Ul'man St.* Semanticheskie universalii / S. Ul'man // Novoe v lingvistike. – Vy'p. 5. – M.: Progress, 1970. – S. 250–299.
4. *Yarceva V.N.* Problema universalij i klassifikaciya yazy'kov / V.N. Yarceva // Universalii i tipologicheskie issledovaniya: Meshhaninovskie chteniya: [sb. st.]. – M.: Nauka, 1974. – S. 5–28.

Н.М. Девятова

О системе сравнения и ее единицах: конструкции со сравнительным предикатом *напоминать*

В статье рассматриваются особенности сравнительных конструкций с глаголом *напоминать* в их отношении к прототипической конструкции с союзом *как* и другим конструкциям со сравнительными предикатами. В ходе анализа выявляются особенности, определяющие место единицы в системе русского сравнения.

Ключевые слова: сравнительная система; диктумно-модусная структура; образное и логическое сравнение.

Оттенки чрезвычайно имеют большое значение, особенно в русском языке. Их необходимо определять; величайшая редкость, чтобы один оборот или одно речение заменялось другим, было с другим однозначно. Каждый оборот, каждое речение значит само за себя и употребляется само за себя.

К.С. Аксаков

Система русского сравнения представлена разнообразными синтаксическими конструкциями, среди которых особое место занимают конструкции со сравнительными предикатами. Анализ таких конструкций важен для определения их места в системе сравнения, отношения к прототипической конструкции с союзом *как*, а также семантико-грамматических особенностей.

В настоящей статье рассматриваются сравнительные конструкции с предикатом *напоминать* в их отношении к другим конструкциям, включая конструкции со сравнительными предикатами и прототипическую конструкцию с союзом *как*.

Системное место отдельной сравнительной конструкции определяется ее диктумно-модусной структурой, объясняющей семантико-грамматические особенности первой.

Диктумно-модусная структура сравнительной конструкции — единство ее диктума и модуса — определяет значение компонентов сравнительной конструкции и ее текстовые реализации.

Каждая из сравнительных конструкций представляет собой особую реализацию сравнительной модели, включающей объект и эталон сравнения, общий признак сравнения, показатель сравнительного отношения.

Диктум сравнительной конструкции выражается такими ее компонентами, как объект и эталон сравнения, общий признак сравнения. Модус сравнения выражается показателем сравнительного отношения.

Особенность сравнительных конструкций со сравнительными предикатами (*быть похожим, смахивать, напоминать, быть подобным*) состоит в том, что в них сравнительный предикат не только выражает модус конструкции, но и включает в себя общий признак сравнения.

Как было показано в некоторых наших работах, одним из классификационных признаков сравнительной конструкции является объем ее сравнительной парадигмы. Под парадигмой сравнительной конструкции мы понимаем ее способность выражать разные типы сравнения: образное, логическое, модальное. Анализ конструкций с предикатом *напоминать* в аспекте парадигматических свойств позволит увидеть отличия данной модели от других сравнительных конструкций.

Проблема конструкций со сравнительным предикатом *напоминать* в той или иной мере затрагивалась в работах Н.А. Герасименко [1], В.В. Туровского [4; 5], И.Б. Шатуновского [7].

В.В. Туровский [5] в материалах к словарной статье «напоминать» выделяет сравнительное значение лексемы и описывает его как «быть похожим»: «Носом он напоминает отца. X У-ом похож на Z, поэтому X заставляет вас вспомнить Z». Однако, как отмечается и в самом толковании, *похож* не содержит смысла «заставляет вспомнить Z», а пример, приводимый в толковании, в силу своей некорректности не проясняет проблему близости значений *быть похожим* и *напоминать*.

Н.А. Герасименко рассматривает связку *напоминать* как один из способов выражения сходства: «Связка *напоминать* имеет значение “иметь сходство с кем-, чем-либо”» [1: с. 47]. Особенность сходства, выражаемого соответствующей синтаксической конструкцией, в работе не рассматривается.

Как и конструкции с союзом *как*, конструкции со сравнительными предикатами представляют систему реального сравнения, однако в отличие от последних характеризуются более ограниченным спектром модусных значений. Если КАК-конструкция может выражать разные типы модусных рамок — перцептивную, ментальную, ментально-обобщающую, — то возможности конструкции со сравнительным предикатом *напоминать* более ограничены. Сравним:

«*И как ребенок “мама” говорит, / И мечется, и требует покров, / Так и душа в мешок своих обид / Швыряет, как плотву, живое слово...*» (А. Тарковский) — сравнительное придаточное и сравнительный оборот с союзом *как* представляют фрагмент обобщающей разновидности информативного регистра¹ и реализуют ментальную модусную рамку «все знают».

Информативная реализация — модусная рамка «я знаю»: «*Этот пыл не называй любовью, / Легкодумна вспыльчивая связь, — / Как случайно встретился с тобою. / Улыбнись, спокойно разойдись*» (С. Есенин).

¹ Проблема модуса как текстовой категории рассматривается в [3].

Сравнение может представлять изобразительный регистр — модусная рамка «я вижу». Например: *«В краткий миг от департаментской лестницы до дверей кабинета Аполлон Аполлонович волею перемещал центр сознания; всякая мозговая игра отступала на край поля зрения, как вон те белесоватые разводы на белом фоне обой: кучечка из параллельно положенных дел перемещалась в центр того поля, как вот только что в центр этот упавший портрет»* (А. Белый).

В отличие от конструкций с союзом *как*, конструкции с предикатом *напоминать* не имеют изобразительной реализации. В зависимости от референтного значения эталона сравнения они представляют конкретную или обобщающую разновидность информативного регистра. Например: *«Этот Михеич выходил у меня помесью лихого ковбоя с дедом Мазаем, а каждая очередная история напоминала походный суп, в который бросают все, что есть под рукою, — тушенку, рыбные консервы, колбасу, макароны. Но ты поглощал это варево с неизменным восторгом»* (Д. Рубина) — сравнительный член представляет обобщающую разновидность информативного регистра.

«Прошло какое-то достаточно долгое время — из кабины, с чемоданчиками, очень напоминавшими тот, солдатский, вышел экипаж» (А. Битов) — сравнительный член представляет конкретную разновидность информативного регистра.

Специфику предиката *напоминать* составляет и то, что конструкции с таким предикатом (как и конструкции с другими сравнительными предикатами) могут выражать не только сравнительное, но и идентифицирующее значение. Если в сравнительной конструкции предикат *напоминать* соединяет два объекта, то при выражении идентифицирующего значения глагол соединяется с единственным объектом. Например: *«Моему сенатору только что исполнилось шестьдесят восемь, и лицо его, бледное, напоминало и серое пресс-папье (в минуту торжественную), и папье-маше (в час досуга); каменные сенаторские глаза, окруженные черно-зеленым провалом, в минуту усталости казались синей и громадней»* (А. Белый) — сравнительное значение.

«Ну вот видите, как получается. Он уехал раньше вас и вполне мог приехать к вашему дому, оставить машину где-нибудь в соседнем дворе, чтобы вы ее не увидели, дожидаться потерпевшую в подъезде и застрелить ее.

— *Что за бред!*

Ну вот, хоть что-то, напоминающее эмоции.

«Дело сдвинулось с мертвой точки» (А. Маринина) — идентифицирующее значение.

Другое отличие конструкций с предикатом *напоминать* от конструкций с союзом *как* состоит в объеме их сравнительной парадигмы.

Если *как*-конструкции имеют полную сравнительную парадигму — включающую образное, логическое и модальное сравнение, то конструкции с *напоминать* могут выражать лишь образное и логическое сравнение. В образ-

ном сравнении (1) объекты сравнения принадлежат разным онтологическим классам, тогда как в логическом (2) — одному классу. Например:

1) *«Пожалуй, монастырь, со всеми его поселками, мызами, хозяйственными службами и сам напоминал собою небольшое государство — если не суверенное, то, во всяком случае, обладающее полным самоуправлением и подответное единственно губернскому архиерею преосвященному Митрофану»* (Б. Акунин);

«Смысл напоминает жидкость, которая принимает форму сосуда, ее содержащего и которая имеет существование лишь как субстанция этой формы» (А. Мартине, пер. с фр. В.П. Мурат).

2) *«Лингвистическая наука напоминает алгебру, оперирующую произвольно обозначенными величинами»* (А. Мартине, пер. с фр. В.П. Мурат).

Однако для решения проблемы объема парадигмы на этом участке системы должно быть уточнено само понятие логического сравнения. В типичном логическом сравнении подчеркивается тождество общего признака сравнения. Здесь же признак сравнения оказывается достаточно неопределенным, и подчеркивается не тождество признака, а общность производимого впечатления. Например: *«Когда, бывало, эти две дамы плыли одна навстречу другой по широкой аллее парка и безмолвно разминались — Надежда Ильинична с лопухом, припиленным ради свежести к волосам, а Mademoiselle под муровым зонтиком, обе в кушачках и объемистых юбках, которые ритмично со стороны на сторону мели подолами по песку, они очень напоминали те два пузатых электрических вагона, которые так однообразно и невозмутимо расходились посреди ледяной пустыни Невы»* (В. Набоков).

Операция сравнения опосредуется каузацией воспоминания¹: когда я смотрел на дам, я вспоминал два пузатых электрических вагона.

Другое отличие таких конструкций — в том, что объекты сравнения принадлежат в них к разным временным планам. Лишь первый объект сравнения принадлежит времени речи, второй же объект обычно принадлежит другому времени. Эталон сравнения привносит в сравнительную конструкцию не отдельный признак, а целостный, каузированный воспоминанием образ.

Иногда и сам такой образ может быть недостаточно определенным. Например: *«Уже светает. / Заря как пожар на снегу... / Мне что-то напоминает. / Но что?.. Я понять не могу* (С. Есенин); *«Кого-то мучительно напоминала мне эта девочка. Напоминала настолько болезненно, что даже не хотелось ворошить память...*

И тут и поняла, кого мне так болезненно напоминает девочка. Это я сидела, и лицо было мое — хмуро-вежливое, и пальцы были мои, с обгрызанными ногтями, и в душе у нее сейчас, как у меня когда-то, почти спокойная обреченность» (Д. Рубина).

¹ Каузативное значение выделяет в толковании *напоминать* и В.В. Туровский [5]: «Носом он напоминает отца. X У-ом похож на Z, поэтому X **заставляет вас вспомнить Z**» — (выделено нами — Н.Д.).

Признак может конкретизироваться за счет привлечения другого сравнения. Например: *«Средневековые ниндзя для тайной переписки использовали не общепринятые иероглифы, а особую азбуку, так называемые «буквы синдай», очень древнее письмо, напоминающее следы, какие оставляет проползшая по мокрому песку змея»* (Б. Акунин).

Особенность сравнения с предикатом *напоминать* состоит и в том, что объект сравнения может вызывать самые разные ассоциации и общность сравниваемых объектов может быть весьма отдаленной. Например: *«А кружок этот, возникший исключительно от коммунистического напора и благожелательной глупости Михаила Абрамовича, заставил ее как будто вернуться к интересам ее молодости, и это напоминало возвращение на милую родину после долгого отсутствия»* (Л. Улицкая); *«Более всего он любил прямолинейный проспект, этот проспект напоминал ему о течении времени между двух жизненных точек; и еще об одном: иные все города представляют собой деревянную кучу домишек, и разительно от них всех отличается Петербург»* (А. Белый).

Не вызывает возражений отнесение к образному сравнению конструкций, в которых сопоставляются объекты, принадлежащие к разным классам. Как и в других образных сравнениях, здесь могут сравниваться разные объекты. В качестве объекта сравнения выступает лицо, предмет и др. Например: *«На стенах висели картины, отливая масляным лоском; и с трудом через лоск можно было увидеть французенок, напоминавших гречанок, в узких туниках былых времен Директории и в высочайших прическах»* (А. Белый); *«В этот момент она была почти хорошенькой, отдаленно напоминала японку с глянцевого календаря, один из множества, в тот год добравшихся до России»* (Л. Улицкая).

Сравниваться могут как внешние признаки лица, так его качества. Однако при сравнении предметов предикат *напоминать*, как и предикат *быть похожим*, соотносит их на основании внешних признаков. Например: *«Длинный глубокий зал Ташкентской Республиканской библиотеки напоминал протестантский собор — высокие потолки, высокие притолоки массивных резных дверей, высоко расположенные окна»* (Д. Рубина).

Что касается сравнений, объекты которых принадлежат одному классу и характеризуются одинаковой референцией, то проблема их принадлежности к определенному типу сравнения может иметь разные решения. От типичного логического сравнения такие конструкции отличает недостаточная определенность, расплывчатость признака сравнения, редкая возможность замены типичным логическим сравнением. В строгом смысле они не являются и образными сравнениями. Определяя их отношение к определенному сравнительному типу, мы будем называть их сравнениями, «тяготеющими» к логическому сравнению. Типичное логическое сравнение выражается конструкциями с союзом *как*, обнаруживающими способность трансформироваться в сочинительную конструкцию, а, кроме того, способность включать отождествительные компоненты, *так же, такой же* [2]. Приведем некоторые примеры подобных сравнений: *«Слово «функция» используется у Ельмсле-*

ва в значении, напоминающем значение, которое оно имеет в математике, но не вполне совпадает с ним» (А. Мартине, пер. с фр. В.П. Мурат); «На первый взгляд японский вертеп здорово напоминал хитровский кабак наихудшего сорта — из тех, где собираются воры и фартовые. Только на Хитровке сильно грязней и пол весь заплыван, а здесь, прежде чем ступить на устланное циновками пространство, пришлось снять обувь» (Б. Акунин); «Между делами рождались новые братья и сестры и наполняли дом. К середине сезона теперешнее Медеино жильё, такое одинокое и молчаливое зимами, обилием детей и общим многолюдством напоминало дом ее детства» (Л. Улицкая).

В приведенных примерах признак сравнения представлен по-разному. В двух последних примерах это конкретный признак. Эти конструкции допускают и замену конструкцией с предикатом *быть похожим* и даже типичным логическим сравнением. Ср.: Японский вертеп был похож на хитровский кабак; был такой же, как хитровский кабак. Однако при замене конструкции исчезает признак, который мы называем «каузация воспоминания».

Итак, особенности сравнительных конструкций с предикатом *напоминать* и их место в системе сравнения определяются такими особенностями сравнительной модели, как принадлежность объектов сравнения к разным временным планам и опосредованность сравнительных отношений отношением «каузации воспоминания». Иные признаки — диктумно-модусное содержание конструкции, особенность текстовой реализации сближают ее с другой конструкцией — с предикатом *быть похожим*. Как и последняя, конструкции с предикатом *напоминать* характеризуются сравнительной парадигмой, включающей образное и логическое сравнение, однако реализация модели логического сравнения здесь имеет свои особенности, и логическим такое сравнение может быть названо лишь условно.

Литература

1. Герасименко Н.А. Винительный предикативный в бисубстантивных предложениях / Н.А. Герасименко // Грамматические категории и единицы: синтагматический аспект: материалы четвертой международной конференции. — Владимир: ВГПУ, 2001. — С. 46–48.
2. Девятова Н.М. О сравнении образном, логическом, отождествительном / Н.М. Девятова // Преподаватель. XXI век. — 2008. — № 4. — С. 101–105.
3. Золотова Г.А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г.А. Золотова, Н.К. Онипенко, М.Ю. Сидорова. — М.: МГУ, 1998. — 528 с.
4. Туровский В.В. Как, похож, напоминать, творительный сравнения: толкования для группы квазисинонимов / В.В. Туровский // Референция и проблемы текстообразования. — М.: Наука, 1988. — С. 130–145.
5. Туровский В.В. Словарная статья глагола напоминать / В.В. Туровский // Семиотика и информатика. — Вып. 32. — М.: ВИНТИ, 1991. — С. 171–175.
6. Черемисина М.И. Сравнительные конструкции русского языка / М.И. Черемисина. — 2-е изд., стереотип. — М.: КомКнига, 2006 — 272 с.

7. Шатуновский И.Б. Семантика предложения и нереперентные слова / И.Б. Шатуновский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 400 с.

N.M. Devyatova

**On System of Comparison and its Units:
Structures with Comparative Predicate *napominat'* (be reminiscent of)**

In the article peculiar features of comparative constructions with verb “*napominat'*” (be reminiscent of) are considered in their relation to the prototype construction with conjunction “*kak*” (as) and other constructions with comparative predicates. In the course of analysis features determining the place of a unit in the system of Russian comparison are revealed.

Key words: comparison system; dictum-modus structure; figurative comparison and logical comparison.

References

1. Gerasimenko N.A. Vinitel'nyj predikativnyj v bisubstantivnyx predlozhenijax / N.A. Gerasimenko // Grammaticheskie kategorii i edinicy': sintagmaticheskij aspekt: materialy chetyortoj mezhdunarodnoj konferencii. – Vladimir: VGPU, 2001. – S. 46–48.

2. Devyatova N.M. O sravnenii obraznom, logicheskom, otozhdestvitel'nom / N.M. Devyatova // Prepodavatel'. XXI vek. – 2008. – № 4. – S. 101–105.

3. Zolotova G.A. Kommunikativnaja grammatika russkogo yazy'ka / G.A. Zolotova, N.K. Onipenko, M.Yu. Sidorova. – M.: MGU, 1998. – 528 s.

4. Turovskij V.V. Kak, poxozh, napominat', tvoritel'nyj sravneniya: tolkovaniya dlya grupy' kvazisinonimov / V.V. Turovskij // Referenciya i problemy' tekstoobrazovaniya. – M.: Nauka, 1988. – S. 130–145.

5. Turovskij V.V. Slovarnaya stat'ya glagola napominat' / V.V. Turovskij // Semiotika i informatika. – Vy'p. 32. – M.: VINITI, 1991. – S. 171–175.

6. Cheremisina M.I. Sravnitel'ny'e konstrukcii russkogo yazy'ka / M.I. Cheremisina. – 2-e izd., stereotip. – M.: KomKniga, 2006 – 272 s.

7. Shatunovskij I.B. Semantika predlozheniya i nereferentny'e slova / I.B. Shatunovskij. – M.: Shkola «Yazy'ki russkoj kul'tury», 1996. – 400 s.

С.В. Лихачев

Опыт инференционного анализа общественных надписей

В статье разрабатывается методика анализа интенций автора надписи. В основу разработки положена инференционная модель коммуникации. Примеры надписей проанализированы по предлагаемой методике. Предполагается возможность использования методики в юридической практике и социологических исследованиях.

Ключевые слова: автор; адресат; надпись; общество; интенция.

Настоящая статья — вторая в предполагаемом цикле из трех разработок, посвященных анализу коммуникативных свойств общественных надписей. В предыдущей статье «Опыт коммуникативного анализа общественных надписей» была предложена методика учета формальных особенностей надписей в соответствии с информационно-кодовой моделью коммуникации.

Необходимость сделать данный текст понятным изолированно вынуждает вновь объяснить некоторые основные понятия.

1. Общественными надписями называются полезные надписи, сохраняющие функциональность в случаях отсутствия контакта автора и адресата, причем не только пространственно-временного, но и личного (знакомства).

2. Под моделью коммуникации понимается не сама схема, но основанные на анализе содержания коммуникативного процесса принципы, выявляемые в вербальном и невербальном общении.

3. Информационно-кодовая модель представляет коммуникацию как процесс передачи сведений с помощью языка (кода). Соответственно в процессе общения участвуют кодирующее и декодирующее устройство, среда распространения сигнала, помехи.

Здесь предпринимается попытка описать более глубокие по сравнению с кодированием / раскодированием информации процессы в коммуникации на примере общественных надписей. Основное внимание уделено интенциям (намерениям) автора и инференциям (домысливанию) адресата. Целью настоящей статьи является разработка методики для определения в надписи авторских интенций и читательских инференций. В связи с поставленной задачей необходимо, во-первых, обобщить сведения, наработанные лингвистами в области инференционного описания коммуникации, во-вторых, создать схематическое изображение инференционной модели коммуникации, в-третьих,

определить опознавательные признаки для ступеней инференции в надписях и предложить образцы анализа надписей с помощью методики, учитывающей отобранные признаки.

1. Сущность инференционной модели коммуникации

Создателем инференционной модели коммуникации считается Г.П. Грайс [5: с. 35]. В инференционной модели говорящий не «кодирует» определенную мысль, а демонстрирует адресату свои интенции.

Идея о том, что в коммуникации преобладают намерения, а не информация, существовала, однако, и до Г.П. Грайса, что, впрочем, только доказывает ее неслучайный характер. Например, Ф. Ницше считал необходимым понимать в труде каждого философа именно намерения. «Моральные (или аморальные) намерения составляют живой зародыш любой философии — из него произрос весь побег. На деле: объясняя, откуда повелись самые отвлеченнейшие метафизические утверждения философа, лучше (и разумнее) всего спрашивать себя, куда все это (куда он) гнет ...» [6: с. 26]. Разумеется, Ницше имеет в виду неязыковые (моральные) намерения философа. Однако, как утверждал Г.П. Грайс, языковые намерения схожи с неязыковыми, и к ним могут быть применены схожие критерии: «...the criteria for judging linguistic intentions are very like the criteria for judging nonlinguistic intentions», «linguistic intentions are very like nonlinguistic intentions» [1: p. 388].

Наличие интенционального содержания в деятельности человеческого сознания утверждал Э. Гуссерль: «К тому же невозможно свести все различия актов (психических — *С.Л.*) к различиям вплетенных в них представлений и суждений просто добавлением элементов, которые не принадлежат роду интенции» [3: с. 345]. То есть Э. Гуссерль в содержании психической деятельности различал, с одной стороны, часть, которую мы сейчас могли бы назвать кодовой: «представления и суждения», с другой стороны, интенциональную часть, то есть область намерений, не подвергнутых кодовой экспликации. В известной мере такая идея делает Э. Гуссерля предтечей инференционной модели коммуникации.

Применение инференционной модели для анализа конкретных примеров коммуникации требует не только понимания сложного философского, однако при этом относительно устоявшегося представления об интенциях, но и пояснения сравнительно нового и неоднозначного понятия инференции. «Инференция — это широкий класс когнитивных операций, в ходе которых и слушающим, и нам, интерпретаторам дискурса, лишенным непосредственного доступа к процессам порождения речи в голове или “душе” говорящего, приходится “додумывать за него”» [5: с. 124]. Инференции делят на формально-логические, которые бесспорно и однозначно выводятся из высказывания, и вероятностно-индуктивные, опирающиеся на индивидуальные представления адресата и поэтому легко устранимые при появлении новых представлений, вызванных, например, дальнейшим восприятием текста. «Подумал» — дочитал — «передумал».

Именно второй тип инференций представляет интерес в контексте нашего исследования, поскольку отражает точное понимание и впечатление адресата, а для автора важно как раз, чтобы его поняли определенным образом. Самоочевидно, что инференции читателя могут не совпадать с импликатурами автора, что уже отмечалось: импликатура и инференция «относятся к разным полюсам коммуникации: позиции говорящего и слушающего» [7: с. 199]. Гораздо интереснее, какая может быть между этими явлениями связь.

В области обыденного или делового общения коммуникация может протекать в форме сотрудничества или в форме конкуренции. В первом случае полноценно реализуется трехэтапная инференционная модель Грайса: во-первых, автор намерен своим высказыванием вызвать у адресата определенную реакцию (интенция 1), во-вторых, он хочет, чтобы адресат распознал его первое намерение (интенция 2), в-третьих, чтобы это распознавание явилось основанием для реакции (интенция 3). Так происходит, например, в известном примере Грайса: «Английский генерал, захвативший город Синд, послал командованию донесение: *Pessavi* (лаг. «Я согрешил»). Получается неоднозначность *I have Sind / I have sinned*» [2: с. 233]. Предлагаемая Грайсом интерпретация примера сводится к трем идеям. Поскольку латинское выражение неродное для английского генерала и его адресата, адресант рассчитывает на перевод адресатом (интенция 1), полагает, что адресат поймет намеренный характер неоднозначности перевода (интенция 2), надеется, что адресат сделает вывод о целесообразности выбора первого значения (интенция 3). Но так будет только, если адресат намерен дружественно сотрудничать с генералом. В условиях конкуренции, например, борьбы за власть, третья интенция останется нереализованной, так как первые две послужат не для реакции по плану адресанта, а для оценки его самого: умничают, стремятся произвести впечатление знанием латинского и остроумием.

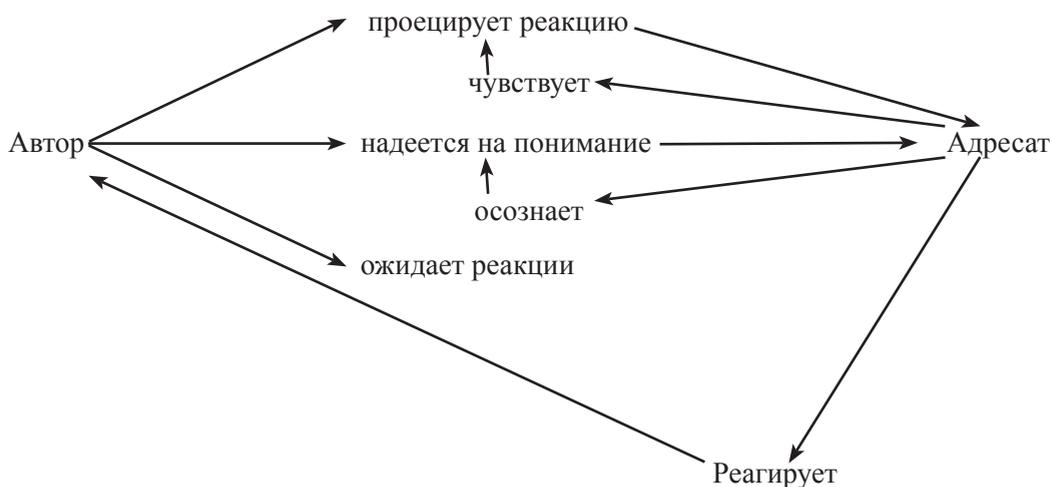
Таким образом, если ввести в инференционную модель Грайса оппозицию «дружественности» (готовности поддерживать интенции говорящего) — «конкурентности» (готовности противостоять интенциям говорящего), последний этап раздваивается, что получает отражение в последующих схемах.

Схема 1

Инференционная модель коммуникации



Схема 2

Инференционная модель коммуникации в конкурентных условиях

То есть в конкурентных условиях реакция будет осуществляться не в соответствии с предметом речи, а в направлении самого автора, который будет оценен в связи со своими интенциями. При непосредственном общении такая реакция является нарушением этики (собственно, правила не переходить на личности), поэтому относительно редко встречается. Хотя примеры привести можно: перед телесъемкой визажист спрашивает участника передачи: «Вы краснеете?». Участник: «К счастью, нет». В данном случае он выражает пожелание (интенцию), чтобы на лицо не наносили густой грим, надеется на понимание и на выполнение. Однако визажист, не склонный к сотрудничеству, отвечает «Сейчас, к несчастью, уже никто не краснеет». Таким образом, он вместо ожидаемой реакции действием дал реакцию в виде оценки личности говорящего: «не краснеть — это плохо и вы напрасно употребили выражение “к счастью”». В канонической ситуации общения интенции автора ограничены возможностью противодействия со стороны слушающего.

II. Использование инференционной модели коммуникации для анализа общественных надписей

В общественных надписях (вывесках, предупреждениях, указателях и других) ситуация общения отличается от описанного случая тем, что автор и адресат не видят друг друга, что в известной степени снимает этический барьер: не видя адресата, автор не испытывает неловкости, не боится обидеть его. В большинстве общественных надписей цель автора — непосредственно управлять действиями адресата. Например, в надписи АПТЕКА — побудить зайти, если есть потребность купить лекарство. Причем инференционная модель коммуникации предполагает возможность общения без кода (языка). Например, вместо надписи ШИНОМОНТАЖ может быть использована просто вывешенная автомобильная покрышка без слов.



Рис. 1. Покрышка.

Распространенные надписи, существующие в многократно повторенном виде, участвуют в коммуникативном процессе в точном соответствии с первой схемой. Рассмотрим пример АПТЕКА. 1. Автор имеет намерение побудить адресата войти за лекарством или не входить, если оно не нужно. 2. Автор надеется, что адресат поймет смысл вывески именно как побуждение зайти за аптечным товаром или не входить с другой целью. 3. Автор имеет основания полагать, что ответная реакция адресата будет учитывать первое намерение. Причем адресат при отсутствии иных воздействующих сил выберет один из двух возможных вариантов. Такая коммуникативная модель для тиражных надписей предсказуема и так же распространена, как и они сами.

Если автор надписи имеет какие-либо иные интенции, то структура может существенно измениться. Рассмотрим пример: ГОСУДАРСТВЕННАЯ АПТЕКА.



Рис. 2. Государственная аптека.

Разумеется, можно утверждать, что данная надпись выполняет рекламную функцию: привлечения внимания, убеждения и побуждения к действию. Однако констатация функции не вскрывает внутреннего механизма коммуникативного процесса: создания и восприятия данной надписи. Слово *аптека* порождает коммуникативную деятельность, уже описанную выше. Слово *государственная*, очевидно, участвует в коммуникации иначе. Оно не просто выражает интенцию автора побудить адресата зайти. Оно выражает интенцию автора побудить адресата вспомнить о данной аптеке, чтобы обратиться в нее, когда вывеска не будет перед глазами, но будет требоваться лекарство. Автор ожидает, что коммуникативный процесс будет происходить по той же модели, что и в случае использования просто слова *аптека*. 1. Побуждает запомнить и заходить многократно. 2. Надеется на понимание этого побуждения, в связи с коннотацией слова *государственная*: «надежная». 3. Ожидает ответной реакции — адресат будет заходить многократно.

Принципиальное отличие от предыдущей схемы в том, что здесь автору нужно однозначное выполнение первого побуждения. Когда же мы имеем дело просто с вывеской АПТЕКА, предполагается, что адресат заходит, только, когда ему нужно. То есть при использовании обычной вывески имеется равноправное взаимодействие двух волеизъявлений, а выбор последствий происходит рационально, в зависимости от ситуации. Такую вывеску можно не считать рекламой, как это предлагается в Законе о рекламе ст. 2, п. 5: «Настоящий Федеральный закон не распространяется на вывески и указатели, не содержащие сведений рекламного характера» (Федеральный закон Российской Федерации от 13 марта 2006 г. № 38-ФЗ О рекламе // URL: <http://www.advesti.ru/law/projekt> (дата обращения: 30.05.2010 г.)). Однако в законе не определено, что понимать под сведениями рекламного характера. Сама реклама определена так: «Информация, распространенная любым способом, в любой форме и с использованием любых средств, адресованная неопределенному кругу лиц и направленная на привлечение внимания к объекту рекламирования, формирование или поддержание интереса к нему и его продвижение на рынке» (Там же). При подобном определении оказывается, что любая вывеска есть реклама. Опираясь на инференционную модель коммуникации, можно предложить критерии для различения «вывески, не содержащей информации рекламного характера», и «рекламной вывески». В случае «рекламной вывески» автор имеет интенцию однозначно побудить адресата к предполагаемому действию, то есть пытается заменить его волю своей, иначе говоря, интенция автора не оставляет места выбору.

Разумеется, государственная аптека имеет известные преимущества: контроль подлинности лекарств (впрочем, не абсолютный ввиду возможности коррупции), реализацию лекарств бесплатно и со скидкой для льготных категорий граждан. Рекламный эффект скажется в том случае, когда адресатом будет человек, нуждающийся в льготном лекарстве. Но в остальных случаях реакция может быть иной. Желая купить дорогой медицинский прибор, адресат может целенаправленно обратиться в другую аптеку, которая выигрывает у государственной в качестве обслуживания. А подлинность прибора подтверждена документами, пломбами, гарантийным талоном в любой аптеке. То есть эффект от рекламы будет обратным.

Причины обратного эффекта могут быть объяснены как раз инференцией адресата: осознавая интенцию автора навязать свою волю без возможности выбора, он станет противодействовать, ибо воля — одно из наиболее охраняемых личностью прав. Вместо того чтобы реагировать в соответствии с интенцией автора, адресат дает его оценку.

Подобные примеры в надписях не единичны. Сравним еще две надписи: с одной стороны, СУВЕНИРЫ, с другой — МАГАЗИНЧИК КРАСИВЫХ ВЕЩЕЙ.



Рис. 3. Магазинчик.

Здесь у «магазинчика» перед «сувенирами» нет очевидных преимуществ, вызванных административными обстоятельствами. То есть попытка оболыщения красотой может быть полностью признана стремлением проецировать свою волю на адресата. Однако оболыщение в данном случае опирается на собственную любовь адресата к красивому, то есть побуждение к действию завуалировано, так как под него подведена внутренняя мотивировка. Такая вывеска имеет шансы вызвать ожидаемую автором реакцию, а не оценку его самого. Тем не менее возможен и другой вариант: адресат посетит магазин, но уже с установкой доказать, что вещи некрасивые, причем доставит много хлопот продавцам. Независимо от реакции, такая вывеска содержит рекламу, так как содержит интенцию управлять действиями адресата, не оставляя альтернативы.

Рекламное содержание надписи провоцирует негативную реакцию не только непосредственного адресата — покупателя, но и конкурента. В наше время конкуренту это запрещено Законом о рекламе ст. 5 п. 2. [Там же], а вот во времена становления капитализма (до Октябрьской революции) было возможно. Как пишет В.П. Иванов, в Охотном ряду в Москве один торговец рыбой вывесил надпись: САМ ЛОВИЛ, САМ СОЛИЛ, САМ ПРОДАЮ. Другой, неподалеку написал: САМ НЕ ЛОВИЛ, САМ НЕ СОЛИЛ, А ДЕШЕВЛЕ СОСЕДА ПРОДАЮ [4: с. 51]. Второй торговец увидел в надписи первого не только опасность для собственного бизнеса, но и возможность с помощью своей ответной надписи переманить покупателя, предугадывая его настороженное отношение к явно навязчивой рекламе первого торговца.

Причина возможности различных реакций на рекламную вывеску в том, что в торговле предполагаются конкурентные отношения: продавец заинтересован продать дороже, покупатель купить дешевле. Эти отношения в особенности сильно влияют на структуру коммуникации, если продавец якобы жертвует своими интересами: У НАС ДЕШЕВЛЕ.



Рис. 4. У нас дешевле.

Такое предложение вызывает заведомую настороженность вместо желания быстрее покупать. Не случайно появляются варианты этой надписи: **НАЙДЕТЕ ДЕШЕВЛЕ — ВЕРНЕМ РАЗНИЦУ**. То есть коммуникативный опыт продавца показывает, что ищут. Реакция на надпись совсем не та, которую желал бы автор-коммерсант. Возможно, именно благодаря такой реакции появилась поговорка: «Дорого, но мило, дешево, но гнило». Итак, коммуникация строится по модели, представленной в схеме 2.

Сделанный вывод предварителен, так как пока опирается только на материал надписей в торговле. Ведь можно предположить, что причина описанных реакций адресата кроется не в противодействии намерению ограничить волю, а в конкретных финансовых интересах: «сам выбираю то, что дешевле». Чтобы удостовериться в справедливости вывода для некоммерческих примеров, рассмотрим их.

Предупреждения о вреде курения и алкоголя для здоровья есть на каждой пачке сигарет и на каждой бутылке спиртного. Автор таких предупреждений (медик и/или чиновник Министерства здравоохранения) реализует интенцию сократить употребление табака и курения, но производители сигарет и спиртных напитков не разоряются даже в кризис. При этом Министерство здравоохранения не преследует корыстных целей, как автор вывески. Вероятно, адресат прочитывает интенцию не только предупредить о вреде для здоровья (и выбирай сам), но и навязать свою волю: «не вреди себе». Коммуникативно уместным ответом на надпись: **ЧРЕЗМЕРНОЕ УПОТРЕБЛЕНИЕ АЛКОГОЛЬНОЙ ПРОДУКЦИИ ВРЕДИТ ЗДОРОВЬЮ ЧЕЛОВЕКА** — оказываются строки из песни Бориса Гребенщикова: «Все говорят, что пить нельзя, а я говорю, что буду».

Переносу реакции адресата надписи с данного императива на самого автора способствует и безграмотность предупредительной надписи на бутылках со спиртным: **АЛКОГОЛЬ ПРОТИВОПОКАЗАН ДЕТЯМ, ПОДРОСТКАМ ДО 18 ЛЕТ, БЕРЕМЕННЫМ И КОРМЯЩИМ ЖЕНЩИНАМ, ЛИЦАМ С ЗАБОЛЕВАНИЯМИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ НЕРВНОЙ СИСТЕМЫ, ПОЧЕК, ПЕЧЕНИ И ДРУГИХ ОРГАНОВ ПИЩЕВАРЕНИЯ**. Ни центральная нервная система, ни почки, ни печень не относятся к органам пищеварения, как это следует из надписи.

При определенных условиях реакция на надпись, содержащую запрет или другую инструкцию к действию, может не быть воспринята как ограничение личной воли, и реакция адресата будет соответствовать побуждению к действию. Это возможно, если надпись дает служебную инструкцию: на воротах трамвайного депо **ЗВУКОВОЙ СИГНАЛ В НОЧНОЕ ВРЕМЯ ЗАПРЕЩЕН**.

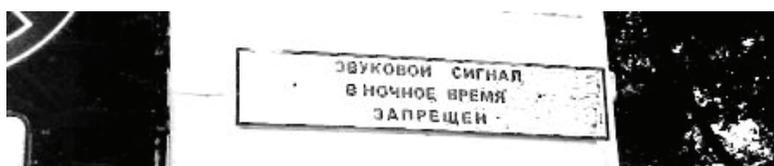


Рис. 5. Сигнал запрещен.

Во внеслужебных ситуациях даже оправданная техническими обстоятельствами надпись СОБЛЮДАЙТЕ СКОРОСТНОЙ РЕЖИМ — реже вызывает запланированную автором реакцию, вместо которой возникает оценка дорожной службы, разрастающаяся до общественной нелюбви.

Из всех сделанных наблюдений следует вывод, что интенция автора надписи однозначно навязать свою волю на выходе коммуникации приведет к ожидаемой реакции только при условии, что такая реакция связана со служебными обязанностями. В других случаях адресат строит на основе воспринятой интенции оценку автора. Если же интенция автора оставляла адресату выбор, то будет избрана одна из ожидаемых реакций.

Применение инференционной модели коммуникации для анализа надписей полезно в административной деятельности, поскольку дает новые критерии отличия вывески без рекламы от вывески, содержащей рекламу. Реклама по закону является видом деятельности, облагаемым налогом. Размещение нерекламной вывески, в частности малым бизнесом, налогом не облагается. Таким образом, решение вопроса о том, считать ли вывеску рекламой, нужно в юридических и экономических целях. До сих пор вопрос решался с применением только формальных критериев: размер, положение и т.д., что представляется не совсем удачным.

Для специалистов в области рекламы инференционный подход к надписям тоже может оказаться полезным: они должны осознавать необходимость тщательно завуалировать интенцию прямолинейно управлять волей адресата и даже редуцировать эту интенцию, чтобы не вызвать нежелательную инференцию оценки автора адресатом.

Литература

1. Grice H.P. Meaning / H.P. Grice // *Philosophical Review*. – Vol. 66. – 1957. – P. 377–388.
2. Грайс Г.П. Логика и речевое общение / Г.П. Грайс // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 16. – М.: Прогресс, 1986. – С. 217–238.
3. Гуссерль Э. Собрание сочинений / Э. Гуссерль. – Т. 3. Логические исследования. Т. II (1). – М.: Гнозис; Дом интеллектуальной книги, 2001. – 473 с.
4. Иванов Е.П. Меткое московское слово / Е.П. Иванов. – М.: Московский рабочий, 1989. – С. 51.
5. Макаров М. Основы теории дискурса / М. Макаров. – М.: Гнозис, 2003. – 280 с.
6. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / Ф. Ницше // Вопросы философии. – 1989. – № 5. – С. 126–127.
7. Прохоров А.В. К проблеме содержания понятия «инференция» / А.В. Прохоров // Когнитивные исследования языка. – Вып. V. Исследования познавательных процессов в языке: сб. науч. тр. – М.: Ин-т языкознания РАН; Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2009. – С. 196–201.

S.V. Lixachyov

An Essay on the Inferential Analysis of Public Inscriptions

The methodological roots of the analysis of the author of an inscription intensions are developed in the article. Inferential model of communication is chosen as a basis of the method. Examples of inscriptions are analyzed in correspondence with the method described. The possibility of using this method in legal practice and in sociological studies is also suggested.

Key words: author; addressee; inscription; society; intension.

References

1. *Grice H.P.* Meaning / H.P. Grice // *Philosophical Review*. – Vol. 66. – 1957. – P. 377–388.
2. *Grajs G.P.* Logika i rechevoe obshhenie / G.P. Grajs // *Novoe v zarubezhnoj lingvistike*. – Vy'p. 16. – M.: Progress, 1986. – S. 217–238.
3. *Gusserl' E.* Sobranie sochinenij / E. Gusserl'. – T. 3 (1). Logicheskie issledovanija. T. II (1). – M.: Gnozis; Dom intellektual'noj knigi, 2001. – 473 s.
4. *Ivanov E.P.* Metkoe moskovskoe slovo / E.P. Ivanov. – M.: Moskovskij rabochij 1989. – S. 51.
5. *Makarov M.* Osnovy' teorii diskursa / M. Makarov. – M.: Gnozis, 2003. – 280 s.
6. *Nicshe F.* Po tu storonu dobra i zla / F. Nicshe // *Voprosy' filosofii*. – 1989. – № 5. – S. 126–127.
7. *Proxorov A.V.* K probleme sodержaniya ponyatiya «inferenciya» / A.V. Proxorov // *Kognitivny'e issledovaniya yazy'ka*. – Vy'p. V. – Issledovaniya poznavatel'ny'x processov v yazy'ke: sb. nauch. tr. – M.: In-t yazy'koznaniya RAN; Tambov: Izdatel'skij dom TGU im. G.R. Derzhavina, 2009. – S. 196–201.

А.В. Горелкина

Сложные окказиональные эпитеты в мемуарной прозе А. Белого

Статья посвящена анализу сложных окказиональных слов в мемуарных прозаических произведениях А. Белого. В ней рассматриваются типы внутритекстовых связей, в которые вступают сложные окказионализмы как единицы словообразовательной системы и как единицы лексики, а также анализируются различные приемы образного употребления слова, раскрывающие своеобразие художественного метода А. Белого, индивидуальные особенности его стиля.

Ключевые слова: окказионализмы; сложные образования; сложно-суффиксальные образования; сращение; метафоризация; эпитеты.

Цикл воспоминаний А. Белого, создававшийся в конце 1920-х – начале 1930-х годов XX века, по праву принадлежит к числу наиболее известных и наиболее ценимых произведений крупнейшего мастера русского символизма. Главная черта этих воспоминаний — субъективное начало, именно оно главенствует в мемуарных книгах Белого так же безраздельно, как и в романах. И если образ столицы Российской империи в его романе «Петербург» — это образ вымышленного, символически преображенного города, не соответствующий ни реальному топографическому плану, ни путеводителям, то и применительно к воспоминаниям Белого следует сделать аналогичную поправку: «авторское восприятие порой претворяет достоверную реконструкцию фактов до известной степени в хронику никогда не бывших событий и панораму ярких художественных образов, существовавших в подобном виде лишь в восприятии и воображении Белого» [4: с. 8].

В богатстве выразительных средств прозы А. Белого заметную роль играют сложные слова. Пожалуй, ни один из его предшественников не прибегает так часто к употреблению в изобразительных целях, например, сложных прилагательных и существительных. По склонности к использованию сложных слов ближе других к творчеству А. Белого стоит И. Бунин, в произведениях которого исследователи также фиксируют большое количество сложных эпитетов.

В мемуарных прозаических произведениях А. Белого встречаются многочисленные образные сложные окказиональные единицы, имеющие в тексте художественную нагрузку. Они употребляются для определения (эпитезациии), метафоризации, выступают в качестве сравнений, гипербол, символов, создают новые понятия соединением контрастных по значению мотивирующих основ в одной конструкции. Четкой границы между окказионализмами

с точки зрения их функциональной нагруженности в тексте нет. Прежде всего, их объединяет признак образности, метафоричности. Все названные типы окказиональных образований объединены общим авторским подходом к изображаемому явлениям действительности, общими авторскими приемами выражения эмоционально-экспрессивной оценки изображаемого.

Использование сложных прилагательных является, как известно, традиционным для русской поэзии XVIII–XIX веков. Они были или своеобразным стилистическим средством — сложным эпитетом, которым украшалась высокая речь, или выполняли номинативные функции, расширяя таким образом словарный запас языка. Благодаря сложным прилагательным поддерживался высокий поэтический стиль, связанный с церковно-книжной традицией, с поэтикой классицизма.

Эта «высокость» стиля ощущается и в мемуарной прозе А. Белого. Необычность окказиональных эпитетов заставляет читателя обратить внимание на слово как таковое, прислушаться к его мелодике, смыслу, почувствовать за ним мысль автора, его оценку. Кроме общей функции — создания экспрессивности — сложные прилагательные выполняют и информационно-номинативную функцию, называя более экономным способом то, что выражают атрибутивные словосочетания, стоящие за ними:

*«Быстро одев свой зеленый, баварский **короткоштаный** костюмчик, <...> лечу я»¹ («Между двух революций»); [о В.О. Гиршмане]²: «**этот бритый и рыжавоусый** банкир, посторонний искусству» («Между двух революций»); «Врезываются караваны богато украшенных **пестропопонных** верблюдов с сидящими на них <...> женицами в шелках» («Между двух революций»).*

Экспрессивность сложных новообразований усиливается за счет их метафоричности, которую можно считать второй их конкретной функцией. Метафоричностью могут обладать или одна из основ, или обе основы в сложном прилагательном.

1. Метафоризация первой основы характерна для словообразовательного типа прилагательных, созданных путем сложения с последующей суффиксацией, чаще нулевой. В таких эпитетах, как правило, метафоричностью обладает первая основа сложного прилагательного, а опорная основа существительного обозначает часть тела человека, животного, их неотъемлемое свойство:

[о К.Д. Бальмонте]: *«**золотоглазый и рубинноносый**, но бледный как смерть Константин Дмитриевич нам объяснял» («Начало века»); «**Ликуардопуло — черный, оливковолицый, сухой**» («Начало века»).*

2. Метафоризация второй основы идет часто по внешнему сходству, переносу сравниваемого понятия:

[о А.А. Блоке]: *«с удалью <...> нарисовал лицом линию — вверх, выпуская из губ над собою **двухвьюнную** линию дыма; и что-то капризное, вспыхнув, погасло в нем» («Начало века»); «Светлеет в окне кусочек льдов, перерезанных четко **густым листолапым** растением» («Начало века»).*

¹ Все цитаты приводятся по изданиям [1; 2; 3].

² Здесь и далее пояснения в квадратных скобках принадлежат автору статьи (А.Г.).

3. Метафоризация всего сложного окказионализма может распространяться и на существительное, с которым вступает в атрибутивные отношения новообразование, участвуя в создании оригинального образа на основе перифразы:

[о А.М. Добролюбове]: «*Клюев перед Добролюбовым с виду — трухлявый; этот же — тугопучный осиновик: пах листом; сердцевина — белейшая, крепкая*» («Начало века»); [о Блоках]: «*Их домохозяин был свойственником Соловьевых: учитель истории, староколенный москвич, член дворянского клуба*» («Начало века»); «*Было мне грустно в мелькающем бегах хромою, семиной недели*» («Начало века»); [о К.К. Павликовском]: «*Мы требовали, чтобы он нас вызывал тогда-то и тогда-то, а в прочие дни не приставал к нам со своими птичье-жучиными вскриками <...> гнуснейшим, витиеватым, вовсе не русским языком*» («На рубеже двух столетий»).

Пристрастие А. Белого к сложным образованиям появилось в созданных им в большом количестве сложных прилагательных, один из компонентов которых имеет значение цвета:

[о Н.И. Лясковской]: «*скулы монгольские, малые щелочки глазок безвеких; <...> всосы темные на серомертвых щеках*» («На рубеже двух столетий»); «*Борис Константинович Зайцев <...> тихий, весь розово-мягкий какой-то, с отчетливо иконописным лицом*» («Начало века»); «*Дягилев с гурманством глотал скорпию по адресу нравов; сияло салом его сдобно-розовое с серебряной прядью вверх взбитого кока лицо*» («Между двух революций»).

Как видно из приведенных примеров, компонент со значением цвета в сложных эпитетах А. Белого как бы уточняется, конкретизируется другим «нецветовым» компонентом, что создает в результате более зримый и одновременно неоднозначный образ.

А. Белый довольно часто графически объединяет в одну сложную лексическую единицу слова, которые в речи употребляются последовательно, в виде словосочетаний. Большой интерес представляют составные образования, мотивированные прилагательным или причастием, к которому присоединено наречное слово (наречие или основа прилагательного в функции наречия). Эти образования, созданные путем сращения, содержат в себе несколько показателей эпитезации:

[о А.М. Ремизове]: «*Вдруг, подскочивши к качалке, в которой массивный Бердяев сидел, он стремительно, дьявольски-цапким движением перепрокинул качалку*» («Начало века»); [о салоне М.К. Морозовой]: «*Мой друг <...> Г.Г. Шпет, иронически отнесясь к вынужденно-паточному тону между седьми профессорами и непричесанным “скандалистом”, <...> после дразнил меня*» («Начало века»); «*замки позднейшего периода, неуклюжие, в немецком духе, обезьянничанье с противоестественно-гладких, французских образцов — ... великолепие архитектурной безвкусицы*» («Между двух революций»).

Такие эпитеты выражают нечто большее, чем простую сумму значений составляющих их основ. Так, прилагательное *вынужденно-паточный*, употре-

бленное А. Белым в сочетании со словом *тон*, обозначает не только приторность, слащавость тона, которым обращались профессора к «скандалисту»-символисту А. Белому, но и причину появления такой интонации. Подобные образования дают писателю возможность выразить тончайшие оттенки разнообразных признаков предметов, явлений, действий.

В мемуарных произведениях А. Белого встречаются все известные в языке разновидности сложных прилагательных, построенные на базе сочинительной и подчинительной связи. Однако с точки зрения изучения художественного своеобразия и мастерства писателя интересны прежде всего два типа сложных эпитетов, чаще других встречающиеся в его мемуарной прозе.

Многочисленна группа сложных окказиональных эпитетов, участвующих в описании внешности человека. Во многих таких образованиях имеет место нарушение семантической сочетаемости составных компонентов конструкций, порождаемое различием семантических планов, к которым принадлежат составные части прилагательного:

[о А.А. Ланге]: «*Длинный и бледный, как глист, со впалой грудью <...> и лукаво-невинными голубыми глазами, производил впечатление добряка, словам которого нельзя верить: невинно солжет и даже не заметит*» («Начало века»); «*Наташа Тургенева, тонкая, бледная барышня, с великолепно-испуганными, протаращенно-злыми глазами*» («Начало века»); [о А.Р. Минцловой]: «*Дыбились желтые космы над нею <...> и щурились маленькие, подслеповатые и жидко-голубые глазенки*» («Между двух революций»).

Ко второй большой группе сложных окказиональных прилагательных относятся эпитеты, обозначающие различные проявления психологических и «поведенческих» особенностей человека. В своих резких, подчас ядовитых характеристиках А. Белый пытается учесть все: психологическое состояние человека, его характер, манеру общаться с людьми, привычки, образ жизни и многое другое. По словам известного исследователя творчества А. Белого А.В. Лаврова, «подлинные лица для этих образов служили лишь моделями» [4: с. 8].

Создавая сложные окказиональные характеристики, А. Белый

- объединяет противоположные признаки:

[о А.Т. Гречанинове]: «*Был маленький; и — во всех смыслах; <...> был сладко-кисл, робко-дерзок; капризно заискивал он, все присаживаясь к крупным силам*» («Между двух революций»); [о А.Г. Столетове]: «*В странном методе экзаменоваться сказывалось какое-то тихогрозное юродство в умнице-профессоре*» («На рубеже двух столетий»).

- объединяет признаки, первый из которых как бы уточняет, конкретизирует второй:

[о А.П. Ленском]: «*Зеленый от кисли, обиженно-томный (до черных кругов под глазами), во веки веков благородный, “наилиберальный”, “наилевейший” во всех отношениях*» («Начало века»); [о В.О. Гиршмане]: «*чопорно-*

скромный, “покорный слуга”, чванно дравший свой нос, с перебранчиваньем часовой цепочкою» («Между двух революций»); «Поццо — нигде, ни в чем не может быть ярко; но — **утонченно-тускл**; и оттого-то из суммы всех моих отношений с Поццо <...> удержались лишь полутона» («Между двух революций»).

- объединяет признаки, в одном из которых кроется причина наличия другого признака:

[о В.К. Церасском]: «у нас появился **остро-сухой и прытко-веселый** Витольд Карлович — не как астроном, а как “звездочет” <...>, тем более что он принимал эту кличку легко и как бы кокетничал... перед дамами» («На рубеже двух столетий»); [о М.О. Гершензоне]: «**Темперамент откликнулся на темперамент; сколько раз позднее он, уравновешенно-мудрый**, меня подстрекал к кавардакам» («Между двух революций»).

Итак, употребление А. Белым сложных прилагательных, их индивидуально-авторская окрашенность в его мемуарной прозе позволяет даже при таком беглом рассмотрении материала утверждать, что А. Белый в своем творчестве не только сохранил верность традициям классиков, но и развил эти традиции, стремясь находить соответствующие содержанию краски для яркого преобразования событий и характеров.

Литература

1. *Белый А.* На рубеже двух столетий / А. Белый. – М.: Художественная литература, 1989. – 543 с.
2. *Белый А.* Начало века / А. Белый. – М.: Художественная литература, 1990. – 687 с.
3. *Белый А.* Между двух революций / А. Белый. – М.: Художественная литература, 1990. – 670 с.
4. *Лавров А.В.* Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого / А.В. Лавров // Андрей Белый. На рубеже двух столетий. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 5–48.

A.V. Gorelkina

Compound Occasional Epithets in the Memoirs Prosaic Works by A. Bely’j

The article is devoted to the analysis of compound occasional words in the memoirs prosaic works by A. Bely’j. Types of intratext connections which are formed by compound occasional words both as units of a word-formation system and as lexical units are considered in the article. Different ways of figurative use of words, revealing the originality of A. Bely’j’s artistic method and also the specific features of his style, are analyzed as well.

Key words: occasional words; compound words; suffix derivational compounds; blending (fusion); metaphorisation; epithets.

References

1. *Bely'j A.* Na rubezhe dvux stoletij / A. Bely'j. – M.: Xudozhestvennaya literatura, 1989. – 543 s.
2. *Bely'j A.* Nachalo veka / A. Bely'j. – M.: Xudozhestvennaya literatura, 1990. – 687 s.
3. *Bely'j A.* Mezhdv dvux revolyucij / A. Bely'j. – M.: Xudozhestvennaya literatura, 1990. – 670 s.
4. *Lavrov A.V.* Memuarnaya trilogiya i memuarny'j zhanr u Andrey Belogo / A.V. Lavrov // Andrej Bely'j. Na rubezhe dvux stoletij. – M.: Xudozhestvennaya literatura, 1989. – S. 5–48.

М.Б. Лоскутникова

**Иносказательность слова
и иносказательность образа:
к вопросу о становлении стиля
в творчестве И.С. Тургенева**

В статье на материале повести И.С. Тургенева «Ася» рассмотрены вопросы художественной иносказательности. Тропика (метафора, метафорический эпитет и метонимия) проявляется как иносказательность слова. Внетропические знаки (однозначно-аллегорического и многозначно-символического характера) проявляются как иносказательность образа.

Ключевые слова: метафора; метонимия; аллегория; символ.

В 1850-е годы происходит становление Тургенева-мастера. Он находит свой путь в искусстве. Первый роман писателя «Рудин» (1855, опубл. 1856), повести «Фауст» (1856) и «Ася» (1858) стали очевидным свидетельством этого. Прозаические произведения Тургенева, написанные начиная с этого периода, будут признаны воплощением пластической линии великого национального стиля русской литературы, которую также выразили в своем творчестве А.С. Пушкин, И.А. Гончаров, А.П. Чехов, И.А. Бунин.

Материалом статьи является повесть «Ася». Она написана от лица русского дворянина Н. Н., вспоминающего свои молодые годы и судьбоносную, как в дальнейшем оказалось, встречу во время путешествия по Германии со своими соотечественниками — Гагиным и его 17-летней сестрой Асей. Драматическая тональность произведения, усиленная трагедийным регистром проблемы несостоявшегося, позволяет герою спустя годы констатировать: *«У счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него есть настоящее — и то не день, а мгновенье»* [5: с. 191–192]. В объективно-реалистическом освещении история Н.Н. и Аси предстает как драма недопонимания людьми друг друга, несвоевременности осознания главного и второстепенного, дисгармонии импульсивно-чувственного и рационально-логического.

Жанровая организация произведения отмечена классическим единством целого. Выбор типа героя, принципы и приемы сюжетообразования и расстановки центральных и эпизодических персонажей, хронологическая локализация действия и его семантическая наполненность позволили Тургеневу прочертить судьбы героев — людей, не претендующих на подчеркнутую неординарность, но живущих духовной жизнью и устремленных к познанию мира и его истинных ценностей, к добру и правде как естественным нормам человеческого характера и человеческого общежития.

В словесном искусстве, наряду с тропами как проявлениями иносказательности слова, чрезвычайно важную роль играют внетропические явления (аллегория, символ) как проявления иносказательности образа [6: с. 143]. При этом очевидно, что факты тропического включения аллегории и символа (т.е. помещения этих знаков «внутри» тропов) также актуальны. Цель данной статьи состоит в том, чтобы, рассмотрев приемы иносказательности, используемые Тургеневым в повести «Ася», выявить особенности словесно-образного создания писателем картины мира. При анализе произведения привлечены материалы повести «Фауст».

Метафора и метонимия как приемы иносказательности слова

Справедливо утверждение, что «образность тургеневского слова совершенно лишена причудливых всплесков <...>. Но по-своему это образность сгущенная и многозначная» [7: с. 38]. Конечная цель этого «сгущения» заключается в изображении человека, его внутренней жизни, принципов и способов взаимоотношения с людьми и окружающим миром.

В создании образа с помощью иносказательности слова Тургенев широко использовал метафору, в том числе излюбленный им метафорический эпитет. Ему дороги различные варианты подобной метафоризации. Например, одиночные эпитеты дают Тургеневу возможность создать динамические описания: *«тонкий запах смолы по лесам, <...> не слишком смелые очертания гор, хмурые скалы, <...> деревеньки с почтенными старыми церквями и деревьями»* [5: с. 166]. Одиночные эпитеты, проходя процесс метафоризации, позволяют обозначить доминанту образа человека. Так, у Гагина не только *«мягкие волосы»*, но и *«мягкие глаза», «мягкие черты»* лица, к тому же от него *«взяло мягким, полуизнеженным, великорусским дворянином»* [5: с. 153, 160, 164].

Широко используемым приемом становятся парные эпитеты, углубляющие эмоционально-смысловые характеристики образа. Один из этих эпитетов, как правило, является метафорическим. Например, герой любит рассматривать людей и делает это с *«радостным и ненасытным любопытством»* [5: с. 149]. Использует Тургенев и *«гирлянды эпитетов»* (выражение В.В. Виноградова [2: с. 383]), в которых одно или несколько звеньев обнаруживают иносказательность. Так, душа Гагина представляется герою как *«правдивая, честная, простая, но, к сожалению, немного вялая, без цепкости и внутреннего жара»* [5: с. 160].

Писателю с 1850-х годов по силам различные виды метафоры. Однако чаще это олицетворяющие формы. Например, городок З., в котором оказался герой, расположен «у подошвы двух высоких холмов», вокруг него «широко разбегались холмы и поля»; по вечерам городок «чувствовал <...> взгляд» луны [5: с. 150, 154]. В двух верстах от З. нес свои воды Рейн, и на берегу, «брюхом кверху», лежали лодки [5: с. 151].

В изображении любовных чувств героев Тургенев нанизывает одну метафору на другую: «шепот ветра», «дыхание волны» [5: с. 177] — все напоминало герою об Асе. Спустя годы Н. Н. винит себя в том, что не сумел вовремя обнаружить свои чувства и проявить их должным образом, чтобы «милое лицо расцвело бы радостью и тишиною восторга» [5: с. 191]. Несчастный для обоих любящих исход запечатлен в метафорах, несущих в себе черты оксюморона. Так, в Н.Н. при встрече с Асей «зажглась жажда счастья», но слушают влюбленные «сладкий яд <...> звуков» соловья [5: с. 177].

Излюбленное скрытое сравнение писателя — метафора кипения. Тургенев показывает, как герой с интересом наблюдает за весельем немецких студентов, видя в этом «кипение жизни» [5: с. 152]. Гагин показан как антитеза молодым немцам — «молодость не кипела в нем ключом; она светила тихим светом» [5: с. 160]. Ася же кардинально отличается от брата: в ней «кровь кипела» [5: с. 170]. Образ кипения усилен семантикой катахрезы и ее потенциалом внутренних противоречий, в силу чего герой говорит о себе: «слезы закипали у меня на глазах», а при свидании с Асей Н. Н. видит, как девушка пыталась «удержать накипающие слезы» [5: с. 177, 186].

В изобразительно-выразительной палитре Тургенева представлены сложные образы метафорически-метонимического характера. В них запечатлен пафос романтики, характеризующий, наряду с драматизмом, эмоционально-оценочную тональность произведения. Так, вальс, звучавший во время первой встречи Н.Н. и Гагиных, затронул «романтические струны», «струны сердца» молодых людей [5: с. 154, 156].

Образ сердца потребовался писателю для метонимического обозначения душевных движений и нравственного статуса человека. Сердце предстает хранилищем чувств любви, дружбы, долга, ответственности. Глубоко сопереживающий сестре Гагин с гордостью подчеркивал, что «неправильно начатая жизнь (девушки — М.Л.) слагалась неправильно, но сердце в ней не испортилось» [5: с. 170]. В волнении о ней Гагин восклицает: «у меня сердце не на месте» [5: с. 190]. Отношение Н.Н. к понравившемуся ему Гагину сфокусировано в словах «сердце влеклось к нему» [5: с. 160]. Поначалу герой живет придуманными чувствами к некоей «жестокосердой вдове», а на назначенное Асей свидание он идет «не с легким сердцем» [5: с. 166, 185]. О любви как об ответе сердца Н. Н. говорит в эпилоге произведения [5: с. 195]. В результате, в метонимии, называющей человеческий орган вместо чувства, возникает аллегорически-эмблематический смысл, который иносказательность слова переводит в сферу иносказательности образа.

Метонимия оказалась необходимой Тургеневу для кратких переименований Аси. Герою она представляется «хамелеоном», диким деревцем, незрелым вином («этот дичок недавно был привит, это вино еще бродило»); Ася, «с ее огненной головой», поначалу «пугала» Н.Н. [5: с. 163, 164, 185]. В смущении, вызванном неровным поведением сестры, Гагин высказывается еще категоричней: она «сумасшедшая», «порох она настоящий» [5: с. 167, 173]. Однако по сути Ася в своем поведении — «бедное, честное, искреннее дитя» [5: с. 188].

Предельно краткие метонимические характеристики в единичных случаях фигурируют и в определении особенностей других лиц и ценностей. Так, в исповеди Гагина, которую слушает Н.Н., родовое поместье после смерти хозяйки дома — матери Гагина — переименовано в «темное и невеселое гнездо» [5: с. 168]. Именно за этим лаконичным определением скрыта судьба Аси, оказавшейся позже в этом «гнезде» в возрасте восьми лет, после смерти своей матери, и потерявшей даже это пристанище в тринадцать лет, после смерти отца. Гагин, оставшийся с этой «девочкой на руках», был в ту пору, по его словам, «двадцатилетний малый», и при встрече с Н.Н. самокритично не исключает возможности остаться «недорослем из дворян» [5: с. 170, 157]. За этими ироничными самопереименованиями стоит непростая история человека, нравственный долг которого призвал его сосредоточиться на Асе, чтобы скомпенсировать неблагоприятие ее судьбы. Еще более жестко переименовывает себя герой. «Безнравственным обманщиком» [5: с. 188] называет он себя по отношению к так открыто потянувшейся к нему девушке и по отношению к доверившемуся Гагину. С высоты прожитых «скучных» лет, спустя годы, Н.Н. говорит о себе как о «бессемейном бобыле» [5: с. 195].

Таким образом, в повести «Ася» у писателя возникает необходимость усилить образный ряд с помощью иносказательности слова. История чувств Н.Н. и Аси заключается в поисках того, что, как говорит герой, он «не смел назвать <...> по имени, — но счастья, счастья до пресыщения» [5: с. 177]. Иносказательность слова представлена в тропической форме метафор и метонимий. Наиболее востребованной оказывается олицетворяющая метафора. Ее ввод, как правило, связан с усилением модусов драматизма и романтики. Метонимически обозначены практически все отдельно выписанные характеры. Семантика метонимии призвана указать на прошлое, зафиксировать (порой нелицеприятно) настоящее и очертить возможные будущие контуры судьбы. В эмблематически-аллегорической метонимии сердца иносказательность слова переключается в регистр иносказательности образа.

Внетропические знаки как иносказательность образа. Участие аллегорических и символических знаков в детализации картины мира

Для организации художественного пространства повести «Ася» автор использует ряд общепринятых в европейском сознании культурных знаков аллегорического характера. Рассказ о жизни и судьбе, о радостях и непоправимых ошибках открывается суждением героя-повествователя: «Молодость ест

яблоки золоченые, да и думает, что это-то и есть хлеб насущный» [5: с. 149]. Оказавшись в возрасте двадцати пяти лет в Германии, герой часто ходит смотреть на Рейн, «величавую реку», «царственную реку» [5: с. 151, 177]. Сидя «под одиноким огромным ясенем», Н. Н. оказывается рядом со «статуйкой мадонны», о которой говорит: «маленькая моя мадонна»; это «маленькая статуя мадонны с почти детским лицом и красным сердцем на груди, пронзенным мечами» [5: с. 167, 94, 151].

Аллегорической однозначностью отмечено противостояние немецкой и русской традиций студенческих праздников. Немецкие студенты, пирующие «перед небольшой гостиницей под вывескою Солнца», одеты в «установленные костюмы»; в своем веселье они, по признанию Гагина, «скромны» — русские студенты вели бы себя иначе: «стекла побили и поломали стулья» [5: с. 152, 151, 153].

В создании пейзажной картины участвуют лодка на берегу и «кораблики <...> на слабо надувшихся парусах» [5: с. 151]. В лодке с перевозчиком герой регулярно переправляется в город Л., к Гагиным, и обратно [5: с. 155]. Судьбоносная лодка плыла по течению, но Н. Н. чувствовал «тайное беспокойство на сердце» и «в темной, холодной глубине» реки ощущал «тревожное оживление» [5: с. 177]. «Не было покоя» и в небе: «испещренное звездами, оно все шевелилось, двигалось, содрогалось» [5: с. 177]. Иными словами, Тургенев использует прием образного параллелизма (отчасти уже композиционного, а не только речевого характера) и создает ряды «река жизни – лодка», «небо – звезды». Пространство, «верх» и «низ» насыщены неясным движением, способствующем усугублению того состояния героя, о котором он говорит: «тревога росла во мне самом» [5: с. 177].

Ведущим эмблематическим образом в разработке тональности романтики является образ крыльев. Первоначально картина носит пейзажный характер. Спокойное состояние природы, герой-повествователь выражает: «Ветер упал, точно крылья сложил» [5: с. 155]. В сюжетном развитии образ крыльев разрастается в мотив служения высокой идее, полета. Этот мотив возникает в разговоре Н.Н. и Аси, когда в ответ на слова девушки о ее желании «пойти <...> на молитву, на трудный подвиг» Н. Н. убеждает Асю, что «крылья могут <...> вырасти» [5: с. 175, 176]. Однако в дальнейшем оказывается, что «крылья <...> выросли — да лететь некуда» [5: с. 180]. Сам герой, осознав, что полюбил Асю, чувствует, что его «поднимали какие-то широкие, сильные крылья», соловей «пел мою любовь и мое счастье» [5: с. 192]. Потеряв Асю, в эпилоге Н.Н. с горечью подводит жизненные итоги: «Что осталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых надежд и стремлений?» [5: с. 195]. В результате, аллегорически-эмблематический образ крыльев прорастает целым пучком символических смыслов.

Обращает на себя внимание работа Тургенева над изображением глаз Аси. Лицо как зеркало души (Vultus est index animi) — метафора, известная

с античных времен. Писатель последовательно проводит мысль, что в Асе и ее облике *«было что-то свое, особенное»* [5: с. 153]. В памяти героя у нее навсегда *«милое лицо»* [5: с. 191]. В эпилоге Н. Н., сокрушенно подводя жизненные итоги, восклицает: *«Нет! ни одни глаза не заменили мне тех, когда-то с любовью устремленных на меня глаз <...>!»* [5: с. 195]. Противоречивость их выразительно-изобразительных характеристик при первом поверхностном взгляде способна вызвать ощущение, будто Тургенев никак не может определиться с портретными чертами героини. Так, при знакомстве с Гагиными Н.Н. видит девушку с *«черными, светлыми глазами»* [5: с. 153]. Таким образом, писатель использует катахрезу — прием сочетания противоречивых слов. И далее герой-повествователь будет указывать: у Аси *«полудержко, полувесело шурились темные глаза»* [5: с. 159]. Однако во время сокровенного разговора о любви и подвиге Н. Н. смотрит *«в ее светлые глаза»*, а вечером того же дня ему *«долго мерещились <...> ее темные, неподвижные, почти закрытые глаза на бледном, но оживленном лице»* [5: с. 175, 177]. На следующий день, когда Ася вспоминает о своей жизни с матерью, когда признает, что ей *«надобно учиться»*, что ее *«перевоспитать надо»*, поскольку она *«очень дурно воспитана»*, герой видит, как к нему обращались *«ее темные глаза»* [5: с. 179, 178]. Таким образом, в изобразительных характеристиках, казалось бы, проявляется непоследовательность и противоречивость.

Однако при внимательном прочтении оказывается, что в стилизовом решении образа Аси и стилистическом оформлении ее облика нет ни противоречий, ни непоследовательности. Герой-повествователь, получив возможность *«в первый раз хорошенько»* рассмотреть ее лицо, замечает: это *«самое изменчивое лицо, какое я только видел»* [5: с. 159]. Ее брат, Гагин, вспоминал: *«в первый раз увидел у нас в доме худенькую черноглазую девочку лет десяти — Асю»* [5: с. 168]. Ася пошла в мать: у Татьяны было *«строгое, умное лицо, с большими темными глазами»*, и у ее дочери не только *«девически строгий облик»*, но и *«темные»* глаза [5: с. 169, 177]. Иными словами, есть определенный цвет радужной оболочки глаз, а есть психологическое состояние человека. В колористических различиях цвета глаз Аси (*«светлые»*, с одной стороны, и *«черные», «темные»*, с другой) Тургенев запечатлел трудную судьбу девушки — поиски самоопределения в статусе дочери и сестры в семье Гагиных, стремление обрести себя и найти собственный значимый путь в жизни.

Подтверждением факта последовательной работы Тургенева над описанием глаз героини как неординарной натуры с помощью антитезы *«светлое — черное (темное)»* могут стать изобразительные характеристики Веры из повести *«Фауст»*, написанной двумя годами раньше повести *«Ася»*. У Веры, в отличие от черноволосой Аси (*«темная головка Аси»* [5: с. 161]), *«золотисто-русые волосы»* [5: с. 97]. То есть дворянка Вера, согласно свидетельству А.Н. Веселовского, показана так, как изображались богини [1: с. 61]. При этом у нее *«серые с чернотой глаза»* [5: с. 97]. По ходу развития действия рассказ-

чик сообщает, что «в самой глубине ее светлых глаз» было «что-то странное», что при молодом облике у двадцативосьмилетней Веры «только глаза не как у девочки; впрочем, у нее и в молодости глаза были не детские, слишком светлы» [5: с. 99, 101]. Иными словами, «светлыми» глаза могут стать и при серьезной душевной работе человека, и с обретением жизненного опыта.

Действительно, антитеза «светлое — темное» в произведениях Тургенева имеет особое значение. Наиболее полно она обнаружит себя в романе «Дым». Однако эта антитеза явно прослеживается и в повести «Ася». Тургенев вводит ее не только при изображении глаз героини, но распространяет антитетическое мировидение на изображение макропространства. Так, глядя на Рейн как на «светлую реку» [5: с. 167], Н.Н. и Гагин решаются впервые поговорить об Асе, и Гагин рассказывает историю своей сестры. Однако ощутив зарождающееся чувство к девушке, герой, склонившись из лодки к воде, смотрит, что происходит «в этой темной, холодной глубине», а задавшись трудным вопросом: «Неужели она меня любит?» — он видит «темные волны» Рейна [5: с. 177, 181].

По данным Н.А. Кожевниковой, слово «темный» в русской литературе XIX века играет важную роль [3: с. 57]. Темнота в повести «Ася» нестрашная. Она позиционируется Тургеневым как необходимость отвлечься от избыточных впечатлений и задуматься над происходящим. Пониманию этого способствует обстановка, когда окружающий мир живет сокровенной жизнью, которую надо понять и осознать: «скоро стемнеет», «все осветилось, потемнело, изменилось», «потемневшие поля», Рейн несет воды «за темной гранью круто рассеченных горных гребней», «над темной улицей», «в совершенной темноте», «было довольно темно» [5: с. 153, 155, 156, 157, 185, 186].

Семантическая гамма «темного» способствует углублению драматической тональности произведения и приданию истории любви Н. Н. и Аси пафоса высокой романтики. Так, придя на назначенное девушкой свидание, герой оказался «в небольшой комнатке», где «было довольно темно» [5: с. 186]. Потеряв возлюбленную, герой, «испуганный возможностью несчастья», стоит «перед потемневшим окном», а отправляясь на поиски Гагиных и прощаясь с городком З., видит Рейн со статуей мадонны на берегу, которая «печально выглядывала из темной зелени старого ясеня» [5: с. 194].

Кроме того, в работе писателя над повестями «Ася» и «Фауст» выявляется известная общность в концептуальном решении образов матерей героинь. При разности социального положения и культуры матери Веры — образованной женщины, принадлежащей к дворянскому сословию, и матери Аси — «гордой» простолюдинки, «повязанной темным платком» [5: с. 169, 170], Тургеневу важна их охранительная функция по отношению к дочерям. Писатель проводит мысль о метафизической связи всего сущего. Даже умершие матери по-своему защищают, в понимании героев произведений Тургенева, своих детей. Воспроизводимые Асей вслед за Н.Н., читавшим Гагиным «Евгения Онегина», строчки про «крест и тень ветвей» над могилой ее матери

[5: с. 176] (у Пушкина — няни) отсылают к традиционному пониманию этих объектов изображения как оберегов с однозначно-аллегорическим значением.

В эпилоге слово «темный» обретает метафорический смысл, которого не имело прежде. До Н.Н. доходили *«темные слухи»* [5: с. 194] о Гагине, однако розыск Аси не принес успеха. Н. Н. не может утвердительно ответить даже на вопрос, жива ли она.

Общей организующей поэтической идеей является мотив судьбы. Смысл индивидуального бытия, *«тихая игра случайностей»* [5: с. 166], свобода, душа — отправные точки размышлений Тургенева и конечный пункт духовных поисков его героев. Рассмотрев эти проблемы, можно войти во врата художественного мира писателя.

Героя и Асю писатель связал мотивом души. Осознавая, что Ася приковывает к себе его внимание, герой сформулировал этот живой интерес так: *«ее душа мне нравилась»* [5: с. 174]. Все больше увлекаясь девушкой, Н. Н. с тревогой и одновременно с *«жаждой счастья»* ощущает, что его собственная *«душа ширится»*, а образ девушки *«втеснился <...> в душу»* [5: с. 177, 181]. Понимая, что любовь стала для Аси проблемой жизни и смерти, Гагин повторяет ее мольбу: если хочешь, чтобы *«осталась жива»* [5: с. 182]. Слова Гагина, что с Асей шутить нельзя, *«как стрелы, впились в <...> душу»* героя [5: с. 185].

Мотив судьбы звучит при изображении обстоятельств жизни всех персонажей. Так, с отцом брата и сестры Гагиных *«судьба обошлась <...> не хуже, чем со многими другими; но он и первого удара ее (смерти жены — М.Л.) не вынес»* [5: с. 168]. Приблизив к себе горничную умершей жены Татьяну, старший Гагин сумел забыть. Однако после смерти Татьяны, державшей рожденную ими дочь в строгости, он предоставил Асе такую свободу, которая способствовала тому, чтобы в девочке *«дурные привычки укоренились, простота исчезла»*: *«Полная независимость во всем! Да разве легко ее вынести?»* [5: с. 170]. Однако отца преследовали тяжелые чувства: *«он в душе считал себя перед ней виноватым»* [5: с. 170]. Ася *«хотела <...> заставить целый мир забыть ее происхождение; она и стыдилась своей матери, и стыдилась своего стыда, и гордилась ею»* [5: с. 170]. Осознание своего «ложного положения», противостояние неискренности, борьба за свое человеческое достоинство привели к тому, что *«она многое знала и знает, чего не должно бы знать в ее годы»* [5: с. 170], как признается герою Гагин. Поэтому, спрашивая себя, *«влюблен ли»* в Асю, герой подчеркивает: *«ее судьба меня занимала»* [5: с. 178].

Между тем после смерти отца Гагиных судьба распорядилась не только жизнью девочки, но и жизнью ее двадцатилетнего брата. Исполненный чувства ответственности, молодой человек сначала отдает Асю для получения ею воспитания и образования в пансион, а затем круто меняет свою собственную жизнь, стремясь сгладить родовую вину перед Асей. Ася же, по признанию брата, *«продолжала идти своей дорогой»* [5: с. 172]. Она мучается другим: *«дни уходят, жизнь уйдет, а что мы сделали?»* [5: с. 175].

В главе XXII, являющейся эпилогом произведения, автор стягивает в единый узел представления героя-повествователя о судьбе и случае. Историю своей любви к Асе он вспоминает как *«лучшую пору <...> жизни»* [5: с. 194]. Но при этом подчеркивает, что в молодые годы *«не слишком долго грустил»* о потерянной любви и жил в убеждении, *«что судьба хорошо распорядилась, не соединив»* его с Асей, что он *«вероятно, не был бы счастлив с такой женой»* [5: с. 195].

В эпилоге как сюжетном этапе, в котором художник намечает возможное дополнительное действие и очерчивает жизненные перспективы героев, Тургенев заостряет мысль о случайном и закономерном. Через несколько лет после расставания с Асей в *«вагоне железной дороги»* герой видит *«женщину, лицо которой напомнило <...> незабвенные черты»* [5: с. 194]. Однако Н.Н. *«был обманут случайным сходством»* [5: с. 194].

В этой завершающей главе мощно и оглушающее звучит гетевский мотив мгновенья. Грустно и скорбно Н.Н. констатирует: *«будущее, это короткое, быстрое будущее, казалось мне беспредельным»* [5: с. 195], но судьба не улыбнулась герою вновь. Мгновенья были не просто безвозвратно потеряны — они прошли без любви и ошеломляюще раздвигающихся горизонтов: душа больше не расширялась. *«Прекрасные»* [5: с. 195] мгновенья не повторились.

Подводя некоторые итоги в изучении иносказательности образа в повести «Ася», отметим, что спектр знаков аллегорического и символического характера в произведении не ограничивается перечисленными образами и мотивами. Как известно, Тургенев великолепно знал мир деревьев и его мифопоэтику. Писателю были важны конкретные указания: ясень, дикая яблоня, акация, дуб и др. Герой-повествователь хранит ветку гераниума, которую ему когда-то подарила Ася, а *«стенной запах»* конопли вызывает в его *«душе страстную тоску»* [5: с. 161] по родине. Особенно последовательно в повести проведен мотив изобилия, продуманной гармонии германской земли, воплощенный в изображении винограда и виноградников. Не менее важен и знак книжной культуры — чтение героями произведений И.В. Гете и А.С. Пушкина, а также понимание, что без книжной мудрости, т. е. только при посредстве жизненного опыта, осознание мира будет плоским и ограниченным.

Художественный свод повести поддерживается стройными рядами аллегорически-эмблематических знаков. Это река и лодка, костюм и крылья, «верх» и «низ» в природном пространстве, лицо и глаза. Семантическая гамма «светлого» и «темного» («черного») выявляет пучки символических смыслов. Основой стилевой организации произведения и «конструирования» (выражение А.Ф. Лосева [4: с. 220]) поэтической идеи становятся мотивы судьбы, случая, души, свободы. В эпилоге Тургенев сводит эти знаки воедино.

Общим выводом при анализе иносказательности слова и иносказательности образа в повести «Ася» (с привлечением повести «Фауст») является констатация того, что стилистические приемы Тургенева были системно и последовательно направлены на достижение авторского замысла, и носители стиля были программно устремлены на разработку поэтической идеи.

Литература

1. *Веселовский А.Н.* Из истории эпитета / А.Н. Веселовский // Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Вступ. ст. И.К. Горского; сост., коммент. В.В. Мочаловой. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 59–75.
2. *Виноградов В.В.* О поэзии Анны Ахматовой / В.В. Виноградов // Виноградов В.В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. – М.: Наука, 1976. – С. 369–459.
3. *Кожевникова Н.А.* Об одном типе звуковых повторов в русской поэзии XVIII – начала XX вв. / Н.А. Кожевникова // Кожевникова Н.А. Избранные работы по языку художественной литературы / Сост. Е.В. Красильникова и др.; под общ. ред. З.Ю. Петровой. – М.: Знак, 2009. – С. 45–69.
4. *Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев. – Киев: Collegium; Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 285 с.
5. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 тт. Сочинения: в 12 тт. / И.С. Тургенев; под общ. ред. Н.В. Измайлова и Е.И. Кийко. – 2-е изд., испр. и доп.. – Т. 5. – М.: Наука, 1980. – 543 с.
6. *Чернец Л.В.* Тропы / Л.В. Чернец // Чернец Л.В., Семенов В.Б., Скиба В.А. Школьный словарь литературоведческих терминов: Стилистика. Стихovedение. – 3-е изд., доп. – М.: Просвещение, 2007. – С. 141–155.
7. *Чичерин А.В.* Тургенев, его стиль / А.В. Чичерин // Чичерин А.В. Ритм образа: Стилистические проблемы. – 2-е изд., расшир. – М.: Советский писатель, 1980. – С. 26–51.

M.B. Loskutnikova

**Allegorical Meaning of a Word and Allegorical Meaning of an Image:
to the Question of the Arising of Style in I.S. Turgenev's Creative Works**

Matters of allegorical meaning in works of art are considered in the article on the material of I.S. Turgenev's story "Asya". Tropes (metaphors, metaphorical epithets and metonymies) appear as allegorical meaning of a word. Non-tropical symbols (monosemantic allegories and polysemantic symbols) are shown as allegorical meaning of an image.

Key words: metaphor; metonymy; allegory; symbol.

References

1. *Veselovskij A.N.* Iz istorii e'piteta / A.N. Veselovskij // Veselovskij A.N. Istoricheskaya poe'tika / Vstup. st. I.K. Gorskogo; sost., komment. V.V. Mochalovoj. – М.: Vy'sshaya shkola, 1989. – S. 59–75.
2. *Vinogradov V.V.* O poe'zii Anny' Axmatovoj / V.V. Vinogradov // Vinogradov V.V. Izbranny'e trudy': Poe'tika russkoj literatury'. – М.: Nauka, 1976. – S. 369–459.
3. *Kozhevnikova N.A.* Ob odnom tipe zvukovy'x povtorov v russkoj poe'zii XVIII – nachala XX vv. / N.A. Kozhevnikova // Kozhevnikova N.A. Izbranny'e raboty' po yazy'ku xudozhestvennoj literatury' / Sost. E.V. Krasil'nikova i dr.; pod obshh. red. Z.Yu. Petrovoj. – М.: Znak, 2009. – S. 45–69.
4. *Losev A.F.* Problema xudozhestvennogo stilya / A.F. Losev. – Kiev: Collegium; Kievskaya Akademiya Evrobiznesa, 1994. – 285 с.

5. *Turgenev I.S.* Poln. sobr. soch. i pisem: v 30 tt. Sochineniya: v 12 tt. / I.S. Turgenev; pod obshh. red. N.V. Izmajlova i E.I. Kijko. – 2-e izd., ispr. i dop. – T. 5. – M.: Nauka, 1980. – 543 s.

6. *Chernecz L.V.* Тropy' / L.V. Chernecz // Chernecz L.V., Semyonov V.B., Skiba V.A. Shkol'ny'j slovar' literaturovedcheskix terminov: Stilistika. Stixovedenie. – 3-e izd., dop. – M.: Prosveshhenie, 2007. – S. 141–155.

7. *Chicherin A.V.* Turgenev, ego stil' / A.V. Chicherin // Chicherin A.V. Ritm obraza: Stilisticheskie problemy'. – 2-e izd., rasshir. – M.: Sovetskij pisatel', 1980. – S. 26–51.

И.И. Матвеева

Андрей Платонов и сатира 1920-х годов

Статья посвящена исследованию места Андрея Платонова в сатирической литературе 1920–1930-х годов. Выясняется круг его знакомых среди воронежских и московских писателей-сатириков, отношение к политике страны, приводятся отзывы современников Платонова о его творческой манере. Прослеживаются трагические судьбы сатириков той поры, анализируются причины отказа Платонова от сатиры.

Ключевые слова: сатира; сатирические издания; А. Платонов; А. Новиков; М. Козырев; М. Зощенко.

Платонова мало знают как сатирика. Между тем его перу принадлежит большой цикл сатирических произведений: «Антисексус» (1926), «Город Градов» (1927), «Надлежащие мероприятия» (1927), «Государственный житель» (1928), «Усомнившийся Макар» (1929), пьесы «Дураки на периферии» (1928), «Шарманка» (1930), хроника «Впрок» (1931), очерки «Бог человека» (1921) и «Че-Че-О» (написан совместно с Б. Пильняком в 1928), фельетоны «Душа человека — неприличное животное» (1921), «Московское общество потребителей литературы (МОПЛ)» (1927) и т.д. Сатира составной частью присутствует в большинстве его произведений, созданных в конце 1920-х – начале 1930-х годов: романе «Чевенгур», повестях «Котлован» и «Ювенильное море».

Современники Платонова хорошо чувствовали критическую составляющую его творчества. М. Майзель, делая отзыв на книгу «Происхождение мастера» (1929), так представил творческую манеру Платонова: *«Он обладает чувством иронии и формально его пародийно-сатирическая манера находится на большой высоте. При всем этом он умен, темпераментен и ядовит»* [8: с. 199]. Это же качество писательской манеры отмечалось на совещании в Союзе писателей в 1936 году, где обсуждался рассказ «Среди животных и растений» и об авторе говорили как о «трудном» и «талантливом» писателе, отмечали «сатирический ум» и «могучее чувство иронии» [1: с. 339]. Поэт В. Боков, лично знавший Платонова, написал о нем следующее: *«В одной его фразе подчас больше сатиры, чем в сюжете иного сатирика. “Он поселился у одной вдовы и постепенно женился на ней”. Дерзкая стилистическая выходка Платонова устно гуляла по Москве в конце тридцатых годов <...> Талант Платонова был беспощадным»* [1: с. 81].

Талант сатирика — редкий дар. Им обладают немногие, и рождается он при исключительном стечении обстоятельств. Необходим яркий общественный темперамент художника и ситуация, препятствующая его реализации. Тогда общественные потенции писателя претворяются в жизнь через сатирическое творчество. Не случайно сатира оказывается наиболее востребованной в переломные общественные эпохи. Так, петровские реформы дали России А.Д. Кантемира. 1770–1780-е годы с их крестьянскими волнениями выдвинули Д.И. Фонвизина, Н.И. Новикова, а чуть позже и А.Н. Радищева. Революционная ситуация середины XIX века открыла путь «Искре» В. Курочкина и «Свистку» Н.А. Добролюбова, подготовила появление М.Е. Салтыкова-Щедрина. Пышным цветом сатира расцвела в начале XX века, когда активизировались многочисленные сатирические издания, в том числе «Сатирикон» (1908–1914) и «Новый Сатирикон» (1913–1918).

После Октября сатира оказалась чрезвычайно популярной. На волне демократических перемен были организованы издания «Крокодил», «Смехач», «Бегемот», «Бузотер», «Заноза», «Красный перец», «Лапоть», «Пушка», «Чудак». Объектом их критики стали обыватели, бюрократы, казнокрады, пьяницы. Появились новые яркие имена: В. Маяковский, М. Зощенко, М. Булгаков, Н. Эрдман, В. Катаев, М. Кольцов, А. Новиков, М. Козырев, П. Романов. Это были люди с разными судьбами, характерами, вкусами, привычками. Но, несмотря на это, у них много общего: все они были людьми высокой культуры, болезненно переживавшими несовершенство общества и человеческой натуры.

Между тем судьба русской сатиры после Октября была сложной, а подчас и трагической. Тип образности, нацеленный на обличение жизненного абсурда, с точки зрения официальной идеологии казался опасным, «подрывающим устой» государства. Нужна ли новому обществу сатира? Этот вопрос после Октябрьской революции звучал далеко не риторически. В те годы казалось, что революция возвела государство на высшую ступень общественного прогресса, а следовательно, критика Советской стране не нужна.

В первом же номере «Литературной газеты», начавшей выходить с 22 апреля 1922 года, была открыта дискуссия под таким углом зрения: возродится ли сатира? Пойдет ли она на пользу, поскольку наносит удар по государству, дает оружие врагу? *«Бичевать поверженных врагов не великодушно, а уничтожать врагов еще не сломленных — значит уменьшить значение победы. <...> Наше время, по-моему, именно такое время <...> когда сатира должна совершенно исчезнуть»*, — писал М. Кузьмин еще в 1920 году [6: с. 1]. Нашлись критики, доказывавшие, что при диктатуре пролетариата сатира не целесообразна, так как нельзя *«поражать свое государство и свою общественность»* (В.И. Блюм). Маяковский по этому поводу заметил, что один из блюмов не хотел печатать «Прозаседавшихся». На I Всесоюзном съезде советских писателей М. Кольцов рассказал забавную историю о том, как одному московскому редактору при-

несли сатирический рассказ, посмотрев который, он сказал: «*Это нам не подходит. Пролетариату смеяться еще рано: пускай смеются наши классовые враги*» [7: с. 272].

Сатирики пытались бороться. В 1925 году состоялось собрание Московских писателей в Доме Герцена с целью создания Ассоциации сатирических писателей, однако эту идею так и не удалось осуществить — уже с середины 1920-х годов сатира находилась под пристальным присмотром партийных органов. Начало процессу свертывания сатиры положило постановление ЦК ВКП(б) 1925 года, в котором ей отводилась весьма скромная роль. 14 мая 1927 года Отделом печати ЦК была принята резолюция о сатирико-юмористических журналах «Лапоть», «Крокодил», «Смехач», «Бузотер», «Бич». Вслед за этим последовало Постановление Секретариата ЦК ВКП(б) «О сатирических журналах» от 3 августа 1928 года, в котором говорилось о необходимости инструктажа редакторов не реже одного раза в месяц, о необходимости замены редакторов и радикальной чистки сотрудников. В этом же постановлении сообщалось о прекращении деятельности журналов «Бегемот» и «Бич», ставился вопрос о закрытии журнала «Лапоть». В наступивший период в критике утвердилось мнение о сатире как о малохудожественном явлении, выходящем в силу своей тенденциозности за рамки искусства.

После всех перечисленных мероприятий и дискуссий (1923–1925 и 1929–1931 годов) сатира сделалась в Советском государстве принципиально невозможной. М. Булгаков в письме Правительству СССР от 28 марта 1930 года так определил положение этого рода литературы: «...*Никакая настоящая (проникающая в запретные зоны) сатира в СССР абсолютно немыслима*» [9: с. 65]. Творческие судьбы писателей-сатириков на фоне воинствующей «культурной политики» приобрели трагические черты. М. Зощенко, И. Ильф и Е. Петров, В. Шишков, М. Булгаков и др. вынуждены были пойти по пути свертывания сатиры или отказа от публикаций.

О тяжелом положении творческих людей свидетельствуют факты: самоубийство В. Маяковского 14 апреля 1930 года, травля в печати А. Новикова, М. Булгакова, М. Зощенко и других писателей, их отчаянные письма Сталину, эмиграция в 1931 году Е. Замятина, арест и высылка в 1933 году Н. Эрдмана. М. Кольцов, несмотря на явное тяготение к сатирическим жанрам, стал одним из самых ярких сотрудников газеты «Правда». И все же, невзирая на личную преданность Сталину и поддержку К. Ворошилова, автор политических фельетонов «К вопросу о тупоумии», «Иван Вадимович, человек на уровне» был репрессирован в 1938 году по обвинению в шпионаже. Недоверчивый Сталин, по известной легенде, сказал о нем: «Слишком шустр!». В 1942 году М. Кольцов был расстрелян. Та же судьба постигла М. Козырева, А. Новикова.

Андрей Платонов накануне смутного времени в своем цикле сатирических произведений пытался привлечь внимание общества к важным вопросам государственности. Он указывал на серьезные политические проблемы

и давал хотя и иронические, но вполне осуществимые «рецепты» устранения недостатков государственной системы. Так, в антибюрократической повести «Город Градов» Платонов предложил упразднить часть чиновничьего аппарата, распустив его бесполезных сотрудников. Эта мера в финале повести свидетельствует о том, насколько серьезно автор воспринимал опасность разрастания бюрократизма. Устами «наивного» чиновника Шмакова Платонов разоблачил партийно-хозяйственную номенклатуру, совершившую после революции глобальную подмену и присвоившую себе завоевания пролетариата.

В рассказе «Усомнившийся Макар» Платонов с помощью гротескного образа «мертвого научного человека» обозначил проблему «власть и народ», извечное невнимание вождей к нуждам маленького человека. Но и народ, по мнению Платонова, является той средой, при попустительстве и недомыслии которой творится произвол и попираются права рабочих. Таков главный герой сатирического рассказа «Государственный житель» Петр Евсеевич Веретенников — никчемный безработный, уверовавший в силу и вездесущность государства и на этом основании пассивно ожидающий всевозможных благ «сверху». Проблему выхода из подобной ситуации Платонов видел в усилении роли народных масс, поэтому в «Усомнившемся Макаре» главные герои Макар и Петр берут власть в «верховном учреждении» (символ государства) и разумным правлением сводят бюрократизм на нет.

* * *

Возникает закономерный вопрос: ощущал ли себя Платонов сатириком, было ли осмеяние общественных пороков его художественной задачей? Был ли он знаком с известными юмористами, входил ли в соответствующие литературные группы?

Известно, что Платонов не раз декларировал свою творческую независимость. Так, в анкете I Всероссийского съезда Пролеткультов в Москве, отвечая на вопрос «*Каким литературным направлениям вы сочувствуете или принадлежите?*», он ответил: «*Никаким, имею свое*» [3: с. 122]. В анкете Московского товарищества писателей 1934 года Платонов написал: «*Литературное направление, в котором я работаю, оценивается как сатирическое. Субъективно же я не чувствую, что я сатирик, и в будущей работе не сохраняю сатирических черт*» [1: с. 318]. Можно ли считать это заявление искренним? Если учесть, что оно было написано в январе 1934 года, после только что пронесшейся над его головой бури, то к его словам следует относиться с большой долей осторожности. В то же время Платонов не любил «смехачества» (выражение Платонова), невысоко ценил юмористическую литературу. Цель его была другой — показав отрицательное социальное явление во всей «красе», наметить пути его исправления. При этом Платонов не делал смех своим оружием. На творческом вечере 1932 года он обозначил свою позицию так:

«...С самого начала своей литературной работы я ясно сознавал и всегда хотел быть <...> **политическим** писателем, а не эстетическим» [1: с. 297].

Знакомство Платонова с сатириками было весьма ограниченным. Короткое время он сотрудничал с воронежской сатирической газетой «Репейник» (с 11 февраля по 29 апреля 1923 года вышло 10 номеров газеты), где он познакомился с М. Криницким, А. Левадой, С. Погорельским. В своих произведениях Платонов нередко упоминал и комически обыгрывал имена друзей. На этом основании можно предположить его короткое знакомство с художником-сатириком Старым Френчем (настоящая фамилия С.Н. Погорельского). Его псевдоним и имя юмориста Левады встречается в рассказе «Немые тайны морских глубин» (1923). Однако Платонов в те годы был погружен в созидательную работу инженера-мелиоратора, поэтому на творчество (тем более на сатиру) у него не оставалось времени. Но в 1926–1927 годах, когда после драматического столкновения с бюрократическим аппаратом ЦК Профсоюзов Платонов потерпел сокрушительное поражение, когда его романтический пафос и желание преобразований столкнулись с непробиваемостью чиновников, он понял, что революция не изменила существа российской государственности, основанной на бумажной волоките и попрании прав человека. Осознание трагизма этой ситуации привело его в стан сатириков.

Между тем писатель не стремился войти в литературные группы. В записной книжке Платонова 1930–1932 годов записан телефон М. Булгакова, что позволяет предположить наличие связи между ними. Однако контакты писателей нельзя назвать дружескими. В марте 1932 года, после кампании критики, последовавшей вслед за публикацией хроники «Впрок», Платонов обратился к М. Булгакову с просьбой дать ему отзыв на пьесу «Высокое напряжение» [5: с. 161]. Возможно, Платонов рассчитывал на поддержку писателя, оказавшегося в схожей ситуации. Но Булгаков написал отрицательный отзыв. Взыскательному художнику и блестящему драматургу не могла понравиться пьеса, написанная Платоновым в качестве произведения, «выпрямляющего» его творчество. Да и представить себе дружбу столь разных писателей невозможно — они принадлежали к противоположным культурам, по-разному относились к революции и народу.

Близким другом Платонова в 1920-е годы был писатель А. Новиков, автор нашумевшей сатирической повести «Причины происхождения туманностей» (1927). Они сотрудничали в «Крестьянской радиогазете» [2], проводили много времени вместе, нередко делали ссылки на творчество друг друга. Близость писателей чувствовала и критика: «Новиков перекликается с А. Платоновым, написавшим рассказ “Усомнившийся Макар”, исполненный безудержной издевки над советской действительностью» [10: с. 15]. Вторая волна дискуссии о сатире, вызванная публикацией повести Новикова, коснулась и Платонова, которого обвинили в дурном влиянии на автора «Причин происхождения туманностей».

Вскоре обстановка вокруг Платонова стала поистине гибельной. После выхода в свет хроники «Впрок» (1931), критиковавшей колхозное строительство и политику «великого перелома», Платонов оказался в центре громкого скандала. Он превратился в показательную фигуру советской литературы, на которой «непонятливой» творческой интеллигенции показали, что можно сделать с писателем, замахнувшимся на государство.

Урок Платонова был поучителен для многих. Никто не хотел оказаться на его месте. М. Зощенко, чувствуя изменившуюся литературную ситуацию, в начале 1932 года обратился за помощью к М. Горькому. Его «Голубая книга» (1934–1935) открывается посвящением живому классику, в котором в качестве «пропуска» в литературу дословно приводятся слова из письма самого «буревестника»: *«По-моему, вы и теперь могли бы пестрым бисером вашего лексикона изобразить-вышить что-то вроде юмористической “Истории культуры”.* Это я говорю совершенно убежденно и серьезно...» [4: с. 175]. Характерны «малозаметные» детали письма Горького. Например, оговорка *«Вы и теперь могли бы...»*, несомненно, обращена к ситуации 1931–1932 года, потрясшей творческую интеллигенцию кампаниями травли сатириков, роспуском писательских групп, статьей о директивном методе соцреализма («Литературная газета», 23 мая 1932). Показателен и совет Горького перенести действие книги в прошлое — обратиться к «истории культуры», при этом работая в юмористическом ключе, а не в сатирическом. Тем самым Горький признавал опасность критического обращения к настоящему. Но и без советов классика это было понятно многим. Так, М. Козырев в 1936 году написал сатирическую антиутопию «Пятое путешествие Гулливера». Время действия романа — далекое прошлое, место — вымышленная страна Юбералия, в которой причудливо переплелись черты средневекового города, фашистской Германии и тоталитарного Советского Союза.

Писатели, понимая опасность игр с государством, старательно избегали резких оценок. Но даже в творчестве поэтов, далеких от сатиры, неожиданно прорывается ирония по поводу политики страны. У М. Исаковского в стихотворении «Разговор с редактором» (1927) появляются строки: *«В провинции плохо живется поэту, / Который не пишет “в ударном порядке”»*. Б. Пастернак в 1931 году излил свои чувства в знаменитых стихах «Другу» (*«И разве я не мерюсь пятилеткой, / Не падаю, не поднимаюсь с ней? / Но как мне быть с моей грудною клеткой / И с тем, что всякой косности косней?»*). В стихотворении показана угроза, исходящая от самой «вакансии поэта» — *«Она опасна, если не пуста»*.

Платонов не хотел писать о прошлом, ибо его слишком волновало настоящее, не мог он и понизить градус своей сатиры, пойти по «облегченному» пути юмориста (как советовал ему Горький в период борьбы Платонова за публикацию романа «Чевенгур»), так как не имел намерений веселить читателя. В 1930-е годы ему пришлось пойти по пути свертывания сатиры, перевода ее

в подтекст, ограничиться лирико-ироническим взглядом на жизнь. И все же Андрей Платонов останется в истории русской литературы XX века одним из немногих писателей, чья сатира в духе традиций М.Е. Салтыкова-Щедрина поднялась на чрезвычайно высокую ступень художественного обобщения.

Романтическое и сатирическое мировосприятие схожи по своей сути. Романтик превозносит идеальный мир и проклинает мир несовершенный. Поэтому именно романтики чаще становятся сатириками. Оскорбленные несовершенством мира, они впадают в другую крайность — становятся обличителями общественных пороков. Таковым представляется нам и путь Платонова-сатирика. От романтической устремленности в коммунистическое далеко он, столкнувшись с реальной практикой строительства новой государственности, перешел к отрицанию и в период с 1927 по 1931 год создал произведения удивительной обличающей силы.

Литература

1. Андрей Платонов. Воспоминания современников. – М.: Современный писатель, 1994. – 496 с.
2. Антонова Е. Рассказы А. Платонова для крестьянского радио / Е. Антонова // Страна философов. – Вып. 5. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 692–695.
3. «Жить ласково здесь невозможно...» / Публикация М.А. Платоновой // Октябрь. – 1999. – № 2. – С. 117–153.
4. Зоценко М. Собр. соч.: в 4 т. / М. Зоценко. – Т. 3. – М.: Альд; Литература, 2002. – 480 с.
5. Комментарии Н.В. Корниенко / Н.В. Корниенко // Андрей Платонов. Записные книжки. Материалы к биографии. – М.: Наследие, 2000. – 424 с.
6. Кузьмин М. Скороходы истории / М. Кузьмин // Жизнь искусства. – 1920. – № 488–489. – С. 1.
7. Суть дела и смех. Беседа М. Андраша и Л. Лиходеева // Вопросы литературы. – 1987. – № 11. – С. 272–278.
8. Майзель М. Ошибки мастера / М. Майзель // Звезда. – 1930. – № 4. – С. 195.
9. Письма-протесты М. Булгакова, А. Солженицына и А. Вознесенского // Грани. – 1967. – № 66. – С. 155–169.
10. Рясенцев Б. О молодых «перевальских» прозаиках / Б. Рясенцев, В. Гурвич // Резец. – 1930. – № 17. – С. 14–15.

I.I. Matveeva

Andrej Platonov and Satire in the Twenties of the Last Century

This article is devoted to the definition of Andrej Platonov's place in the satirical literature of the 1920–1930. In this article the author discovers the circle of Platonov's acquaintances among Voronezh and Moscow satiric writers, his attitude towards country policy, outlines the reports of Platonov's contemporaries about his creative manner. The author shows tragic fates of satirists in the 1920th–1930th, analyses the reasons why Andrej Platonov has waived of satire.

Key words: Andrej Platonov; satire; satiric publications; A. Novikov; M. Kozy'rev; M. Zoshhenko.

References

1. Andrej Platonov. Vospominaniya sovremennikov. – M.: Sovremenny'j pisatel', 1994. – 496 s.
2. Antonova E. Rasskazy' A. Platonova dlya krest'janskogo radio / E. Antonova // Strana filosofov. – Vy'p. 5. – M.: IMLI RAN, 2003. – S. 692–695.
3. «Zhit' laskovo zdes' nevozmozhno...» / Publikaciya M.A. Platonovoj // Oktyabr'. – 1999. – № 2. – S. 117–153.
4. Zoshhenko M. Sobr. soch.: v 4 tt. / M. Zoshhenko. – T. 3. – M.: Al'd; Literatura, 2002. – 480 s.
5. Kommentarii N.V. Kornienko / N.V. Kornienko // Andrej Platonov. Zapisny'e knizhki. Materialy k biografii. – M.: Nasledie, 2000. – 424 s.
6. Kuz'min M. Skoroxody istorii / M. Kuz'min // Zhizn' iskusstva. – 1920. – № 488–489. – S. 1.
7. Lixodeev L. Sut' dela i smex / L. Lixodeev // Voprosy' literatury'. – 1987. – № 11. – С. 272–278.
8. Majzel' M. Oshibki мастера / M. Majzel' // Zvezda. – 1930. – № 4. – S. 195.
9. Pis'ma-protesty' M. Bulgakova, A. Solzhenicy'na i A. Voznesenskogo // Grani. – 1967. – № 66. – S. 155–169.
10. Ryasencev B. O molody'x «pereval'skix» prozaikax / B. Ryasencev, V. Gurvich // Revez. – 1930. – № 17. – S. 14–15.

**А.И. Смирнова,
А.В. Попова**

Поэтика повестей Анатолия Кима

В статье рассматривается малоизученная проблема поэтики повестей А. Кима. Анализ ключевых мотивов и образов, основных характеров, особенностей сюжета, принципов и приемов композиции выявляет единство и целостность творчества писателя.

Особое внимание уделяется исследованию феномена интермедиальности, проявляющегося в использовании А. Кимом приемов, сближающих литературу с живописью (законы композиции), музыкой (полифоническая форма, контрапункт).

Ключевые слова: поэтика; повесть; жанр; сюжет; композиция.

Творчество А. Кима, одного из наиболее талантливых современных авторов, на сегодняшний день изучено мало. Повести писателя при своем появлении вызвали волну разноречивых отзывов в критике, однако серьезного научного осмысления не получили. Исследование поэтики его произведений позволит не только приблизиться к объективному раскрытию их содержания, но и выявить единство и целостность творчества писателя.

Событийная ослабленность сюжета — характерная черта поэтики А. Кима. Рассматривая, вслед за В.В. Кожинным, сюжет как художественное действие во всей его полноте, мы считаем необходимым отметить ослабленность внешнего, событийного ряда в повестях А. Кима и подчеркнуть главенствующую роль внутреннего, эмоционально-психологического действия.

Герои изображаются писателем «в момент наиболее значительных сдвигов в их внутреннем мире, когда они переживают душевный кризис или нравственное возрождение» [2: с. 13], что в целом свойственно произведениям средней эпической формы. Особенностью сюжета повестей А. Кима является то, что в качестве такого переломного момента автором в большинстве случаев избирается ситуация на пороге смерти. Так, смерть матери является сюжетообразующим началом в повести «Лотос», смертельная болезнь героя — в повестях «Собиратели трав» и «Нефритовый пояс».

Используя философскую терминологию экзистенциализма, можно сказать, что персонажи изображаются А. Кимом в «пограничных ситуациях» — термин, введенный К. Ясперсом и означающий моменты глубочайших потрясений, решающих для самоопределения личности. Развивая свои представления о «пограничных ситуациях», К. Ясперс «пришел к выводу о том, что исконный смысл и пафос бытия раскрывается человеку лишь в моменты этих кардинальнейших, жизнесоразмерных потрясений (размышления о смерти, болезнь и т.д.). Человек

постоянно переживает в душе определенные обстоятельства, но иногда они предельно эмоционально сопрягаются с крайними потрясениями, человек сознает роль случая в своей жизни, а также то, насколько его жизнь не принадлежала ему самому, будучи несобственной» [6: с. 1279].

Изображением героев в «пограничной ситуации» обусловлено и особое соотношение характеров и обстоятельств. Герои сталкиваются с ситуациями, которые объективно изменить невозможно (болезнь, смерть), но которые становятся источником трагических размышлений о смысле бытия человека, о единстве жизни и смерти. Таким образом, соотношение характеров и обстоятельств переносится из событийного плана в ментальную сферу. Отсюда двигателем сюжета повестей А. Кима выступает не конфликт и его разрешение, но движение мысли писателя и героев.

Вместо острого социального или личностного конфликта на первый план выдвигается «коллизия познания». Путь познания, духовного роста, через страдание и одиночество приводящий героя от замкнутого обособленного «Я» (которому сопутствует чувство одиночества и отчуждения) к субстанциальному одухотворенному «МЫ» (с которым приходит чувство единства и взаимосвязанности со всем миром) — такова жанровая доминанта повестей А. Кима.

Сходство главных героев в повестях А. Кима (Незнакомца в «Собирателях трав», Отто Мейснера в «Соловьином эхе», Ивана Чекина в «Поклоне одуванчику», Юрия Гурина в «Утопии Гурина», Лохова в «Лотосе») проявляется в индивидуально-личностных качествах, которыми наделяет их автор (характеры сложного психо-эмоционального склада, склонные к рефлексии). Особым способом создаются их образы: при минимуме биографических сведений (предшествующая изображаемому периоду жизнь персонажей предстает фрагментарно, автор выбирает лишь некоторые эпизоды, вплетая их в ткань повествования с помощью приема ассоциаций), при отсутствии портретных, а также ярко выраженных индивидуально-речевых характеристик.

Внутреннее состояние главных героев А. Кима характеризуют сквозные мотивы тревоги, тоски, грусти и одиночества. Некоторые исследователи объясняют такой лейтмотивный ряд в повестях писателя влиянием сравнительно недавнего исторического прошлого — Великой Отечественной войны. Однако, как известно, закон художественной мысли состоит в том, что «точное, закрепленное за определенным местом и временем познание превращается во всеобщее, углубленное видение» [8: с. 108]. Мотивы тревоги, тоски и одиночества не только отражают состояние человека, в раннем детстве испытавшего ужас войны, но и характеризуют умонастроение современного человека, живущего в век социально-политических, экологических катаклизмов.

В творчестве А. Кима отчетливо выделяются два типа начальных сюжетных ситуаций, в которых изображаются герои. Первый: к моменту начала повествования в жизни главных действующих лиц все складывается довольно благополучно. Но внезапное испытание, вторгающееся в жизнь кимовских

персонажей, разрушает это благополучие, обнаруживает непрочность основы, на которой оно было построено. Соприкосновение с подлинной трагедией, состоящей в сознании своей обреченности или связанной с тяжелой болезнью близкого человека, приводит к внутренним изменениям героев, к переоценке ценностей, обретению новых, неведомых ранее истин. Так происходит с Незнакомцем («Собиратели трав»), Олегом Клевцовым и Валерией Голицыной («Нефритовый пояс»), Лоховым («Лотос»).

Второй тип сюжетных ситуаций: герой изначально представлен автором в состоянии неустроенности, разлада с самим собой и внешним миром (внук Отто Мейснера — «Соловьиное эхо»), Юрий Гурин («Утопия Гурина»), отчасти Иван Чекин («Поклон одуванчику»). Свойственные этим персонажам непривязанность к быту, внутренние поиски, сомнения, желание иметь перед собой высокую цель не находят поддержки у окружающих, обрекая героев на периоды вынужденного одиночества.

Таким образом, кимовские персонажи либо изначально изображаются в ситуации духовного поиска, либо, если они идут по пути рядового обывателя, писатель сталкивает их с обстоятельствами, в которых они вынуждены задаться вопросами бытийственного толка. Неизменно одно: путь познания, духовного роста — единственно возможный для главных героев А. Кима — носителей типа сознания, близкого к сознанию автора.

Мотив духовной разобщенности людей — один из центральных в творчестве писателя. Причины трагической разъединенности, неспособности героев понять друг друга становятся предметом авторских раздумий в каждой повести. Особую тревогу писателя вызывают ситуации, когда непонимание и отчуждение становятся доминирующими в отношениях между детьми и родителями (истории отношений Павла с отцом, Лохова с матерью). Внутренняя отчужденность, духовная неслиянность свойственна и отношениям между мужчиной и женщиной, что раскрывается на примере судеб внука Отто Мейснера, Павла, Чекина, Гурина, Лохова.

Важной формой выражения духовной разъединенности, отстраненности героев в повестях А. Кима становятся диалоги, часто являющиеся таковыми только по форме — реплика одного персонажа сменяется репликой другого, но в содержательном плане каждый из героев продолжает свой монолог.

Итак, поставив перед собой сложную цель — показать «историю духа», писатель выбирает соответствующий тип характера, помещает его в определенные обстоятельства (из быта — в бытие), погружает в некое душевно-эмоциональное состояние, в котором герой оказывается способен пережить нравственное прозрение, духовное перерождение.

Жизнеутверждающая поэтика, противостоящая трагическому содержанию, воплощенному в сюжете произведений, связана с композицией повестей, которая «как способ развития идеи» [9: с. 212] определяет их жанровое своеобразие.

Прием противопоставления довольно часто является одним из организуемых композиционных целое произведения. Мятущемуся, дисгармоничному герою противопоставлен «тип естественного человека» — наиболее цельный, гармоничный характер в системе персонажей повестей А. Кима. Внутренняя сила, источник неоскудевающей жизненной энергии таких характеров кроется в чувстве близости к природе, ощущении тесного родства с нею. Чувство взаимосвязи со всем миром, ощущение себя частью целого, в одном ряду с травой, гусеницей, животным, является основой характеров До Хок-ро («Собиратели трав»), старухи из «Лукового поля», матери Лохова, старика-корейца Пака («Лотос»). Близость к природе, понимание себя как *«простого сына земли, брата дереву и зверю»* дарит человеку, по мнению автора, радостное бестревожное восприятие жизни. Из ощущения тесного родства с природой следует восприятие смерти как явления естественного, означающего не конец жизни, но переход в иное бытие: *«смерть — всего лишь порог, за которым есть подлинное бытие, подобное бытию Бога»* [10: с. 5].

Мотиву одиночества, духовной разобщенности людей противопоставлен, таким образом, в художественной системе произведений А. Кима мотив единства.

Движение от обособленного, замкнутого существования к единению лежит в основе построения всех повестей писателя, является одной из фундаментальных идей творчества А. Кима: *«Моя задача — показать, что личность тяготеет не к замыканию, а к единению с другими личностями»* [4: с. 3].

В фабулах кимовских повестей эта мысль воплощается в повествовании о том, как малознакомые, практически посторонние люди вдруг проникаются симпатией друг к другу, участием к судьбе другого (Незнакомец и Масико в «Собирателях трав», Павел и Люба в «Луковом поле», Гурин и Тянигин в «Утопии Гурина»). Не случайно И. Андреева назвала А. Кима *«поэтом безмолвных и мгновенных касаний, человеческих сближений»* [1: с. 265].

Важнейшим с точки зрения воплощения идеи всеединства является образ природы. По роли, по объему, какой она занимает в сюжетно-композиционном целом произведения, по способу ее изображения природа в повестях А. Кима равноправна персонажам.

В многочисленных пейзажах, пронизывающих все повествование, выражается такое характерное для прозы А. Кима свойство, как преобладание описательного начала над событийным. Описания природы рассыпаны по всем повестям писателя, зачастую располагаясь автором вне зависимости от сюжетной линии, связанной с героями произведений. По точному наблюдению Н. Ивановой, в них *«так же, как и в очевидном действии, разворачивается подспудный сюжет произведения. Он задерживает фабулу и одновременно направляет ее в новое измерение»* [3: с. 250].

Изображение круговорота природного бытия создает эффект присутствия вечного, вневременного начала. Образы солнца, неба, звезд, ветра, моря, земли, леса, в которых отражены четыре основные стихии, являются сквозны-

ми, раскрывают авторское представление о природе как о целом, гармонично устроенном космосе, в котором все взаимосвязано. Бесконечные изменения, превращения, преобразования — в сердце самой жизни и природы, которая есть *«постоянное обновление живыми листьями мертвых»*. Мотив превращения, первоначально связанный с темой природы, понимается как универсальный закон жизни, является одним из ключевых в творчестве А. Кима: *«Огонь породил камень, камень породил воду, вода породила землю, земля породила траву, а трава — живого червяка»* [5: с. 300].

Повторяющейся в сюжетосложении повестей является ситуация, когда герои, соприкасаясь с величественным, исполненным красоты и гармонии «космосом» природы, обретают душевное успокоение, в них пробуждается потребность в единении с другими людьми.

Ключевым в поэтической системе А. Кима является образ «МЫ», «Хора Жизни», который воплощает жизнеутверждающее начало. «МЫ» в произведениях автора олицетворяет нечто субстанциальное, понимается как духовный «универсум». Хор Жизни вбирает в себя голоса всех, кто был, есть и будет, поэтому каждый человек бессмертен, имея свой голос в Хоре.

Образ «МЫ», будучи одним из персонажей (например, в повестях «Луковое поле», «Лотос») также занимает центральное положение в способе раскрытия авторской философии всеединства, «концепции смерти и бессмертия». Более того, идея Хора Жизни не только является важнейшей в понимании содержания произведений А. Кима, но и во многом определяет их поэтику, обуславливает множественность сюжетных линий, совмещение различных временных рядов, композицию повествовательных форм.

Прием кольцевой композиции — один из излюбленных в поэтике А. Кима, позволяет не только подчеркнуть главную идею (начало и конец повести обладают повышенной смысловой значимостью), но и придает произведению целостность и композиционную завершенность. Этот прием определяет принцип построения повести «Собиратели трав».

Так, первая главка выполняет функцию своеобразной экспозиции, а центральное место в повести (главки с третьей по тринадцатую) занимает рассказ о судьбе Незнакомца, вознамерившегося провести последние месяцы своей жизни на заброшенном мысе. Это — основное повествование в свою очередь обрамлено второй и четырнадцатой главками, изображающими ясный летний день, в который один из персонажей, юный Эйти, решает осуществить свою давнюю мечту — доплыть до таинственного голубого острова. Если расположить события в фабульной последовательности, то обнаруживается, что все, происходящее на Комароне с Незнакомцем, предшествует дню, изображенному во второй и четырнадцатой главках. Более того, вполне возможно, что героя к этому времени уже нет в живых. События, о которых повествуется в основной части, воспринимаются, таким образом, как уже прошедшие, печальный финал истории Незнакомца предугадывается с самого начала.

Обрамление повествования о трагической судьбе неизлечимо больного героя изображением теплого июльского дня, шумного пляжа — *«радостного морского игрища»*, молодого человека, решившего осуществить дерзкую мечту, само по себе содержит жизнеутверждающую концепцию, выражает авторскую мысль о том, что круговорот бытия бесконечен.

Многочисленные природные описания, картины самодвижения жизни, в которых реализуется характерный для композиции повестей А. Кима прием отстранения автора от героя, воплощают такое определяющее жанр повестей писателя свойство, как нераздельность философско-лирического и изобразительного планов повествования. Описания, изображающие природу или картины повседневной жизни, проникнуты лиризмом и воплощают философию всеединства, глубокое понимание автором ценности жизни, неповторимости и значимости каждого ее мгновения.

Изображение событий с разных точек зрения является характерной особенностью композиции произведений А. Кима, в чем проявляется жанровый синкретизм современной повести, которая активно вбирает признаки, свойственные другим видам эпической прозы. В частности, указанный прием роднит исследуемые произведения с традиционной восточной новеллой (что сразу отметил В. Бондаренко). Смена ракурсов изображения, когда герои поочередно высказываются от первого лица, способствует психологизации образов, а также придает многомерность повествованию.

При построении художественного целого произведений А. Ким использует принцип монтажной композиции — внутренние, эмоционально-смысловые, ассоциативные связи между персонажами, эпизодами, деталями являются более важными, чем их внешние, причинно-следственные отношения. Вершиной мастерства построения повести по ассоциативному принципу является повесть *«Лотос»*.

Тема нераздельности поэзии и прозы, являясь сквозной в творчестве А. Кима, во многом влияет на своеобразие построения повестей. Она может быть композиционно-организационным приемом (чередование главок с необыкновенно поэтичными и подчеркнуто прозаичными заглавиями в *«Собирателях трав»*), определять особенности композиции сюжета (параллельное развитие двух сюжетных линий в *«Поклоне одуванчику»*). Синтез эпического и лирического начал выражается не только в воссоздании крайне субъективных, эмоционально-психологических переживаний героев, но и в самом строении фразы — ритмизованной, с многочисленными повторами, а в повести *«Лотос»* — с использованием стиховой метрики.

Связь с изобразительным искусством проявляется в многочисленных, почти осязаемых описаниях природного мира, с тончайшей нюансировкой цветовых и световых деталей. Поэтика живописности воплощается и в законах композиции, *«когда целое нужно выстроить в пределах ограниченного пространства»*. Сам автор замечает: *«Закон о цветовых контрастах и необходимости главного пятна стараюсь использовать в пределах абзаца. Нахожу самое яркое пятно и акцен-*

тирую его» [4: с. 3]. Развивая эту аналогию, можно отметить, что такие яркие, «акцентированные пятна» отчетливо выделяются в каждой главе. Заметим, что параллели с живописью при анализе творчества А. Кима проводят и некоторые зарубежные исследователи: «Повесть “Лотос” можно сравнить с полотном, написанным только черной и белой красками, изображающими сцены смерти и заснеженного кладбища, освещаемыми только случайными вспышками оранжевого света: цвет апельсинового лотоса и рыжего меха лисы на снегу» [11: с. 972].

Структурообразующим принципом построения повести «Лотос» является полифоническая форма — «вид многоголосия, представляющий собой сочетание в одновременном звучании двух и более мелодий» [7: с. 432]. Заметим, что содержательно значимой является ориентация писателя именно на полифонию, для которой характерно равноправие голосов, в противоположность гомофонии — «виду многоголосия, в котором голоса подразделяются на главный и сопровождающие» [7: с. 143]. Для такого художника, как А. Ким, жизнь растения, насекомого, птицы и человека являются равновеликими элементами бытия целого. Следовательно, в системе персонажей (голосов) «Лотоса» не может быть подразделения на главные и второстепенные (или, пользуясь музыкальной терминологией, сопровождающие).

Каждая глава повести содержит в себе развитие нескольких сюжетных линий, связанных с образами Лохова, его матери, старика-корейца Пака. Герои поочередно получают возможность повествования от первого лица, иногда смена субъектов повествования происходит в пределах одного абзаца. С помощью такого построения создается эффект одновременности звучания нескольких голосов. Эпизоды из жизни матери Лохова, начиная со времени ее юности и заканчивая старостью, самого художника Лохова, корейца Пака, их размышления, воспоминания, свободно сменяют одно другое, все это соединяется автором в единое многоголосое целое. Свободно чередуясь между собой, голоса, тем не менее, развиваются каждый самостоятельно, с достаточной степенью автономности (к примеру, в повести нет ни одного эпизода, в котором описывается непосредственный диалог матери Лохова с сыном, или с корейцем Паком, происходящий в реальном, фабульном времени). Такое композиционное построение может быть рассмотрено как адаптация к художественной литературе сложной техники контрапунктирования — «взаимодействия развитых и автономно движущихся мелодий, их согласования по высоте и времени» [7: с. 268].

Музыкальность композиции проявляется и в строении отдельных эпизодов, близких по своей структуре к песенной форме. К примеру, большая часть второй главы организована по принципу «запев – припев»; голоса Хора Жизни, матери Лохова и корейца Пака чередуются, подобно песенным куплетам.

Важную роль в сюжетно-композиционном целом повестей играют и некоторые музыкальные по своей природе образы, в которых проявляется стремление писателя сделать предмет не только видимым, почти осязаемым, но и «слышимым». К ним можно отнести образы ночи, моря, которые подобно лейтмотиву пронизывают повести «Собиратели трав», «Поклон одуванчику», «Лотос».

Особенности сюжетного построения повестей, способы создания характеров и система персонажей, принципы композиции, сквозные мотивы и образы — все это позволяет говорить о поэтике жанра повести в творчестве А. Кима как о цельном и самостоятельном явлении, а также о главенствующей роли сюжетно-композиционной организации исследуемых произведений в раскрытии авторского мировидения.

Литература

1. Андреева И. Голубой остров — новая земля / И. Андреева // Дружба народов. — 1976. — № 10. — С. 264–267.
2. Головки В. М. Поэтика русской повести / В.М. Головки. — Саратов: СГУ, 1992. — 192 с.
3. Иванова Н. Черты группового портрета / Н. Иванова // Дружба народов. — 1978. — № 3. — С. 240–251.
4. Ким А. Дыхание легенды / А. Ким // Литературная газета. — 1981. — № 43. — С. 3.
5. Ким А. Избранное / А. Ким. — М.: Советский писатель, 1988. — 720 с.
6. Новейший философский словарь. — Минск: Книжный дом, 2001. — 1280 с.
7. Музыкальный энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1991. — 672 с.
8. Палиевский П.В. Внутренняя структура художественного образа / П.В. Палиевский // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 1. Образ, метод, характер. — М.: Академия наук СССР, 1962. — С. 72–114.
9. Синенко В. С. Русская советская повесть 40–50-х годов. Вопросы поэтики и типологии жанра / В.С. Синенко // Проблемы жанра и стиля. — Уфа: Башк. ГУ, 1970. — С. 7–244.
10. Смерть — всего лишь порог: А. Ким в беседе с обозревателем «Л.Г.» И. Кузнецовым // Литературная газета. — 1996. — № 6. — С. 5.
11. Dalton-Brown S. Centaurs, A Singing Squirrel, And a Lotus: Anatolij Kim's Portrait of the Evolving Human Animal / S. Dalton-Brown // The Modern Language Review. — 1995. — Vol. 90. — № 10. — P. 967–972.

A.I. Smirnova, A.V. Popova

The Poetics of Stories by Anatolij Kim

The problem (not yet completely investigated) of the poetics of Anatolij Kim's stories is considered in the article.

The analysis of key motifs and images, basic characters and distinctive features of plot-construction, narrative principles and composition devices reveals unity and integrity of the writer's creative works.

Special attention is given to the phenomenon of intermediation which reveals itself in the use of devices bringing together literature and painting (composition laws), literature and music (polyphonic form, counterpoint).

Key words: poetics; story; genre; plot; composition.

References

1. *Andreeva. I. Goluboj ostrov — novaya zemlya* / I. Andreeva // *Druzhba narodov*. – 1976. – Vol. 10. – S. 264–267.
2. *Golovko V.M. Poe'tika russkoj povesti* / V.M. Golovko. – Saratov: SGU, 1992. – 192 s.
3. *Ivanova N. Cherty' gruppovogo portreta* / N. Ivanova // *Druzhba narodov*. – 1978. – № 3. – S. 240–251.
4. *Kim A. Dy'xanie legendy'* / A. Kim // *Literaturnaya gazeta*. – 1981. – № 43. – S. 3.
5. *Kim A. Izbrannoe* / A. Kim. – M.: Sovetskij pisatel', 1988. – 720 s.
6. *Novejshij filosofskij slovar'*. – Minsk: Knizhny'j dom, 2001. – 1280 s.
7. *Muzy'kal'ny'j e'nciklopedicheskij slovar'*. – M.: Sovetskaya e'nciklopediya, 1991. – 672 s.
8. *Palievskij P.V. Vnutrennaya struktura xudozhestvennogo obraza* / P.V. Palievskij // *Teoriya literatury'. Osnovny'e problemy' v istoricheskom osveshhenii*. Kn.1. *Obraz, metod, xarakter*. – M.: Akademiya nauk SSSR, 1962. – S. 72–114.
9. *Sinenko V.S. Russkaya sovetskaya povest' 40–50-x godov. Voprosy' poe'tiki i tipologii zhanra* / V.S. Sinenko // *Problemy' zhanra i stilya*. – Ufa: Bashk. GU, 1970. – S. 7–244.
10. *Smert' — vsego lish' porog: A. Kim v besede s obozrevatelem «L.G.» I. Kuznezovy'm* // *Literaturnaya gazeta*. – 1996. – Vol. 6. – P. 5.
11. *Dalton-Brown S. Centaurs, A Singing Squirrel, And a Lotus: Anatolij Kim's Portrait of the Evolving Human Animal* / S. Dalton-Brown // *The Modern Language Review*. – 1995. – Vol. 90. – № 10. – P. 967–972.

Н.Б. Калашникова

Первые нидерландские поэтики

Статья предлагает обзор первых поэтик в нидерландской литературе. Формирование риторических принципов в национальной традиции прослеживается в соответствии с античной, в частности, латинской, риторической традицией, а также с учетом французских влияний.

Ключевые слова: нидерландская литература; поэтика; риторика

Процесс становления национального литературного сознания прошел в Нидерландах несколько основных этапов. Начальной стадией, как и в любой европейской традиции, стало освоение текстов античных авторов, формировавших отношение к искусству в целом, к литературному произведению в частности. Вопрос внутриевропейских влияний остается на сегодняшний день предметом интереса исследователей. Примечательно, что при распространенности осмысления греческих литературных образцов, рассматриваемых, в частности, и как поэтологические сочинения, формирование собственно нидерландской поэтологической линии связано в первую очередь с латинской традицией, а также с французской теоретико-художественной практикой.

Формирование базовых представлений о задачах сочинителя, о способах литературной работы и результатах этого труда приходится в Нидерландах на XIV–XV столетия. Именно тогда появляются труды, по отдельным составляющим которых уже можно судить о начале сознательного, «проговоренного» авторами осмысления творчества.

Однако в числе первых текстов, в которых вообще возникает разговор о приемах и задачах литературного труда, следует упомянуть сочинения фламандца Якоба ван Марланта (Jacob van Maerlant, ок. 1230/35 – ок. 1300)¹, а также поэзию редерейкеров (поэтов — членов камер риторов).

Марлант оказался одним из первых членов камер риторов, который удостоился огромной популярности, а в миру прославился своей ученостью, приверженностью к истине и неприятием лжи. Вошедший в историю национальной литературы как сочинитель текстов на исторические сюжеты и переводчик, Марлант предложил читателю, среди прочих, «Историю Грааля» и «Книгу Мерлина» по Р. де Боррону, «Историю Трои» по Б. де Сент Мору. Однако, почувствовав угрызения совести за свои переводы рыцарских романов, которые Марлант называл «враньем» (leugenverhaal), автор в своей поэзии занялся обсуждением

¹ Следует сразу отметить, что даты жизни писателя разнятся от источника к источнику, а абсолютно достоверных сведений для полной реконструкции биографии нет.

«более научных» и полезных тем с целью просвещения читателя, «распространения правды». В этой связи В.В. Ошис подчеркивает, что Марлант «стал первым просветителем своего народа» [1: с. 27]. Речь, естественно, не идет еще о подлинном просветительстве, традиционно связываемом с XVIII столетием. Скорее автор настаивает на определенных задачах, стоящих перед сочинителем. И в данном отношении справедливо определять Марланта как основателя дидактической линии в нидерландской литературе. При этом существенное значение имела его переводческая деятельность.

Одна из первых нидерландских работ в дидактическом ключе — «Таинство Таинств» (*Heimelicheit der Heimelicheden*), трактат об искусстве управления, изначально приписывавшийся Аристотелю, который, вероятно, был переведен около 1266 г. Флорисом V. Затем Марлант перевел с латыни «Цветы природы» (*Der Naturen Bloeme*, В.В. Ошис ссылается на это произведение, обозначая его как «Цветы натуры») Т. Кантемпре, а затем «Схоластику» (*Scolastica*) П. Коместора, позднее известную под названием «Рифмованная библия» (или «Библия в стихах», *Rijmbijbel*), представившую широкому читателю исторические сюжеты по Ветхому завету. Следующее сочинение 1271 г. — «Крушение Иерусалима» (*Die Wrake van Jerusalem*) — стало очередным опытом работы с историческим материалом, на этот раз представленным переработкой «Иудейской войны» Флавия. По заказу Флориса V выполнен и еще один крупный переводческий труд — «Историческое зеркало», переработка сочинения Винцентия из Бове, изначально составленного по латыни. Труд остался незаконченным. По свидетельству источников, суммировавших биографические разыскания [2: с. 488], Марлант выполнил только первую и третью главы, а также начало четвертой, причины такой избирательности остаются невыясненными до сих пор.

Значительную роль Якоба ван Марланта в становлении национальной литературной традиции признают широко. В разговоре о формировании поэтологической линии следует, в первую очередь, подчеркнуть его усилия по укоренению поэтических сочинений именно на национальном языке, в противовес латыни, а также жанровое новаторство на национальной почве: создание публицистической поэзии, как определяют его «Строфические стихи», которые он сочинял на протяжении всей жизни (синхронно с Рютбёфом) на злобу дня. Он также обратил внимание аристократии на формирующуюся народную поэзию. Исследователи [см., в частности: 3: с. 339] признают первоначальные усилия Марланта в формировании метрики народной поэзии, а также в принципиально новой стилистике текстов (переработки текстов хроник, представленные в форме эпической поэзии, служат отправной точкой истории национальной поэзии, а также определяют Марланта как основоположника национальной поэтической традиции). Поэтологические же сведения в чистом виде выражены в творчестве поэта имплицитно, косвенно, через наглядность собственного авторского опыта. Они определяются продолжателями начатой им традиции, выявляются в поэзии последующих XIV–XV столетий, в первую очередь, в поэзии редерейкеров (членов камер риторов).

В последующие два столетия поэзия на национальном языке формирует свою жанровую структуру и прочно укореняется среди жанров городской литературы. Иерархия сочинителей включает поэтов-«дилетантов», чьи поэтические работы создаются на досуге (*conste uut jonste* — как искусство ради удовольствия), а также и «профессиональных» литераторов, получивших соответствующие документы (вариант современной лицензии) на право сочинительской деятельности от местной власти.

Камеры риториков, создававшиеся на нидерландских землях уже к XV веку (изначально на южных территориях), в своей поэтической практике во многом сотрудничали с французскими поэтами, обмениваясь сочинительским опытом и формами организации представлений на традиционных состязаниях, куда приглашались иноземные гости. Публикация работ редерейкеров не приветствовалась правилами камер риториков, авторские труды следовало сохранять в тайне, как достояние камер, и обнародованию они подлежали только в качестве театрализованного декламирования. Именно в силу довольно интенсивных контактов с французской традицией редерейкеры также практиковали соблюдение правил риторики при создании собственных поэтических произведений. Выверенное соответствие классическим нормам риторики в текстах дополнялось также и поэтическими выступлениями в защиту риторики в целом, начиная с 1480 г. Первопроходцем здесь выступил Антонис де Роovere (*Anthonis de Roovere*), снискавший за свою поэтическую карьеру титулы «Принца риторики» (в 1447 г.) и «Фламандского доктора поэзии риториков» (в 1473 г.). Поэзия А. де Роovere была опубликована значительно позднее, в 1562 г. в Антверпене под названием «Риторические произведения» (*Rethorische wercken*). Исследователи отмечают, что собранные в этом сборнике стихотворения и их заглавия являются отражением специфики жанрового восприятия стихотворных произведений последней четверти предшествующего столетия в Нидерландах. Очевидным является тот факт, что к середине XV века рефрен стал наиболее распространенным жанровым вариантом лирики нидерландскоязычных редерейкеров. 28 стихотворений сборника поэзии А. де Роovere обозначены как рефрен, 26 из них состоят из 4-х строф с заключением или заключительной строкой, что было принято во времена де Роovere. Не менее традиционным к этому времени стал и прием укорачивания 4-й строфы, именованной «принцем». Вне всякого сомнения, де Роovere не был изобретателем рефрена, фламандские поэты в этом отношении четко следуют за французским поэтическим опытом. Однако именно у де Роovere в его лирике происходит не заимствование, а осознанное переложение французского жанрового варианта баллады на новую культурную почву. В связи с этим де Роovere отмечен среди первых теоретиков редерейкеров, сознательно экспериментировавших с формой и метром, включавших в тексты помимо концевой рифмы еще и внутреннюю, а лучше рифмование в двух различных местах внутри строки.

Новаторские эксперименты де Роовере предполагали в связи с этим и особое графическое оформление произведений, поскольку, как он сам подчеркивал, «daer veel manieren van lesene in sluyt» (есть несколько способов прочтения):

- последовательное прочтение, т. е. строка за строкой, строфа за строфой;
- прочтение первой колонки первой строфы, затем второй и третьей колонок этой же строфы, затем также следовало поступать и с последующими строфами;
- прочтение сначала первых колонок всех строф, затем вторых и третьих;
- диагональное прочтение, т.е. сначала читалась первая колонка первой строфы, затем вторая колонка второй строфы и третья колонка третьей строфы.

O Inlicste	reyn rose	zoo confortabe
gestadich	oetmoedich	noyt dissoluyt
verwinlicste	der roose	van adams kable
beradich	voerhoedich	salveconduyt
Soe vierich	in minnen	altos seedich
gefundeert	in caritaten	buten sonden
ghemanierich	van binnen	geen tyt ledich
ghemoveert	tot maten	tallen stonden
Soe wyslick	in scouwen	soe obedient
biedende de	elckerlike	hier an daer
hant		
avyselick	vol trouwen	soe excellent
claeerste brant	een ryke	ten hemel clear
Onderstant	niemants	troost en paer
	swike	
noyt smerteken	dien engien	dat bloeyde
lof herteken	uut wien	ons tleven vloeyde

Такое разнообразие в прочтении допускало нарушение привычной синтаксической структуры, однако смысловые сбои при этом должны были быть исключены в силу того, что любое поэтическое произведение в первую очередь было нацелено на восхваление девы Марии. Безграничность же подобных восхвалений лишней раз подчеркивалась разнообразием практик чтения. Из всех известных на сегодняшний день нидерландскоязычных авторов де Роовере был первым, кто в такой полной мере смог сам использовать возможности стихотворной формы, а также ввел собственный опыт в практику сочинителей.

Следующие за сочинениями Антониса де Роовере тексты в защиту риторики датируются рубежом XV и XVI столетий. Последние из них принадлежат перу Анны Бейнс (Anna Bijns). Она стала автором 5 рефренов, направленных против невежественных обвинителей риторики и поясняющих смысл риторики в целом. Ее трактовка риторики как одного из семи свободных искусств, дарованных Святым Духом, вполне отвечает религиозному духу эпохи, тесно связана с традицией средневековой проповеди и учением Блаженного Августина о христианской доктрине. Большую степень церковного влияния на творчество редерейкеров и риторические приемы в целом отражает и тема-

тика поэтических произведений этого времени, и попытки создания мираблей на родном языке, и даже названия самих камер риторов.

Знание античных риторических трактатов Квинтилиана (*Institutio oratoria*) и Цицерона (*De inventione*) позволило в дальнейшем национальной традиции восприятия природы риторики развиваться по двум основным направлениям: рациональному, цicerоновскому, и эмоциональному, как у Бейнс, подчеркивающему музыкальность поэзии и отстаивавшему, помимо содержательной стороны, еще и выразительность формы, благозвучие рифмы, метра и других звуковых эффектов.

Первым риторическим произведением на нидерландском языке в поддержку цicerоновской риторики стало сочинение «Риторика» («*Rhetorica*») Яна ван Мюссема (*Jan van Mussem*), вышедшее в Антверпене в 1553 г. Используя оригинальные тексты Цицерона, Квинтилиана, дополненные выдержками из трактатов Эразма Роттердамского («*De coscribendis epistolis*», «*De copia rerum ac verborum*»), ван Мюссем предлагает оригинальный вариант учебного пособия на национальном языке, в котором не пересказываются или перефразируются исходные тексты и идеи, а предлагаются хорошо знакомые средневековому читателю работы античных авторов (исследователи сопоставляют его работу с книгой Томаса Уилсона «Искусство риторики»).

На первой же странице ставшего классическим учебника риторики ван Мюссем объявляет его обязательным пособием для всех молодых риторов, поэтов, адвокатов, секретарей, нотариусов и т.д., т.е. всех тех, кого искусство убеждения и декламации касалось в первую очередь в связи с профессиональными занятиями. В предисловии ван Мюссем обвиняет невежд, считающих, что риторика — это только рифма, и наносящих тем самым ущерб содержательной стороне сочинений. Не менее остро нападал ван Мюссем и на авторов, лексически усложнявших тексты и затуманивавших смысл собственных сочинений. Рифма и элокуция, по его мнению, — две равнозначные составляющие, которые по правилам риторики следовало отрабатывать редерейкерам. Правила риторики, предлагаемые автором пособия, во многом совпадают с французским толкованием «искусства второй риторики». Так, рифма заслуживала серьезной тренировки, что в значительной мере связывает точку зрения ван Мюссема с работой Жака Леграна 1405 г., определение поэзии как одной из «естественных» форм музыки, вслед за Эушташем Дешампом, предусматривало природную предрасположенность сочинителя к процессу и интуитивное чувство внутреннего поэтического потенциала. Однако, настойчивое транслирование идеи о том, что поэзия, как и музыка, — это искусство, дополнялось определением того, что это в равной степени и серьезная наука, подчиняющаяся строгим принципам и правилам, которые следует изучать. Именно поэтому ван Мюссем и счел необходимым составить своеобразную инструкцию для всех, кто связан с необходимостью писать текст на заданную тематику.

Формирование литературы на национальном языке стало первым шагом на пути осмысления авторских задач и специфики сочинительского дела. Узакон-

нивание определенного поэтического канона через поэзию камер риториков вылилось в отдельные авторские усилия по формированию принципов работы и требований, к произведениям предъявляемым. Риторические приемы требовали отдельного осмысления и уже с XV–XVI веков осознавались как составная часть некоей общей формирующейся поэтологической теории, явно свидетельствующей о нарастании тенденций литературного самоосмысления. Процесс, протекавший в Нидерландах этого периода, созвучен истории формирования поэтики в Античности, когда изначальная ситуация демонстрирует, насколько слабо поэтика отделена от риторики и грамматики. При этом за счет переводов античных, латинских авторов и тесных межнациональных контактов ускоренное созревание национальной словесности позволяет ускорить и темпы вливания нидерландскоязычных сочинений в становление традиции художественной саморефлексии, что характерно (в терминологии Аверинцева) для общеевропейского периода рефлексивного традиционализма.

Первым же крупным сочинением, которое в полной мере можно рассматривать как поэтологический трактат, стало «Искусство риторики» (*De const van rhetoriken*) Маттейса де Кастелейна (*Matthijs de Castelein*), написанное в 1548 году.

Литература

1. *Ouis B.V.* История нидерландской литературы / В.В. Ошис. – М.: Высшая школа, 1982. – 159 с.
2. *Frederiks J.G.* Biographisch woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche letterkunde / J.G. Frederiks, van den Branden F. Jos. – Amsterdam: L.J. Veen, 1888–1891. – 975 p.
3. *Vries de J.* Proeve eener geschiedenis der Nederduitsche dichtkunde. Twee delen / J. de Vries. – Amsterdam: Johannes Allart, 1810. – 399 p.

N.B. Kalashnikova

The First Dutch Rhetoric Writings

The article provides a review of the first writings with rhetoric elements in Dutch literature. Formation of rhetoric principles in national literary tradition is revealed in comparison with antique, Latin in particular, rhetoric tradition as well as in the light of French influences.

Key words: Dutch literature; poetics; rhetoric.

References

1. *Oshis V.V.* Istoriya niderlandskoj literatury' / V.V. Oshis. – М.: Vy'sshaya shkola, 1982. – 159 s.
2. *Frederiks J.G.* Biographisch woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche letterkunde / J.G. Frederiks, van den Branden F. Jos. – Amsterdam: L.J. Veen, 1888–1891. – 975 p.
3. *Vries de J.* Proeve eener geschiedenis der Nederduitsche dichtkunde. Twee delen / J. de Vries. – Amsterdam: Johannes Allart, 1810. – 399 p.

Т.Г. Чеснокова

Театральный бурлеск в раннем творчестве Г. Филдинга: от жанровой «смеси» к бурлескной трагедии

Статья посвящена анализу бурлескной традиции в ранней драматургии Филдинга. На материале «Авторского фарса» и «Жизни и смерти Мальчика-с-пальчик» рассматриваются разные варианты включения бурлеска в жанровую структуру драматического произведения, прослеживается путь от смешанной структуры, в которой бурлеску отводится роль одного из частных элементов, к жанровой целостности бурлескной трагедии.

Ключевые слова: драматургия Г. Филдинга; жанровая «смесь»; бурлескная трагедия; «Авторский фарс»; «Жизнь и смерть Мальчика-с-пальчик Великого».

Ранний этап творчества Генри Филдинга тесно связан с театром. Свою карьеру драматурга писатель начал в 1728 году успешной постановкой комедии нравов «Любовь под разными масками» (*Love in Several Masques*). После 2-летнего перерыва за ней последовала вторая «большая» комедия — «Щеголь из Темпля» (*The Temple Beau*, 1730). В тот же период молодой автор открывает для себя новое поле деятельности в области «малой» драматургии: он обращается к жанрам, которые в театре эпохи служили дополнением к основному представлению (*afterpiece*). Круг подобных «добавочных» пьес был довольно разнообразным, а критерии жанрового деления — неоднородными. Наряду с наиболее универсальным из них жанром — фарсом, огромной популярностью пользовались пьесы-«репетиции», «балладные оперы», пантомимы, бурлески и т. п. В драматургии Филдинга бурлескное¹ начало занимает важное место, начиная с самой первой из сочиненных им «малых» пьес — «Авторского фарса с кукольным представлением под названием “Столичные потехи”» (*The Author's Farce with a Puppet-Show Called The Pleasures of the Town*, 1730–1733 [10])². Однако в структуре «Авторского фарса» бурлеск — лишь одна из жанровых составляющих наряду с мотивами популярной сатиры и бытовой комедии нравов. В целом же пьеса

¹ Бурлеск в драматургическом творчестве Г. Филдинга стал предметом специального исследования в фундаментальной работе Питера Льюиса (Эдинбург, 1987) [12]. Однако автор монографии рассматривает «бурлескную драму» Филдинга как относительно однородное явление, фактически — как жанровый модус или тип дискурса. Нас же интересуют конкретные жанровые разновидности этого «модуса» в драматургии Филдинга и общее направление его эволюции.

² Название пьесы приводится в версии переводчицы Р. Померанцевой. См.: [6].

включала «элементы чуть ли не всех “малых жанров”, в которых <...> потом работал» автор «Истории Тома Джонса» (см.: [4: с. 22]).

Композиционно бурлескное начало сосредоточено в заключительном акте пьески, представляющем собой кукольный спектакль — творение драматурга Лаклесса («неудачника»), все попытки которого увидеть на сцене «серьезную» драму своего сочинения потерпели полное фиаско: публика в Лондоне занята лишь поисками развлечений, а дирекция и актеры — погоней за выгодой. В отместку Лаклесс изощренно мстит лондонцам, делая вид, что угождает их вкусам. В популярной форме кукольного представления он показывает излюбленные «потехи» лондонской публики — литературные и театральные жанры, находящиеся на волне популярности, и при этом высмеивает их шаблонность и бессодержательность. Такая лесть пополам с издевкой для Лаклесса — единственный способ «пробиться» на сцену, одновременно пополнив свой изрядно опустевший кошелек.

Игра литературных ассоциаций — основа основ «кукольной» части «Авторского фарса». В «интертекст» «Столичных потех» входит широкий круг произведений, достаточно хорошо известных современникам Филдинга: от комедий Аристофана и диалогов Лукиана до великой «Комедии» Данте, а также от эразмовской сатиры — до «героических» бурлесков Джорджа Вилльерса Бэкингема (младшего) и Томаса д'Юрфе («Репетиция», 1671, «Две королевы Brentфорда», 1721). Подобно Аристофану в «Лягушках», Филдинг изображает гротескное поэтическое состязание в царстве мертвых. За титул поэта-лауреата¹ при дворе Ахинеи — верховного божества «мертворожденных» творений искусства — сражаются олицетворения сразу нескольких популярных жанров. Среди них — темпераментный дон Трагедии, сладкоголосый синьор Опера, быстроногий мосье Пантомим и томная миссис Читиво (вернее, госпожа Роман — англ. Novel). У каждого из этих кукольных персонажей, возможно, имелся реальный прототип — литературная или театральная знаменитость 1720–1730-х годов, однако фамилии этих забытых кумиров едва ли многое скажут современному читателю (в отличие от имен Еврипида и Эсхила, состязавшихся за трон поэтов в пьесе Аристофана). Сам Филдинг отнюдь не склонен был переоценивать историческое значение объектов своей сатиры, а потому его куклы не столько служили портретами частных лиц, сколько выступали в виде пародий на модные штампы литературных «родов и видов». Обобщенность каждого из гротескных персонажей-«потех» подчеркивалась его особым национальным «костюмом», символизирующим засилье итальянской оперы и французской пантомимы (в ущерб английской национальной драме), господство «испанских» канонов в

¹ Титул поэта-лауреата появился в Англии еще в первой трети XVII века, а его первым (еще не вполне официальным) носителем стал драматург и поэт Бен Джонсон. Титул давал право на королевский пенсион и накладывал обязанность сочинять стихи к важным датам из жизни царствующей семьи и государства. По этой причине он, начиная с эпохи Просвещения, не раз вызывал насмешки независимых литераторов. Почетная должность поэта-лауреата сохранилась и в наши дни, «приспособившись» к новым реалиям. В частности, в 2009 году она впервые досталась женщине.

трагедии либо зарождающуюся моду на сентиментальный роман (в тот период преимущественно — женский, о чем недвусмысленно свидетельствует и пол «госпожи Чтиво»)¹.

Описывая споры, беседы и перебранки обитателей Аида, Филдинг меняет образец и от Аристофана переходит к Лукиану. В манере греческого сатирика он показывает хлопотливую жизнь Харона, который придирчиво следит, чтобы жуликоватые духи не провозили на тот свет «чего лишнего» (вроде денег, плохих стихов и т.п.) и не рвались ко двору Ахинеи без соответствующих рекомендаций. При этом на сатирическую модель лукиановских «Разговоров в царстве мертвых» накладываются иронические парафразы дантовского «Ада». Так, удивление Лодочника перед нескончаемым потоком душ, спускающихся к юдоли скорби, на своем уровне вторит возвышенным словам из «Божественной комедии»: «...*e dietro le venìa sì lunga tratta / di gente, ch' i' non averei creduto / che morte tanta n' avesse disfatta*» — «А вслед за ним столь длинная спешила / Чреда людей, что, верилось с трудом, / Ужели смерть столь многих истребила» («Ад», песнь 3, стр. 55–57, пер. М. Лозинского) [9: р. 16], [2: с. 29]. Но эта коварная параллель лишь подчеркивает бурлескный характер «дантовского» мотива. Печальный факт, о котором свидетельствовал герой-рассказчик «Комедии», в «Авторском фарсе» из плана вечности переносится в сферу «горячих» политических новостей: оказывается, большинство мертвецов только что прибыли из Англии, где им «*проломил бабку*» на недавних выборах.

Фигура Лаклесса как ироническая авторская маска служит связующим звеном между бурлескными, сатирическими и бытовыми сценами фарса. Лаклесс, как китайская шкатулка, персонаж многосоставный: в нем уживаются несколько разных типов и лиц. Во-первых, бедняк-литератор — лицо бытовое: повеса и труженик одновременно, готовый попеременно бунтовать или заискивать перед «вельможами» театрального мира в зависимости от состояния своего кошелька. Во-вторых, герой-марионетка: кукольный принц, входящий в пространство собственной пьески и получающий в ней венец и скипетр. И, в-третьих, Автор, способный как «подражатель Природы» отразить неразумие мира в зеркале сатирического гротеска. Благодаря этой многослойности фигура «незадачливого» драматурга помогает собрать воедино все составляющие жанровой «смеси», все тематические мотивы, которые найдут продолжение в позднейшем творчестве Филдинга. Ближайшая перспектива филдинговской драматургии состоит, однако, не столько в развитии фарсового «синтеза» разных жанров, сколько в вычленении бурлескной составляющей в некое самостоятельное целое — бурлескную трагедию, образцами которой являются пьесы «Мальчик-с-пальчик» и «Ковент-гарденская трагедия». В дальнейшем изложении мы сосредоточимся на первой из них.

¹ Позже оценка жанра у Филдинга останется прежней, найдя выражение в знаменитой творческой полемике с наиболее видным представителем сентиментализма С. Ричардсоном.

«Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Мальчика-с-пальчик Великого» (*The Tragedy of Tragedies; or The Life and Death of Tom Thumb the Great*) считается наиболее выдающимся опытом писателя в этом роде драматургии [см.: 11¹]. Пьеса изучалась у нас главным образом как пародия на трагедию классицизма (в статье Н. Дьяконовой и Г.В. Яковлевой) [3]. Между тем, следовало бы уточнить и ее пародийный объект, и собственно жанровую природу. Первая часть заглавия (*The Tragedy of Tragedies*), появившаяся в печатном издании (1731) «Мальчика-с-пальчик», принципиально важна для определения жанровой специфики пьесы и характеризует ее как некую «метатрагедию» («трагедию трагедий»). Объект пародии и литературный материал бурлеска — английская «героическая трагедия», имевшая барочную основу, но допускавшая применение классицистических композиционных приемов. Героическая трагедия в Англии возникла как результат слияния жанровых моделей, первоначально мыслившихся как независимые — «героической пьесы» (*heroic piece*), введенной в моду Джоном Драйденом в 1660-е годы, и собственно трагедии, которая ассоциировалась в первую очередь с классицистической моделью жанра. Повторяемость образов, тем, сюжетных мотивов и элементов стиля в рамках возникшего на этой почве синтеза, впечатление «сочетания несочетаемого», которое производила «героическая трагедия» на образованного зрителя, облегчили автору задачу ее пародийного обобщения. Собственно, «обобщили» приемы героической трагедии уже ее эпигоны, в руках которых она свелась к легко вычленимому набору штампов. Филдингу оставалось лишь «остранить» эти штампы, «сделав вид», что принимает их наивно, и соединить с заведомо негероическим материалом. Сотканная из огромного количества скрытых и явных цитат, «Трагедия трагедий» воспринималась поэтому не как насмешка над отдельными авторами, но как гротескный образ самой героической трагедии.

Центральный персонаж пьесы — сказочный Мальчик-с-пальчик (или Том Там — англ. *Tom Thumb*) под пером Филдинга превращается в самого доблестного из полководцев и отважного покорителя женских сердец. Победив целое великанье войско и собственноручно убив два десятка королей-великанов, герой завоевывает любовь сразу трех знатных особ: пленной великанши Глюмдальки, жены короля Артура Доллаллоллы и королевской дочери — Хункамунки. Несмотря на ревность двух королев, козни соперника Гриззла и раздвоенность чувств самой принцессы, герой уверенно приближается к свадьбе с наследницей престола, но накануне венчания становится жертвой ужасного чудовища — рыжей коровы, которая безжалостно проглатывает хребца.

«Трагической» развязке предшествует штампованный трагедийный ход — явление призрака. Тень отца героического Том Тама является главе государства — Артуру, чтобы предупредить его о грядущих бедах. Но вместо того, чтобы сообщить королю что-то дельное, «старый Там» нагоняет поряточного туману и пугает невнятными угрозами, которые к тому же обрывают-

¹ Здесь и далее ссылки на текст пьесы приводятся по этому изданию. См. также [7].

ся в самом начале своей «практической» части. И хотя темнота — постоянный атрибут оракульских предсказаний, не раз обыгранный в жанре трагедии, в «Мальчике-с-пальчик» его общепринятая условность гротескно остраивается. Неясность трактуется как погрешность стиля, возникающая вследствие барочной «избыточности» выразительных средств; как стилевой штамп, который, материализуясь в драматургическом пространстве, приводит к непредвиденным сюжетным последствиям и мешает Тени старого Тама выполнить свою основную функцию — заградного вестника будущего. Неудивительно, что гнев Артура, так и не узнавшего, что же хотела сообщить ему Тень, обращается в первую очередь на драматургов и поэтов, включая первого, кто выдумал длинные цепочки сравнений и вложил их в уста театральных призраков (см.: III.III¹). В финальной «катастрофе», наступающей после смерти заглавного героя, гибнут еще семь персонажей: от придворного Нуддля, принесшего весть о гибели Том Тама и убитого обезумевшей Королевой, до Короля, который закалывается последним на груди царственных трупов, не забыв сравнить их с колодой рассыпанных карт:

Queen. *Not so much in a swoon, but I have still
Strength to reward the messenger of ill news. (Kills NOODLE.)*

Noodle. *Oh! I am slain.*

Cle. *My lover's killed, I will revenge him so. (Kills THE QUEEN.)*

Hunc. *My mamma killed! Vile murderess, beware. (Kills CLEORA.)*

Doodle. *This for an old grudge, to thy heart. (Kills HUNCAMUNCA.)*

Must.

And this

I drive to thine, O Doodle! For a new one. (Kills DOODLE.)

King. *Ha! Murderess vile, take that. (Kills MUSTACHA.)*

And take thou this. (Kills himself, and falls.) <...>

Kings, queens and knaves throw one another down,

Till the whole pack lies scattered and o'erthrown;

So all our pack upon the floor is cast,

And all I boast is — that I fall the last. (Dies.)

[**Королева.** *Не в обмороке я — еще есть силы,*

Чтоб наградить гонца дурных вестей. (Убивает Нуддля.)

Нуддль. *О, я убит!*

Клеора.

Возлюбленный, о горе!

Я отомщу злодейке кровожадной (Убивает Королеву.)

Хункамунка. *Убили маму. — Берегись, убийца! (Убивает Клеору.)*

Дуддль. *Я отомщу тебе — ударом в сердце. (Убивает Хункамунку.)*

Мусташа. *За ней ступай, о Дуддль, — настал черед твой! (Убивает Дуддля.)*

Король. *Убийца подлая, навеки смолкни! (Убивает Мусташу.)*

Теперь и я — отправлюсь вслед за ними. (Убивает себя и падает.) <...>

¹ Здесь и далее в ссылках на текст «Трагедии трагедий» первая римская цифра обозначает акт, вторая — сцену.

*Рассыпана, распалась вся колода:
Повержены валеты, королевы.
И если чем могу я похвалиться,
То только тем, что я последним пал. (Умирает.) (III.X)¹*

Каков же главный принцип филдинговского бурлеска, за счет чего мотивы серьезной драмы приобретают в глазах читателя и зрителя комическое звучание? Важнейшую роль, на наш взгляд, играет здесь столкновение двух художественных моделей реальности: монументально-героической и игриво-приватной. «Фатальные» страсти героев и героинь (включая безмерную скорбь великанши по двадцати убитым мужьям и страсть к их бесстрашному победителю) в новом контексте теряют свойство «продуманной иррациональности», характерной для барокко, и пародийно сближаются с «естественной скандальностью» рококо — недаром великое горе Глюмдальки вызывает оттенок зависти у прочих дам, вынужденных довольствоваться — каждая единственным супругом (см.: I.III). «Роковая» раздвоенность Хункамунки, неспособной отдать предпочтение кому-то одному из своих поклонников, получает сходную мотивировку — в смеси безмерного тщеславия и «естественной» похотливости: *«Oh! Be not hasty to proclaim my doom, / My ample heart for more than one has room, / A maid, like me, Heaven formed at least for two, / I married him, and now I'll marry you»* — «Навек разбить мне сердце не спеши: / Для всех есть место в тайниках души. / Мне два героя посланы судьбой, / С ним обручась, вновь обручусь — с тобой» (II.X).

В печатном издании «Мальчика-с-пальчик» принцип «Трагедии трагедий» как метатекста осуществляется более последовательно, чем в сценической редакции — в том числе за счет включения пародийного предисловия и примечаний, выворачивающих наизнанку форму ученого комментария. Пародийно-игровая установка задается уже псевдонимом «издателя» — Скриблеруса Секундуса, отсылающим к гротескной манере «скриблерианцев» — литературных соратников Дж. Свифта. В той же пародийно-игровой манере предисловие переворачивает «естественный» порядок отношений между первичным (пародируемым) и вторичным (пародирующим) текстом. Так, текст «Мальчика-с-пальчик» в освещении Скриблеруса Секундуса превращается в текст «порождающий» и возводится к елизаветинским временам — эпохе библейских первоначал английской драматургии. Этот первичный характер «Мальчика-с-пальчик» тут же с уверенностью «доказывается» миллионами текстовых совпадений с английскими трагедиями от Шекспира до Драйдена, Отвея, Ли и их позднейших эпигонов. Примечания к тексту продолжают эту игру, «уличая» английских драматургов за последние сто лет в плагиате у неизвестного автора «Мальчика-с-пальчик», которым, по уверению Скриблеруса Секундуса, вполне мог быть и сам Шекспир. Высмеивая штампы героической драмы, Филдинг, таким образом, раздвигает рамки пародии

¹ Здесь и далее пьеса цитируется в моем переводе (Т. Ч.). См. также цитированный выше отрывок в переводе В. Харитонова: [5: с. 24–25].

и создает бурлескную версию национальной трагедии, как она сложилась со времен Шекспира.

«Шекспировские» фразы и впрямь нередко звучат из уст героев «Трагедии трагедий»: «*Oh, Tom Thumb! Tom Thumb! Wherefore art thou Tom Thumb?*» — «*Том Там, Том Там! Зачем же ты — Том Там?*» (II. III) — вздыхает, подобно Джульетте, Хункамунка, в то время как издатель не без издевки приводит в параллель к ее словам не оригинальный (шекспировский), а подражательный текст из «Падения Кая Мария» (1679) Т. Отвея («*Oh! Marius, Marius; Wherefore art thou Marius?*»). Придворный Нуддль отзывается о самой Хункамунке в тех же выражениях, в каких шекспировский Дон Хуан («Много шума из ничего») чернил невинную Геро: «*Your Huncamunca, / Tom Thumb's Huncamunca, every man's Huncamunca*» — «*Твоя Хункамунка, / Хункамунка Том Тама, чья угодно Хункамунка*» (II. X)¹. И, наконец, финал явным образом пародирует развязку шекспировского «Тита Андроника» (см.: [1: с. 242–243; 13: р. 164–165]). При этом в большинстве случаев Филдингу важнее всего подчеркнуть серийность (а не просто «заёмность») образов и выражений, используемых авторами трагедий, и именно этой цели служит «ученый» комментарий, нагромождающий бесконечное множество «параллельных цитат» к той или иной фразе из «Мальчика-с-пальчик».

В отношении стиля «Трагедия трагедий» идет тем же путем. Она также пародирует наиболее характерные приемы трагедийного канона, ставшие общим достоянием. В их числе: риторические вопросы, восклицания («*For what's too high for love, or what's too low? / Oh! Huncamunca, Huncamunca, oh!*» — «*Над кем любви не властно божество? / О Хункамунка, Хункамунка, о!*»², II. V), синтаксический параллелизм, олицетворения, эпифора («*Whisper, ye winds that Huncamunca's mine! / Echoes repeat, that Huncamunca's mine!*» — «*Шепчите, ветры, что она моя! / Тверди мне, эхо, что она моя!*», I. III), а также «россыпь» сравнений, развернутые описания или просто штампованные метафоры, многие из которых иронически «материализуются» в тексте пьесы (см. об этом подробнее: [3: с. 26]). Так, если герои трагедий XVII — начала XVIII в. нередко бывали «пьяны» скорбью, гневом, любовью, тоской, то персонажи «Мальчика-с-пальчик» (Король и Королева) на радостях готовы в буквальном смысле «упиться» горячительными напитками, отчасти «подражая» при этом Клавдию и Гертруде [там же]:

*To-day it is our pleasure to be drunk,
And this our Queen shall be as drunk as we.
[Сегодня пьяным быть король желает,
И королева также пусть напьется]* (I. II).

¹ Ср.: «*Even she; Leonato's Hero, your Hero, everymen's Hero*» — «*Вот именно, она: дочь Леонато, ваша Геро, чья угодно Геро!*» («*Much Ado About Nothing*», III. II, рус. пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник). Цит. по: [1: с. 861; 13: р. 534].

² Эта фраза, впрочем, является также пародией на известное выражение из «Софонисбы» Дж. Томсона (1730), сразу же породившее множество иронических парафраз. См. об этом: [8: р. VIII].

Пародирование «героического» стиля нередко достигает особого эффекта, накладываясь в «Мальчике-с-пальчик» на остранение композиционных приемов классицизма. Классицистическая трагедия, как известно, подчинялась правилу трех «единств», а значит дню, с которого начиналось действие, суждено было стать и днем трагической развязки, вместив в себя важнейшие фабульные события. В репликах действующих лиц это выражалось в обилии ламентаций или, напротив, восхвалений в адрес «нынешнего» дня, а на уровне символов находило отражение в каком-нибудь выдающемся природном явлении. Именно этот прием обыгрывается в первой сцене «Мальчика-с-пальчик», в которой придворные Дуддль и Нуддль наперебой славословят наступивший день. Заезженные фразы придворных («Такого дня мы раньше не видали») подчеркивают автоматический характер трагических формул, а помпезный стиль к тому же дополнительно «остраняется» банально-сниженными сравнениями и метафорами (солнце сияет, как «щеголь в праздничном кафтане», природа «оскалилась» в единой мировой «усмешке» и т.п.).

*Doodle. Sure, such the day as this was never seen!
The sun himself, on this auspicious day,
Shines like a beau in a new birthday suit:
This down the seams embroidered, that the beams.
All nature wears one universal grin.
Noodle. This day, O Mr. Doodle, is a day
Indeed! — ; A day we never saw before.*

*[Дуддль. Такого дня мы раньше не видали!
Как ярко в этот день сияет солнце,
Как будто щеголь в праздничном кафтане.
Лучи нарядной вышивкой играют.
И кажется, что нынче вся природа
Оскалилась в усмешке мировой.*

*Нуддль. То день воистину — без страха и упрека,
Невиданный доселе: день из дней! (I.I)]*

Важно отметить, что, гиперболизируя и материализуя привычные штампы, Филдинг обращается к природному здравомыслию читателя или зрителя «в обход» сложившейся литературной привычки. Именно Здравый Смысл, впоследствии олицетворенный в одном из персонажей филдинговского «Пасквиана», служит внешней опорой бурлескного снижения целой жанровой традиции. Сдвиг с «героического» на «естественно-скандальное» как механизм литературного и театрального бурлеска будет еще не раз востребован в творчестве Филдинга. Этот прием станет для писателя одним из любимых, а бурлеск будет присутствовать в целом ряде его произведений — как драматического, так и повествовательного характера, достаточно вспомнить «Историю Джонатана Уайлда Великого» (1739–1743), с которой начался путь

Филдинга-романиста и которая представляла собой жизнеописание «выдающегося» преступника в тоне героического повествования.

Литература

1. Весь Шекспир: в 2 тт.: пер. с англ. / Уильям Шекспир. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – Т. 1. – 896 с.
2. *Данте Алигьери*. Божественная комедия: Поэма / Данте Алигьери; пер. с итал. М. Лозинского. – М.: АСТ Фолио, 2001. – 461 с.
3. *Дьяконова Н.Я.* Театр английского классицизма в зеркале литературной пародии / Н.Я. Дьяконова, Г.В. Яковлева // Драма и драматургический принцип в прозе / Под ред. Г.В. Стадникова. – Л.: РГПУ, 1991. – С. 16–27.
4. *Кагарлицкий Ю.* О фарсах вообще и о фарсах Филдинга в частности / Ю. Кагарлицкий // Филдинг Г. Фарсы. – М.: Искусство, 1980. – С. 6–34.
5. *Роджерс П.* Генри Филдинг: Биография / Пэт Роджерс; пер., послесл. и коммент. В. Харитонова. – М.: Радуга, 1984. – 208 с.
6. *Филдинг Г.* Авторский фарс с кукольным представлением под названием «Столичные потехи» / Г. Филдинг; пер. Р. Померанцевой; стихи в пер. Д. Самойлова // Филдинг Г. Фарсы. – М.: Искусство, 1980. – С. 37–107.
7. *Филдинг Г.* Мальчик-с-пальчик: [Отрывки] / Г. Филдинг; пер. Ю. Кагарлицкого // Хрестоматия по истории западноевропейского театра. – Т. 2. Театр эпохи Просвещения (XVIII век). – М.: Искусство, 1955. – С. 80–84.
8. *Cumberland R.* Life of James Thomson / R. Cumberland // The British Drama: A Collection of the most esteemed Dramatic Productions by R. Cumberland, Esq.: In 18 vol. – Vol. XII. – L.: Cook, 1817. – P. I–XIV.
9. *Dante Alighieri.* La Divina Commedia / Dante Alighieri; подг. текста, примеч. и словарь А.А. Вовина. – СПб.: Антология; Каро, 2005. – 480 с.
10. *Fielding H.* The Author's Farce with a Puppet-show Called the Pleasures of the Town. First Acted at the Haymarket in 1729 and Revived Some Years after at Dr. Lane, When it was Revised and Greatly Altered by the Author, as Now Printed / H. Fielding // *Fielding, Henry.* The Complete Works of Henry Fielding, Esq.: In 16 vols. – N.Y.: Crosscup & Sterling Co., 1902. – Vol. 8 (Plays and Poems, vol. 1). – P. 191–263.
11. *Fielding H.* The Tragedy of Tragedies; or The Life and Death of Tom Thumb the Great / H. Fielding // *Fielding H.* The Complete Works of Henry Fielding, esq.: In 16 vol. – N.Y.: Crosscup & Sterling Company, 1902. – Vol. 9. – P. 5–72.
12. *Lewes P.* Fielding's Burlesque Drama: Its Place in the Tradition / P. Lewes. – Edinburgh: Edinburgh UP, cop. 1987. – VIII, 220 p.
13. *Shakespeare W.* The Complete Works of / W. Shakespeare. – Ware, UK: The Shakespeare Head Press Edition, 1994. – 1263 p.

T.G. Chesnokova

Theatrical Burlesque in H. Fielding's Early Works: From Genre Mixture to Burlesque Tragedy

The article is devoted to the analysis of the burlesque tradition in the early works by Henry Fielding. Different variants of incorporating a burlesque into the genre structure of a dramatic

work are considered on the material of «*The Author's Farce*» and «*The Life and Death of Tom Thumb the Great*». The way from a mixed structure in which a burlesque plays only the part of one particular element, to the integrity of a burlesque tragedy is also traced.

Key words: H. Fielding's dramatic works; genre mixture; burlesque tragedy; «*The Author's Farce*»; «*The Life and Death of Tom Thumb the Great*».

References

1. Ves' Shekspir: v 2 tt.: per. s angl. / Uil'yam Shekspir. – M.: OLMA-PRESS, 2002. – T. 1. – 896 s.
2. *Dante Alig'eri*. Bozhestvennaya komediya: Poe'ma / Dante Alig'eri; per. s ital. M. Lozinskogo. – M.: AST Folio, 2001. – 461 s.
3. *D'yakonova N.Ya.* Teatr anglijskogo klassicizma v zerkale literaturnoj parodii / N.Ya. D'yakonova, G.V. Yakovleva // Drama i dramaturgicheskij princip v proze / Pod red. G.V. Stadnikova. – L.: RGPU, 1991. – S. 16–27.
4. *Kagarliczkij Yu.* O farsax voobshhe i o farsax Fildinga v chastnosti / Yu. Kagarliczkij // Filding G. Farsy'. – M.: Iskusstvo, 1980. – S. 6–34.
5. *Rodzhers P.* Genri Filding: Biografiya / Pet Rodzhers; per., poslesl. i komment. V. Xaritonova. – M.: Raduga, 1984. – 208 s.
6. *Filding G.* Avtorskij fars s kukol'ny'm predstavleniem pod nazvaniem «Stolichny'e potexi» / G. Filding; per. R. Pomerancevoj; stixi v per. D. Samojlova // Filding G. Farsy'. – M.: Iskusstvo, 1980. – S. 37–107.
7. *Filding G.* Mal'chik-s-pal'chik: [Otry'vki] / G. Filding; per. Yu. Kagarliczkogo // Xrestomatiya po istorii zapadnoevropejskogo teatra. – T. 2. Teatr e'poxi Prosveshheniya (XVIII vek). – M.: Iskusstvo, 1955. – S. 80–84.
8. *Cumberland R.* Life of James Thomson / R. Cumberland // The British Drama: A Collection of the most esteemed Dramatic Productions by R. Cumberland, Esq.: In 18 vol. – Vol. XII. – L.: Cook, 1817. – P. I–XIV.
9. *Dante Alighieri.* La Divina Commedia / Dante Alighieri; podg. teksta, primech. i slovar' A.A. Vovina. – SPb.: Antologiya; Karo, 2005. – 480 s.
10. *Fielding H.* *The Author's Farce* with a Puppet-show Called the Pleasures of the Town. First Acted at the Haymarket in 1729 and Revived Some Years after at Dr. Lane, When it was Revised and Greatly Altered by the Author, as Now Printed / H. Fielding // *Fielding, Henry.* The Complete Works of Henry Fielding, Esq.: In 16 vols. – N.Y.: Croscup & Sterling Co., 1902. – Vol. 8 (Plays and Poems, vol. 1). – P. 191–263.
11. *Fielding H.* The Tragedy of Tragedies; or The Life and Death of Tom Thumb the Great / H. Fielding // Fielding H. The Complete Works of Henry Fielding, esq.: In 16 vol. – N.Y.: Croscup & Sterling Company, 1902. – Vol. 9. – P. 5–72.
12. *Lewes P.* Fielding's Burlesque Drama: Its Place in the Tradition / P. Lewes. – Edinburgh: Edinburgh UP, cop. 1987. – VIII, 220 p.
13. *Shakespeare W.* The Complete Works of / W. Shakespeare. – Ware, UK: The Shakespeare Head Press Edition, 1994. – 1263 p.

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Ю.Н. Пешкова

Специфика литературного образования в гуманитарном профиле

С введением профильного обучения на старшей ступени общеобразовательной школы стало возможным изучение учебных дисциплин на двух уровнях — на базовом и профильном. Автор статьи анализирует специфические особенности преподавания литературы на профильном уровне.

Ключевые слова: литература; литературное образование; базовый уровень, профильный уровень; профильное обучение.

Одним из приоритетных направлений модернизации системы образования является «Концепция профильного обучения на старшей ступени общего образования», которая призвана сделать образование более индивидуализированным, функциональным и эффективным. В процессе реализации концепции профильного обучения старшая ступень общеобразовательной школы подверглась структурным, организационным и содержательным изменениям. В связи с этим учебные предметы федерального компонента в 10–11 классах представлены на двух уровнях — базовом и профильном. Оба стандарта имеют общеобразовательный характер, но ориентированы на решение разных комплексов задач. Базовый уровень стандарта учебного предмета направлен на формирование «общей культуры и в большей степени связан с мировоззренческими, воспитательными и развивающими задачами общего образования, задачами социализации» [6: с. 28]. Профильный уровень стандарта учебного предмета стремится учитывать личностные потребности и интересы учащегося в процессе обучения, а также «ориентирован на его подготовку к последующему профессиональному образованию или профессиональной деятельности» [6: с. 29]. Цель данной статьи — анализ специфических особенностей профильного изучения литературы на уровне целеполагания, содержания и требований.

Обратимся к целям литературного образования гуманитарного профиля. В соответствии с нормативными документами это в первую очередь: 1) воспитание духовно-нравственной личности, «готовой к самопознанию и самосовер-

шенствованию, способной к созидательной деятельности в современном мире» [5: с. 42]; 2) расширение и углубление знаний о специфике литературы как вида искусства; 3) «освоение текстов художественных произведений в единстве формы и содержания, историко-литературных сведений и теоретико-литературных понятий; создание общего представления об историко-литературном процессе и его основных закономерностях, о множественности литературно-художественных стилей» [5: с. 42]; 4) совершенствование речевых, аналитических, интерпретационных навыков, а также написание различных видов письменных работ. С точки зрения целеполагания, отличие профильного уровня от базового оказывается не столь существенным, что свидетельствует о сохранении традиционной парадигмы литературного образования, которой принадлежит ведущая роль в духовно-нравственном и эстетическом развитии личности учащегося в системе школьного обучения. В то же время можно выделить некоторые отличительные признаки профильного стандарта литературы:

- литературное образование в гуманитарном профиле формирует двуплановость читательской интерпретации: в историко-литературном и культурном контексте;
- освоение историко-литературного курса в гуманитарном профиле идет с привлечением более широкого, чем на базовом уровне, круга литературных источников, включает научные, критические и художественные интерпретации.

Основные различия проявляются в содержании профильного литературного образования, а также в характере и качестве требований к выпускникам данного направления.

Содержание литературного образования в гуманитарных классах определяется образовательными программами по литературе. Рассмотрим следующие программы для школ и классов гуманитарного профиля:

- Программа по литературе под редакцией А.Г. Кутузова;
- Программа курса «Русская литература» для школ и классов гуманитарного профиля (10–11 классы) под редакцией Г.А. Обернихиной;
- Программа литературного образования 10–11 классы под редакцией В.Г. Маранцмана.
- Программа по литературе для 10–11 классов под редакцией В.Я. Коровиной.

Программа по литературе под редакцией А.Г. Кутузова реализует концепцию литературного образования с опорой на творческую деятельность учащихся. Литературное произведение рассматривается как «результат творческой деятельности, как культурно-знаковое явление, как эстетическое преобразование реальности» [1: с. 99]. Программа представлена базовым и профильным уровнем изучения литературы. Профильный уровень изучения литературы способствует расширению круга авторов и произведений, а также освоению учащимися разнообразных форм и видов работы с художественными произведениями: теоретический семинар, семинар-диспут, ролевая дискуссия, сочинение-размышление, сочинение-эссе, сочинение-исследование. Литературное образование представлено как единство трех компонентов:

творчество – сотворчество – знания и умения. Программа по литературе под редакцией А.Г. Кутузова не только «конкретизирует содержание предметных тем, но и задает технологию их освоения» [1: с. 103].

В программе курса «Русская литература» для школ и классов гуманитарного профиля (10–11 классы) под редакцией Г.А. Обернихиной литературный материал анализируется в общекультурном и историческом контекстах. Курс строится на историко-литературной основе с актуализацией знаний «по литературе, истории, изобразительному искусству, музыке, полученных на предыдущих этапах обучения» [1: с. 224]. Учителю рекомендуется осуществлять межпредметные связи при взаимодействии с преподавателями дисциплин гуманитарно-художественного цикла, ориентируясь на указанные в программе произведения других видов искусства. Особое внимание уделяется творческой деятельности учащихся: темы сообщений и рефератов носят исследовательский характер и требуют привлечения дополнительной научно-критической литературы. С помощью принципа вариативности учитель и учащиеся могут самостоятельно выбирать произведения для чтения, изучения и заучивания. Программа под редакцией Г.А. Обернихиной помогает школьникам наметить собственный путь знакомства с литературными произведениями.

В основе программы литературного образования 10–11 классы под редакцией В.Г. Маранцмана лежит концепция диалога культур. Литературное произведение включается в диалог с другими видами искусства. Данная программа стремится создать целостную картину развития искусства слова. Произведения русской и зарубежной литературы изучаются в аспекте межлитературных связей и влияний. Например, при изучении творчества О. де Бальзака рекомендуется провести семинар с групповыми заданиями по подготовленным материалам: «Бальзак и Россия», «Бальзак и Достоевский», «Перевод “Евгении Гранде” Достоевским и его замысел “Бедных людей”», «Бальзак и Толстой». В программе хорошо разработан раздел литературной критики: представлены лучшие образцы отечественной критической мысли — работы В.Г. Белинского, А.В. Дружинина, А. Григорьева, Д.И. Писарева, Н.А. Добролюбова. К каждой теме даны творческие работы, литературоведческие термины и понятия, произведения для самостоятельного чтения.

Программа по литературе для 10–11 классов под редакцией В.Я. Коровиной имеет профильный уровень изучения литературы. Основные нововведения, нашедшие место в программе, связаны с изменениями критериев отбора художественных произведений: «Круг изучаемых произведений расширен с целью, дать более полное представление о творческом диапазоне писателя, о его эволюции, больше внимания уделено литературной критике, журнальной полемике, дискуссиям, публицистическим выступлениям писателей, оценке их творчества современниками» [3: с. 172]. Профильный уровень программы под редакцией В.Я. Коровиной нацелен на подготовку грамотного читателя, способного отличить художественную литературу от массовой, выразить авторскую позицию, опираясь на историко-литературные и теоретико-литературные сведения.

Таким образом, анализ данных образовательных программ выявляет специфические особенности профильного изучения литературного произведения. Текстуальный анализ строится на более серьезном филологическом уровне с привлечением сведений по истории и теории литературы. Внимание учащихся обращено на работу с литературной критикой, литературоведческими статьями и научными работами. Для развития навыков филологического анализа программы используют различные виды исследовательской деятельности. В то же время в них расширен список авторов и произведений для того, чтобы учащиеся могли более глубоко познакомиться с творчеством автора, проследить его эволюцию. Укрепление внутрисубъектных и межпредметных связей способствует формированию у школьников «культуры литературных ассоциаций, умения обобщать и сопоставлять различные литературные явления и факты» [2: с. 150]. Профильный уровень расширяет возможности учителя и учащихся в формировании собственного пути постижения литературного произведения.

Требования, предъявляемые к уровню выпускников гуманитарного класса, обусловлены целями и содержанием профильного стандарта учебного предмета «Литература». Знания, которыми должны владеть выпускники гуманитарных классов, отражают специфические особенности литературы как вида искусства, историко-культурный контекст ее развития. Учащиеся гуманитарного профиля должны не только воспроизводить содержание литературного произведения, анализировать и интерпретировать его, но и уметь:

- раскрывать роль литературы в духовном и культурном развитии общества;
- связывать литературную классику со временем написания, с современностью и с традицией;
- выделять черты литературных направлений и течений при анализе произведения;
- сопоставлять литературные произведения, а также их различные художественные, критические и научные интерпретации;
- характеризовать особенности стиля писателя;
- составлять планы и тезисы статей на литературные темы, готовить учебно-исследовательские работы [6: с. 54–55].

Повышенные требования профильного уровня сильно отличаются от базового уровня, направленного на усвоение общих знаний и представлений о развитии литературы. Это связано с тем, что профильный уровень формирует основу профессиональной филологической компетентности для продолжения профессионального образования в педагогических и гуманитарных вузах.

Таким образом, в ходе анализа целей, содержания и требований профильного литературного образования были выявлены специфические особенности, которые отличают основные направления концепции профильного обучения.

Литература

1. Литература: программы для общеобразовательных учреждений. 5–11 классы / Сост. Г.Г. Полубинская. – М.: Дрофа, 2008. – 523 с.
2. Примерная программа среднего (полного) общего образования по литературе. Профильный уровень // Сборник нормативных документов. Литература / Сост. Э.Д. Днепров, А.Г. Аркадьев. – 2-е изд. – М.: Дрофа, 2008. – 185 с.
3. Программы общеобразовательных учреждений. Литература / Под ред. В.Я. Коровиной. – 10-е изд. – М.: Просвещение, 2008. – 255 с.
4. Программы общеобразовательных учреждений. Программа литературного образования 10–11 классы / Под ред. В.Г. Маранцмана. – 3-е изд. – М.: Просвещение, 2007. – 176 с.
5. Среднее (полное) общее образование. Литература. Профильный уровень // Сборник нормативных документов. Литература / Сост. Э.Д. Днепров, А.Г. Аркадьев. – 2-е изд. – М.: Дрофа, 2008. – 185 с.
6. Федеральный компонент государственного стандарта общего образования. Литература // Сборник нормативных документов. Литература / Сост. Э.Д. Днепров, А.Г. Аркадьев. – 2-е изд. – М.: Дрофа, 2008. – 185 с.

Yu.N. Peshkova

Specific Features of Literary Education Within the Bounds of Humanities' Profile

As soon as profile education was introduced at the senior step of a secondary school there appeared a possibility of studying school subjects at two levels — the basic and profile one. The author of the article analyzes specific features of teaching literature at profile level.

Key words: literature; literary education; basic level; profile level; profile training.

References

1. Literatura: programma dlya obshheobrazovatelny'x uchrezhdenij. 5–11 classy' / G.G. Polubinskaya. – M: Drofa, 2008. – 523 s.
2. Primernaya programma srednego (polnogo) obshhego obrazovaniya po literature. Profilny'j uroven' // Sbornik normativny'x dokumentov. Literatura / E.D. Dneprov, A.G. Arkad'ev. – 2-e izd. – M: Drofa, 2008. – 185 s.
3. Programmy' obshheobrazovatelny'x uchrezhdenij. Literatura / V.J. Korovina. – 10-e izd. – M.: Prosveshhenie, 2008. – 255 s.
4. Programmy' obshheobrazovatelny'x uchrezhdenij. Programma literaturnogo obrazovaniya 10–11 classy' / V.G. Maranczman. – 3-e izd. – M.: Prosveshhenie, 2007. – 176 s.
5. Srednee (polnoe) obshhee obrazovanie. Literatura. Profilny'j uroven' // Sbornik normativny'x dokumentov. Literatura / E.D. Dneprov, A.G. Arkad'ev. – 2-e izd. – M: Drofa, 2008. – 185 s.
6. Federalny'j komponent gosudarstvennogo standarta obshhego obrazovaniya. Literatura // Sbornik normativny'x dokumentov. Literatura / E.D. Dneprov, A.G. Arkad'ev. – 2-e izd. – M.: Drofa, 2008. – 185 s.

А.А. Павленко

Взаимодействие форм презенса и конструкций *timi* + инфинитив в третьей части «Прорицания вёльвы»

В статье рассматривается семантика древнеисландской конструкции *timi* + инфинитив и презентных предикатов, а также их роль в организации композиции эсхатологической части «Прорицания вёльвы».

Ключевые слова: композиция «Прорицания вёльвы»; презент; конструкция *timi* + инфинитив

Начальная песнь «Старшей Эдды» «Прорицание вёльвы» (*Völuspá* — *Vsp.*) излагает мифологическую историю в космогонической и эсхатологической перспективах. Повествование ведется от лица вёльвы, пророчицы, которая по требованию Одина рассказывает о том, что она помнит о прошлом, о тайнах настоящего и о том, что предстоит в будущем. Композиция песни обладает трехчастной структурой. Каждая из частей воплощает один из временных планов: строфы *Vsp.* 1–26 посвящены событиям прошлого, *Vsp.* 27–43 — настоящего, *Vsp.* 44–66 — будущего. Формы презенса и претерита и конструкция *timi* + инфинитив распределены в композиции песни в соответствии с изображаемыми временными планами: в первой части повествование ведется в претерите, во второй чередуются формы презенса и претерита, а в третьей — формы презенса и конструкции *timi* + инфинитив. Существенно, что формы презенса в третьей части не имеют футурального значения, также как не является грамматической формой будущего конструкция *timi* + инфинитив. Временная система древнеисландского языка строится на оппозиции форм презенса и претерита, а отнесенность процесса к плану будущего выражается при помощи различных средств с модально-перспективной семантикой. О семантике презентных форм и конструкции *timi* + инфинитив в третьей части песни будет подробно сказано далее. Взгляд пророчицы свободно перемещается сквозь указанные темпоральные планы, вследствие того, что «время вёльвы перцептивно». Это «находит языковое выражение в трех претерито-презентных глаголах...»:

Ek man — ek / hon veit (со строфы Vsp. 27) — þat mun (со строфы 44)» [5: с. 188]. Значения этих претерито-презентных глаголов воплощают три характеристики временного потока: *man* — память о прошлом, *veit* — знание настоящего, *mun* — предвидение будущего.

Темпоральная перспектива третьей части (Vsp. 44–66) строится, как было сказано, на чередовании предикатов, выраженных презентными формами и конструкциями *tíni* + инфинитив. Ситуативный контекст — пророческая речь, — по условию, предполагает использование всех презентных глагольных форм и модально-проспективных конструкций *tíni* + инфинитив, имеющих в данном тексте, для описания событий будущего и так, как если бы они происходили у вельвы на глазах. Презентные формы, следовательно, имеют значение актуального настоящего, что отчасти объясняет их многочисленность в тексте «Прорицания вельвы» в сравнении с текстами саг. Значение модально-проспективной конструкции, напротив, сходно со значением этой конструкции в сагах — вероятности высокой степени.

Предполагаемым грамматическим основанием для семантического контраста являются семантические признаки глагольных лексем: (1) предельность / неопределенность и (2) состояние / действие. Первый из двух признаков может актуализироваться вследствие того, что предельность предполагает установку на завершенность процесса, которая в настоящем не достигнута. Второй признак является основой функционального противопоставления презентных форм и конструкций *tíni* + инфинитив в тексте третьей части «Прорицания». Осуществление действия, как правило, предполагает активного субъекта и нередко зависит от его намерения: его энергия используется для достижения некоего результата или изменения в окружающем мире. Состояние предполагает пассивный субъект, который в свою очередь может являться объектом воздействия некоторой самоподдерживающейся силы [4: с. 111–112].

Конструкция *tíni* + инфинитив употреблена в тексте «Прорицания» 15 раз, из них действий — 10 (75%), состояний — 5 (25%), предельных глаголов — 13 (86,67%), неопределенных — 2 (13,33%). Все состояния, обозначенные конструкцией *tíni* + инфинитив, представлены в тексте как динамические, то есть как переход из одного состояния в другое: *slitna* «рваться», *verðaz at bönum* «стать убийцей», *falla* «пасть», *finnaz* «находиться», *batna* «улучшаться», *söccvaz* «исчезать». Из 63 презентных форм 34 обозначают действия (53,97%), 29 — состояния (46,03%); предельных глаголов — 19 (30,16%), неопределенных — 44 (69,84%). Разница в процентном соотношении действий и состояний невелика. Таким образом, противопоставление презентных форм и конструкций *tíni* + инфинитив по указанным семантическим признакам наблюдается как тенденция, служащая определенному художественному эффекту, а не темпоральному противопоставлению презентных форм и конструкций с модально-проспективной семантикой.

Как следует из анализа сагового материала, типичным случаем употребления *tíni* + инфинитив в форме 3 л. ед. ч. является ситуация предсказания, а для семантики конструкции характерно сложное взаимодействие проспективного (про-

гноз) и модального (потенциальность) компонентов. Такого рода употребление имеется в первой части «Прорицания вельвы» — в завершающей строфе перечня карликов (в подсчетах этот пример не учитывался), Vsp. 16: *Álfr oc Yngvi, / Eikinscialdi, / Fialarr oc Frosti, / Finnр oc Ginnarr; / þat mun uppi / meðan öld lifir; / langniðia tal / Lofars hafat* [1]. — «Альв и Ингви, / Эйкинсьяльди, / Фьялар и Фрости, / Финн и Гиннар; / перечень этот / предков Ловара / вечно пребудет, / пока люди живы» [6]. В рассматриваемой строфе глагол *munu* замещает связку в конструкции с наречием *uppi*. В семантике конструкции преобладает модальный компонент возможности, который в контексте пророческой речи реализуется как вероятность очень высокой степени: это пророчество охватывает временной промежуток от момента речи до конца человеческого века.

Иная картина взаимодействия семантических компонентов в конструкции *munu* + инфинитив представлена в третьей части «Прорицания», где семантическая футуральная отнесенность и презентных форм, и конструкций, как уже упоминалось, на уровне композиционной организации песни обусловлена делением ее на три части, соответствующие планам прошлого, настоящего и будущего. Предикаты, выраженные конструкцией *munu* + инфинитив, стоят в линейной последовательности с презентными предикатами. Наиболее очевидным способом взаимодействия рассматриваемых предикатов является противопоставление фона и события, семантически выраженное в оппозиции состояния и действия в Vsp. 45. *Bræðr munu beriaz / oc at bönum verðaz, / munu systrungar / sifjum spilla; / hart er í heimi, / hórdómr mikill, / sceggöld, scálmöld, / scildir ro klofnir; / vindöld, vargöld, / áðr veröld steypiz, / mun engi maðr / öðrum þyrma* [1]. — «Братья будут бороться / и друг другу убийцами станут, / будут родичи / порочить родство / тяжело в мире, / блуд великий / век секир, век мечей, / щиты расколоты, / век ветров, век волков / пока мир не погибнет, / ни один человек / другого не пощадит».

Презентная форма глагола бытия *vera* входит в состав предиката, характеризующего общее положение дел в мире — *er hart* ‘тяжко’. Сходную номинативную функцию выполняют назывные предложения, образованные композитами *hórdómr* «блуд», *sceggöld* «век секир», *scálmöld* «век мечей», *vindöld* «век ветров» и *vargöld* «волчий век». В их ряд вклинивается двусоставное предложение *skildir ro klofnir* ‘щиты расколоты’, предикат которого имеет стально-пассивное значение и также описывает актуальную ситуацию. Презенс *steypiz* «погибнет / гибнет», имеет значение состояния и по структурно-синтаксическим соображениям не может быть заменен конструкцией *munu* + инфинитив: *steypiz* является сказуемым во временном придаточном предложении с союзом *áðr*. Конструкции *munu* + инфинитив обозначают действия, которым дана моральная оценка в соответствии с христианскими ценностями: осуждаются распри между братьями, инцест (*sifjum spilla* в трактовке У. Дронке [3: с. 144]), немилосердие [3: с. 57, 144]. Эти события происходят на фоне других событий, обозначенных предикатами со значением состояния — составными именными сказуемыми с глаголом бытия в форме презенса и композитами, которые выстроены в ряд назывных предложений. Композиты не просто именуют события, они рисуют зримые образы

грядущих бедствий, переводя на язык скандинавского эпоса те евангельские максимы, небрежение которыми заявлено предикатами действия *munu* + инфинитив; ср. также [3: с. 57]. Можно обозначить следующие сближения: братоубийству и распрям внутри рода соответствуют такие композиты, как *sceggöld*, *scálmöld*, где в качестве первого компонента выступают аллитерирующие наименования оружия: *scegg*, ср. р. «меч», *scálm*, ж. р. «короткий меч» [2: с. 174, 173]; композиты *vindöld* «век ветров», *vargöld* «век волчий», очевидно, обозначают царящую в мире жестокость: *mun engi maðr / öðrum þyrma*. Предложению *munu systrungar / sifom spilla* соответствует композит *hórdómr* «блуд». Обозначенные формами презенса и назывными предложениями состояния являются логическими следствиями действий, обозначенных конструкциями *munu* + инфинитив, однако грамматические временные отношения между предикатами разных типов в тексте не установлены: эти сферы в первую очередь различаются традициями, которыми они порождены. Двуплановость повествования и двунаправленность взгляда вельвы обеспечивают включение христианских моральных норм в контекст древнескандинавской культурной традиции, что симптоматично для итогового текста эпохи.

Четкое противопоставление «фона» (презенса) и «действия» (*munu* + инфинитив) в Vsp. 45 является, однако, частным случаем. В прочих контекстах оппозиция презентных форм и конструкции *munu* + инфинитив не всегда подкреплена контрастом семантических признаков предикатов. Фон, как правило, не лишен динамики, в силу того что глаголы со значением состояния среди презентных форм преобладают лишь незначительно. Иными словами, и презентные формы, и конструкция *munu* + инфинитив могут обозначать как действия, так и состояния, однако эти действия и состояния в поэтике «Прорицания» и по логике повествования неравнозначны: презентные формы рисуют некую картину, а конструкции выполняют функцию своего рода переключателей картин и маркируют переход от одной сцены эсхатологического действия к другой. Обратимся к рефрену 3: Vsp. 44.1–4. *Geyr nú Garmr miok / fyr Gnipahelli, / festr mun slitna, / enn freki renna* [1]. — «Гарм лает громко / у Гнипахеллира, / оковы порвутся, / а жадный сбежит». Семантика соотношения презенса и *munu* + инфинитив хронологична: действия, обозначенные конструкцией, — *festr mun slitna / en freki renna* — следуют за лаем Гарма, переданным презентной формой — *geyr*. Презенс имеет актуальное значение, поддержанное вербальным контекстом — наречием *nú* «сейчас, теперь». Важно, что оба инфинитива в конструкции с *munu* предельны, а презенс *geyr*, напротив, неопределен и, кроме того, обозначает типичное для своего субъекта, волка, «речевое» действие. Инфинитивы *slitna* и *renna* суть активные действия, изменяющие актуальную ситуацию, следовательно, конструкция выделяет факт, существенный для дальнейшего развития событий: лай Гарма (*geyr*) предвещает освобождение волка (*mun slitna / renna*), с которого начинается активная фаза эсхатологического процесса. Сходные противопоставления имеются в других строфах эсхатологической части: конструкция *munu* + инфинитив от-

мечает такие вехи эсхатологического процесса, как прибытие людей Муспелля на ладье, которой правит Локи (Vsp. 51), гибель Одина (Vsp. 53), гибель Тора (Vsp. 56).

Перечисление ключевых событий «новой космогонии» в строфах Vsp. 59–62 позволяет выделить еще одну особенность функционирования конструкции с глаголом *munu*: обозначенные ею события составляют особый план повествования, который обобщает эсхатологическое действие, развернутое в презенсе, ср.: Vsp. 61.1–6. *Par muno eptir / undrsamligar / gullnar töflor / í grasi finnaz, / þærs í árdaga / áttar höfðo* [1]. — «А потом / чудесные / золотые тавлеи / в траве найдутся, / которыми древле / асы владели». Новый мир имеет прежние основания, что лексически выражено в Vsp. 61 наречием *eptir* и формой претерита *höfðo*. Отсылка к прошлому указывает на то, что мировой порядок возобновляется, а асы возвращаются к своим прежним занятиям — игре в тавлеи (ср. Vsp. 8). В Vsp. 62.1–4 названы ключевые события, воплощающие новое благоденствие, и вновь наиболее значительные из них, обобщающие, суммирующие выделены предикатами с глаголом *munu*: Vsp. 62.1–4. *Muno ósánir / acrar vaxa, / böls mun allz batna, / Baldr mun koma* [1]. — «Заколятся / хлеба без посева, / зло станет благом, / Бальдр вернется» [6].

Таким образом, план *munu*-конструкций обладает направленностью к финалу. В этой связи представляется важным и то, что вельва уходит со сцены со словами Vsp. 66.8: *Nú mun hon söcqvaz* [1] — «Теперь она исчезнет» — в конце песни происходит переключение из эсхатологического плана в другой, не названный. Исчезновение вельвы, субъекта речи, отмечает завершение песни. Однако фиксирование значимых этапов в цепи эсхатологических событий, по которым можно воссоздать основное содержание песни, не единственная функция темпорально-семантического плана, образованного конструкциями *munu* + инфинитив. Повествование вложено в уста вельвы, которая одновременно присутствует в двух временных планах — в плане настоящего, где она вещает по воле Одина, и в плане будущего: пророческое вдохновение переносит ее в гущу эсхатологических событий. Презентные формы создают эффект присутствия, а конструкции *munu* + инфинитив передают взгляд провидицы из настоящего в будущее. Суммирование основных этапов эсхатологического процесса приобретает в этом ключе особую значимость: глядя из настоящего, вельва видит грядущие события неясно, поэтому она различает только наиболее существенные из них.

Литература

1. Edda: die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern / Hrsg. von D. Neckel. I. Text. 5. Verbesserte Aufl. von H. Kuhn. – Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1983. – 339 s.

2. Edda: die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern / Hrsg. von D. Neckel. II. Kurzes Wörterbuch von Hans Kuhn. 3. umgearbeitete Auflage des kommentierenden Glossars. – Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1968. – 245 s.

3. The Poetic Edda. V. II. Mythological Poems / Ed. with Translation, Introduction and Commentary by Ursula Dronke. – Oxford: Clarendon Press, 1997. – xiv, 443 p.

4. Селиверстова О.Н. Второй вариант классификационной сетки и описание некоторых предикативных типов русского языка // Семантические типы предикатов / Отв. ред. О.Н. Селиверстова. – М.: Наука, 1982. – С. 86–157.

5. Смирницкая О.А. Прорицание вельвы: Заметки к семинару по исторической поэтике / О.А. Смирницкая // Atlantica: Записки по исторической поэтике. – Вып. IV. – М.: МГУ, 1999. – С. 181–207.

6. Прорицание вельвы // Старшая Эдда / Пер. А.И. Корсуна. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – С. 23–38.

A.A. Pavlenko

Interaction of Presence Forms and *munu* + Infinitive in the Third Part of *Völuspá*

The article deals with semantics of Old Norse construction *munu* + infinitive and presence forms and their roles in composition of the eschatological part of the *Völuspá*.

Key words: composition of *Völuspá*; presence; *munu* + infinitive.

References

1. Edda: die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern / Hrsg. von D. Neckel. I. Text. 5. Verbesserte Aufl. von H. Kuhn. – Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1983. – 339 s.

2. Edda: die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern / Hrsg. von D. Neckel. II. Kurzes Wörterbuch von Hans Kuhn. 3. umgearbeitete Auflage des kommentierenden Glossars. – Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1968. – 245 s.

3. The Poetic Edda. V. II. Mythological Poems / Ed. with Translation, Introduction and Commentary by Ursula Dronke. – Oxford: Clarendon Press, 1997. – xiv, 443 p.

4. Селиверстова О.Н. Второй вариант классификационной сетки и описание некоторых предикативных типов русского языка // Семантические типы предикатов / Отв. ред. О.Н. Селиверстова. – М.: Наука, 1982. – С. 86–157.

5. Смирницкая О.А. Прорицание вельвы: Заметки к семинару по исторической поэтике / О.А. Смирницкая // Atlantica: Записки по исторической поэтике. – Вып. IV. – М.: МГУ, 1999. – С. 181–207.

6. Прорицание вельвы // Старшая Эдда / Пер. А.И. Корсуна. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – С. 23–38.

С.Н. Васина

Из истории изучения прозы В.М. Гаршина

Статья представляет собой обзор научно-критической литературы, посвященной изучению прозы В.М. Гаршина. Автор статьи анализирует и классифицирует наиболее значимые для современного литературоведения подходы к исследованию творчества писателя.

Ключевые слова: В.М. Гаршин; психологизм; повествование; компаративистика; поэтика.

Неослабевающий интерес историков литературы к творческому наследию В.М. Гаршина свидетельствует о том, что данная область исследования остается весьма актуальной для современной науки. И хотя ученых значительно чаще привлекает творчество писателей «старшего» поколения (И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и др.), проза Гаршина — мастера психологического рассказа, также по праву пользуется вниманием литературоведов и критиков.

За более чем сто лет, прошедших с момента смерти В.М. Гаршина, творчество писателя становилось объектом изучения с позиций разных направлений и школ отечественного литературоведения. Однако в рамках этого разнообразия можно выделить три основных подхода, каждый из которых объединяет целую группу исследователей. К *первой* группе следует отнести авторов, которые рассматривают творчество В.М. Гаршина в контексте его биографии. Характеризуя в целом писательскую манеру прозаика, они анализируют его произведения в хронологическом порядке, соотнося определенные сдвиги в поэтике с этапами творческого пути. В исследованиях *второго* типа творчество В.М. Гаршина освещается преимущественно в компаративном аспекте: в сопоставлении с творчеством других писателей. И, наконец, *третью* группу составляют работы тех авторов, которые сосредоточили свое внимание на изучении отдельных элементов поэтики гаршинской прозы.

Первый («биографический») подход к творчеству Гаршина представляют труды Г.А. Бялого, Н.З. Беляева, А.Н. Латыниной и других. В биографических исследованиях этих авторов описывается жизненный путь и литературная деятельность В.М. Гаршина в целом. Так, Н.З. Беляев в книге «Гаршин» (1938), характеризуя писателя как мастера новеллистического жанра, отмечает «редкую

писательскую добросовестность», с которой Гаршин «работал над своими произведениями, шлифуя каждое слово», «выбрасывал» из своих рассказов «ворохи макулатуры», удалял «весь балласт, все лишнее, что могло бы мешать чтению произведения, восприятию его» [2: с. 173–174]. Уделяя повышенное внимание связям между биографией и творчеством Гаршина, Н.З. Беляев в то же время считает, что нельзя ставить знак равенства между литературной деятельностью и душевной болезнью писателя. По мнению автора книги, «мрачность» некоторых произведений Гаршина — это скорее следствие его чуткости по отношению к проявлениям зла и насилия в обществе.

Автор другого биографического исследования — Г.А. Бялый («Всеволод Михайлович Гаршин», 1969) сосредотачивается на осмыслении социально-политических условий, определивших характер творчества и личную судьбу прозаика, отмечает влияние тургеневской и толстовской традиции на литературную деятельность писателя. Г.А. Бялый в особенности подчеркивает общественную направленность и психологизм гаршинской прозы. По его мнению, творческая задача писателя «заключалась в том, чтобы соединить *изображение внутреннего мира* людей, остро чувствующих личную ответственность за господствующую в обществе неправду, с широкими картинами обыденной жизни “большого внешнего мира”» [3: с. 127]. Бялый анализирует не только прозу, но и статьи Гаршина о живописи, имеющие основополагающее значение для понимания эстетических взглядов писателя, а также для исследования его произведений, связанных с темой искусства (рассказы «Художники», «Надежда Николаевна»).

Написанная в середине 1980-х годов книга А.Н. Латыниной (1986) представляет собой синтез биографии и анализа творчества писателя. Это основательный труд, содержащий огромное количество отсылок к различным исследованиям. Латынина во многом отказывается от социальных акцентов, свойственных работам более ранних биографов, и подходит к творчеству Гаршина преимущественно с психологической точки зрения. Исследовательница объясняет особенности творческой манеры писателя своеобразием его душевной организации, определившей, по ее мнению, как сильные, так и слабые стороны литературного дарования Гаршина. «В этой *поразительной способности отражать чужую боль*, — считает А.Н. Латынина, — источник той неподдельной искренности, которая придает столь грустное очарование прозе Гаршина, но здесь же — источник и ограниченности его писательского дара. Слезы мешают ему смотреть на мир со стороны (что должен уметь художник), он не способен понять людей иной организации, чем собственная, а если и предпринимает подобные попытки — они не удаются. Лишь один герой кажется безусловно живым в прозе Гаршина — человек, близкий его собственному душевному складу» [8: с. 6].

В числе компаративных исследований, предлагающих вниманию читателя сопоставление произведений Гаршина с творчеством кого-либо из его предшественников, следует в первую очередь назвать кандидатскую диссертацию В.И. Шубина «Мастерство психологического анализа в творчестве В.М. Гарши-

на» (1980) [12]. Во второй главе исследования («Традиции художественного психологизма Л.Н. Толстого в произведениях Гаршина») подробно анализируются литературные связи двух писателей, подчеркивается тематическое сходство их творчества на фоне жанровых различий, выявляются общие черты в изображении внутреннего мира персонажей. По мнению Шубина, основополагающим для прозы Гаршина стал творческий принцип, впервые во всей полноте реализованный именно Л.Н. Толстым: воплощение правды жизни, переплетение истории души человека с историей народа. Вместе с тем, своей работой Шубин доказывает, что влияние традиций художественного психологизма Толстого не подавило в Гаршине творческой оригинальности, но позволило писателю в полной мере проявить самобытность своего таланта. О толстовском влиянии на прозу Гаршина пишет и Н.В. Кожуховская в статье «Толстовская традиция в военных рассказах В.М. Гаршина» (1992) [7]. Исследовательница, в частности, отмечает, что в сознании персонажей Гаршина (как и в сознании героев Толстого) отсутствует «защитная психологическая реакция», которая позволила бы им не мучиться чувством вины и личной ответственности.

Интересные и основательные труды в гаршиноведении второй половины XX века посвящены сопоставлению творчества Гаршина и Ф.М. Достоевского. Среди них — статья Ф.И. Евнина «Ф.М. Достоевский и В.М. Гаршин» (1962) [5], а также кандидатская диссертация Г.А. Склеинис «Типология характеров в романе Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” и в рассказах В.М. Гаршина 80-х гг.» (1992) [11]. Авторы названных работ отмечают влияние Достоевского на идейную и тематическую направленность рассказов Гаршина, подчеркивают сходство в построении сюжетов и в характерологии прозы обоих авторов. Ф.И. Евнин, в частности, указывает на «элементы мировоззренческой близости» в творчестве писателей, включающей «трагическое восприятие окружающего, повышенный интерес к миру человеческих страданий» и т.п. [5: с. 292]. Литературовед выявляет в прозе Гаршина и Достоевского признаки повышенной стилиевой экспрессивности, объясняя их общностью изображаемой писателями психологической сферы: и Достоевский, и Гаршин, как правило, показывают жизнь подсознания в ситуации «у последней черты», когда герой погружается в свой внутренний мир, чтобы разобраться в самом себе «на грани». Как указывал сам Гаршин, «Происшествие» — это «нечто из достоевщины. Оказывается, я склонен и способен разрабатывать его (Д.) путь» [4: с. 156].

Проза Гаршина также сопоставляется некоторыми исследователями с творчеством И.С. Тургенева и Н.В. Гоголя. Так, А. Земляковская (1968) отмечает ряд общих черт в творчестве Гаршина и Тургенева (тип героя, стиль, жанры — в том числе, жанр стихотворения в прозе). Согласно А.А. Безрукову (1988), Н.В. Гоголь также оказал эстетическое и нравственное влияние на писателя: «Вера Гоголя в высшее общественное предназначение литературы, его страстное стремление помочь возрождению человеческой личности <...> — все это активизировало творческую мысль Гаршина, способствовало формированию его гуманистиче-

ских воззрений, питало оптимизм “Красного цветка” и “Сигнала”» [1: с. 15–16]. Вслед за Гоголем, считает исследователь, Гаршин «одухотворяет» искусство, выступая против погони за внешними художественными эффектами. Он, как и автор «Мертвых душ», рассчитывает в своем творчестве на эффект нравственного потрясения, полагая, что эмоциональная встряска даст толчок для «переустройства» самих людей и всего мира.

В третью группу литературоведов и критиков, пишущих о Гаршине, входят, как уже было отмечено, авторы, избравшие своим предметом анализ отдельных элементов поэтики писателя. «Зачинателем» этого направления можно считать Н.К. Михайловского, который в статье «О Всеволоде Гаршине» (1885) [10] дал интересный «отчет» о прозе писателя. Несмотря на иронический стиль, статья содержит немало тонких наблюдений над именами героев, повествовательной формой произведений Гаршина и сюжетным построением его рассказов. Сопоставляя книгу А.В. Верещагина «Дома и на войне» и рассказ Гаршина «Трус», Михайловский отмечает индивидуальный подход писателя к военной тематике.

Различные стороны поэтики гаршинской прозы были уже в наши дни проанализированы авторами коллективного исследования «Поэтика В.М. Гаршина» (1990) Ю.Г. Милоковым, П. Генри и другими [9]. В книге затрагиваются, в частности, проблемы темы и формы (в том числе типы повествования и виды лиризма), образы героя и «контргероя», рассматривается импрессионистская стилистика писателя и «художественная мифология» отдельных произведений, ставится вопрос о принципах изучения незаконченных рассказов В.М. Гаршина (проблема реконструкции). Исследователи констатируют общее направление жанровой эволюции Гаршина-прозаика: от социально-бытового очерка к нравственно-философской притче; подчеркивают значение техники «дневниковых записей» и сюжетной схемы «герой — контргерой», которая, по их мнению, не является простым подражанием «двоемирию» романтиков. В исследовании справедливо подчеркивается значение рассказа «Красный цветок», в котором писателю удалось добиться органического синтеза импрессионистской техники письма и объективного (в духе реализма) воспроизведения духовного склада русской интеллигенции 1870–1880-х годов. В целом книга вносит важный вклад в изучение прозы В.М. Гаршина, однако значимые элементы поэтики по-прежнему анализируются в ней не комплексно, а по отдельности, выборочно — без указания на их общую связь в единстве творческой манеры изучаемого автора.

Как показал анализ научной и критической литературы, проблемы поэтики гаршинской прозы занимают важное место в исследованиях, посвященных творчеству этого писателя. Данное направление в современном гаршиноведении кажется нам наиболее перспективным. Вместе с тем, большая часть исследований, осуществленных в названном русле, носит отрывочный, эпизодический характер. Некоторые аспекты поэтики прозы Гаршина (включая повествовательную поэтику и поэтику психологизма) остаются почти не ис-

следованными. В тех же работах, которые подходят близко к этим проблемам, речь идет в большей степени о постановке вопроса, чем о его решении, что само по себе является мощным стимулом для дальнейших комплексных изысканий в указанном русле.

Литература

1. *Безруков А.А.* Гоголевские традиции в творчестве В.М. Гаршина / А.А. Безруков; Армавир. гос. пед. институт. – Армавир, 1988. – 18 с. – Деп. в ИНИОН АН СССР 28.04.1988, № 33694.
2. *Беляев Н.З.* Гаршин / Н.З. Беляев. – М.: Молодая гвардия, 1938. – 180 с.
3. *Бялый Г.А.* Всеволод Михайлович Гаршин / Г.А. Бялый. – Л.: Просвещение, 1969. – 127 с.
4. *Гаршин В.М.* Полн. собр. соч.: в 3-х тт. / В.М. Гаршин. – Т. 3. Письма. – М.; Л.: ACADEMIA, 1934. – 386 с.
5. *Евнин Ф.И.* Ф.М. Достоевский и В.М. Гаршин / Ф.И. Евнин // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. – Т. XXI. – Вып. 4. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – С. 289–301.
6. *Земляковская А.* Тургенев и Гаршин / А. Земляковская // Второй межвузовский тургеневский сборник: Уч. зап. Курского гос. педагогического института. – Орел: [б.и.], 1968. – С. 128–137.
7. *Кожуховская Н.В.* Толстовская традиция в военных рассказах В.М. Гаршина / Н.В. Кожуховская // Из истории русской литературы. – Чебоксары: [б.и.], 1992. – С. 26–47.
8. *Латынина А.Н.* Всеволод Гаршин. Творчество и судьба / А.Н. Латынина. – М.: Художественная литература, 1986. – 223 с.
9. *Милюков Ю.Г.* Поэтика В.М. Гаршина / Ю.Г. Милюков, П. Генри, Э. Ярвуд и др. – Челябинск: Челябинский гос. университет, 1990. – 62 с.
10. *Михайловский Н.К.* О Всеволоде Гаршине / Н.К. Михайловский // Литературная критика: Статьи о русской литературе XIX – начала XX века. – Л.: Художественная литература, 1989. – С. 259–282.
11. *Склеинис Г.А.* Типология характеров в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» и в рассказах В.М. Гаршина 80-х гг.: Автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01 / Г.А. Склеинис. – М., 1992. – 17 с.
12. *Шубин В.И.* Мастерство психологического анализа в творчестве В.М. Гаршина.: Автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01 / В.И. Шубин. – М., 1980. – 17 с.

S.N. Vasina

A Sketch from History of Studying V.M. Garshin's Prose Works

The article presents itself a review of critical literature, devoted to the study of V.M. Garshin's prose works. The author of the article analyzes and classifies the most important approaches to the writer's work in contemporary literary studies.

Key words: V.M. Garshin; psychological analysis; narration; comparative study; poetics.

References

1. *Bezrukov A.A.* Gogolevskie tradicii v tvorchestve V.M. Garshina / A.A. Bezrukov; Armavir. gos. ped. institute. – Armavir, 1988. – 18 s. – Dep. v INION AN SSSR 28.04.1988, № 33694.
2. *Belyaev N.Z.* Garshin / N.Z. Belyaev. – M.: Molodaya gvardiya, 1938. – 180 s.
3. *Byaly'j G.A.* Vsevolod Mixajlovich Garshin / G.A. Byaly'j. – L.: Prosveshhenie, 1969. – 127 s.
4. *Garshin V.M.* Poln. sobr. soch.: v 3-x tt. / V.M. Garshin. – T. 3. Pisma. – M.; L.: ACADEMIA, 1934. – 386 s.
5. *Evnin F.I.* F.M. Dostoevskij i V.M. Garshin / F.I Evnin // Izvestiya Akademii nauk SSSR. Otdelenie literatury' i yazy'ka. – T. XXI. Vy'p. 4. – M.: Izd-vo AN SSSR, 1962. – S. 289–301.
6. *Zemlyakovskaya A.* Turgenev i Garshin / A. Zemlyakovskaya // Vtoroj mezhdvuzovskij turgenevskij sbornik: Uch. zap. Kurskogo gos. pedagogicheskogo instituta. – Oryol: [b.i.], 1968. – S. 128–137.
7. *Kozhukovskaya N.V.* Tolstovskaya tradiciya v voenny'x rasskazax V.M. Garshina // Iz istorii russkoj literatury. – Cheboksary': [b.i.], 1992. – S. 26–47.
8. *Laty'nina A.N.* Vsevolod Garshin. Tvorchestvo i sud'ba / A.N. Laty'nina. – M.: Xudozhestvennaya literatura, 1986. – 223 s.
9. *Milyukov U.G.* Poe'tika V.M. Garshina / U.G. Milyukov, P. Genri, E. Yarvud i dr. – Chelyabinsk: Chelyabinskij gos. universitet, 1990. – 62 s.
10. *Mixailovskij N.K.* O Vsevolode Garshine / N.K. Mixailovskij // Literaturnaya kritika: Stat'i o russkoj literature XIX – nachala XX veka. – L.: Xudozhestvennaya literatura, 1989. – S. 259–282.
11. *Skleinis G.A.* Tipologiya xarakterov v romane F.M. Dostoevskogo «Brat'ya Karamazovy'» i v rasskazax V.M. Garshina 80-x gg.: Avtoref. dis. ... kand. fil. nauk: 10.01.01 / G.A. Skleinis. – M., 1992. – 17 s.
12. *Shubin V.I.* Masterstvo psixologicheskogo analiza v tvorchestve V.M. Garshina: Avtoref. dis. ... kand. fil. nauk: 10.01.01 / V.I. Shubin. – M., 1980. – 17 s.

Е.Ю. Забаева

К вопросу о влиянии поэтики Э. По на творчество К. Бальмонта

В статье рассматривается влияние основных тем, мотивов, образов и художественных приемов произведений Э. По на творчество русского символиста К. Бальмонта. В контексте означенного влияния анализируется поэзия К. Бальмонта и его эстетические взгляды.

Ключевые слова: Э. По; К. Бальмонт; символизм; влияние; эстетика.

Константин Бальмонт (1867–1942) обогатил русскую поэзию новыми рифмами, ритмами, аллитерациями; привнес в нее новое восприятие музыкальности стиха. По мнению некоторых авторов, склонность Бальмонта к аллитерациям и внутренним рифмам развилась не без влияния английской поэзии (П.Б. Шелли) и Э. По [1: с. 79].

Поэтическая речь в лирике Эдгара По отличается повышенной эмоциональностью. От простой мелодичности стиха, основанной исключительно на звуковых средствах, поэт идет к более глубокой музыкальности, построенной не на чистой фонике, а на усложняющейся интонации. Э. По боготворил музыку, разделяя оценку многих других представителей романтизма. Родство музыки и поэзии отмечали, в частности, Ф. Шлегель [6: с. 305], В.Ф. Шеллинг [11: с. 216], С. Кольридж [7: с. 227], П.Б. Шелли. По называл музыкальность стиха, складывающуюся из ритма, размера, рифмы, строфики, рефренов и аллитераций, одной из важнейших его характеристик. Цель достигаемого таким образом музыкального эффекта состояла в возвышении душевных переживаний читателя («Поэтический принцип») [15: V. 14, p. 274–275]. При этом По старался отойти от принципов классической гармонии стиха, видя красоту в диссонансах: он смешивал размеры, экспериментировал с переносами, заменял силлабо-тонический стих чисто тоническим, использовал свободное ударение. В этой связи поэт неоднократно апеллировал к мысли английского философа Ф. Бэкона, утверждавшего, что не бывает утонченной красоты без некой необычности в пропорциях¹. Музыкальное начало присуще многим произведениям поэта. Так, его «Колокола» как бы наполнены колокольным звоном: музыка властвует здесь над всем. Именно благодаря этому стихот-

¹ Этот же принцип был характерен и для поэтики романтизма, Новалис в «Фрагментах» пишет: «Искусство приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными — в этом и состоит романтическая поэтика» [6: с. 61].

ворение стало одним из любимейших критиками и литераторами примеров проявления музыкальных свойств в поэзии.

Основной объект изображения в поэзии Бальмонта — внутренний мир поэта. Бальмонт выдвинул на первый план свое лирическое «я», и все многообразие художественного мира, созданного поэтом-символистом, рождается из ощущений, впечатлений, воспоминаний и настроений его внутреннего мира. В названной черте поэзии Бальмонта проявляется своеобразие воплощенного в ней символистского идеала, его связь с поэтикой романтизма и импрессионизма. Эллис (Л.Л. Кобылинский), сближая творческую манеру Бальмонта с поэтической традицией А. Фета и одновременно противопоставляя ее традиции Ф. Тютчева и В. Брюсова, отмечал романтическую основу первой: «Более мужественная, более пластичная, более космическая и как бы говорящая на всех языках, вещая лирика Тютчева и позднее Брюсова стоит много ближе к тому типу «лирики созерцания», объектом которой является вся вселенная, а методом — искание соответствий («*correspondances*») и аналогий между двумя мирами, которые, как мы старались доказать, и являются символическим постижением мира. Напротив, музыка теней, невоплощенных и полувоплощенных обликов, тревожное желанье, созерцающая, высвободиться из-под опеки вещей и постичь бесконечное на ином плане, чем мир конечных явлений, <...> умение <...> с какой-то женственностью, этой музыкой нежности, коснуться каждого цветка и все-таки оставаться грустным и обманутым — все эти типичные для каждого истинного *романтика* (выделено мной — Е.З.) черты сближаются в самых интимных созвучиях и линиях лирики Бальмонта и Фета» [13: с. 50–51]. В лирике Бальмонта воспевается культ мгновения, поэт стремится запечатлеть красоту мимолетных впечатлений, что придает его поэзии импрессионистический характер. Бальмонту важно уловить восприятия, настроения, а не изобразить предмет или явление: «*Я не знаю мудрости, годной для других, / Только мимолетности я влагаю в стих. / В каждой мимолетности вижу я миры, / Полные изменчивой радужной игры. // Не кляните, мудрые. Что вам до меня? / Я ведь только облачко, полное огня. / Я ведь только облачко. Видите: плыву. / И зову мечтателей... Вас я не зову!*» («Я не знаю мудрости», 1902) [2: т. 1, с. 34].

Уже в первом сборнике «Под северным небом» (1894) Бальмонт использует ряд технических приемов, которые характерны для поздней лирики По. Ни с чем несравнимо настроение, возникающее при прочтении «Ворона». Поэт не просто *описывает* чувство, оставшееся у него после утраты возлюбленной, но *передает* переживания лирического героя: воспоминания, ассоциации — с помощью техники стиха: все это создает ощущение прямого проникновения в сознание человека. В символизме данное качество поэзии получило название суггестивности, внушения. Подобное свойство достигалось в лирике По прежде всего изменением роли ритма («Поэтический принцип» [15: в. 14, р. 274–275], «Философия творчества» [15: в. 14, р. 235]), подчеркиванием музыкальной стороны стиха, выражаемой с помощью различных разновидностей метра, ритма и рифмы («Поэтический принцип» [15: в. 14, р. 274]). Для поэзии По позднего периода,

в частности, характерно резкое обособление ударности каждого отдельного такта, не свойственное поэзии начала XIX в. Сам По отмечал, что оригинальность «Ворона» заключалась в сочетании строк, образующих строфу, и в применении редких способов рифмовки и аллитераций («Философия творчества») [15: в. 14, р. 203]. Качеству суггестии в немалой степени способствовал подбор слов и звуков в рефрене «Ворона»: По здесь считал особенно важным присутствие долгого «о» (выбранного за звучность) в комбинации с «р» (ценимым за сочетаемость). Поэт подчеркивал также в рефрене психологический эффект монотонно произносимого «звучного» слова, способного «к подчеркиванию и растягиванию» («Философия творчества») [15: в. 14, р. 200]. Приписывая музыкальности роль ведущего средства суггестивности, По предвосхищал повышенное внимание символистов к суггестивным свойствам метра, ритма и рифмы.

В сборнике Бальмонта «Под северным небом» есть посвящение меценату А. Урусову, который привил поэту любовь к музыкальности стиха, а позже, в 1895 г., финансировал публикацию двух книг переводов произведений Э. По. Таким посвящением является стихотворение «Челн томленья», вызвавшее разгромные оценки критиков и восторг читателей. В нем поэт применяет ставший впоследствии типичным для его творчества прием аллитерации: *«Вечер. Взморье. Вздохи ветра. / Величавый возглас волн. / Близко буря. В берег бьется / Чуждый чарам черный челн»* [2: т. 1, с. 33]. Быть может, это не самый удачный пример проявления творческой индивидуальности поэта, но для нас важно, что Бальмонт уже в начале своего пути искусно и утонченно использует различные технические приемы «музыкального» построения стиха: варьирование ритма, употребление аллитераций и ассонансов, обращение к внутренней рифме и цезуре. Один из наиболее гармоничных примеров использования внутренней рифмы — стихотворение «Грусть», написанное восьмистопным хореем — тем же размером, которым Бальмонт перевел «Ворона» Э. По. Не вызывает сомнений, что упомянутое стихотворение создано под влиянием американского романтика, переводами произведений которого Бальмонт к тому времени уже начал заниматься: *«Я внемлю, мне так же скучно, грусть со мною неразлучна, / Равномерно, однозвучно рифмы стройные текут; / В эту пору непогоды под унылый плач Природы / Дни, мгновенья, точно годы — годы медленно идут»* [2: т. 1, с. 41]. В стихотворении «Два голоса» поэт создает красивейшее ритмическое соотношение: *«Вечерний час — предчувствие полночи. / — В предчувствии полночи душа дрожит. / Пред красотой минутной плачут очи. / — Как горько плачут очи, как миг бежит»* [2: т. 1, с. 35].

В следующих сборниках: «В безбрежности» (1895), «Гишина» и «Горящие здания» (1900) — поэт вновь обращается к мотивам своей первой книги, утверждая невозможность познания основного закона бытия: *«Миллионы, мириады нескончаемых веков, / Мы отринутые, стонем, слыша звон своих оков. / Мы не знаем, где родится новой истины звезда. / Нами правят два проклятья: Навсегда и Никогда»* [2: т. 1, с. 54]. На почве общих духовных установок в этом цикле полнее раскрывается близость эстетических идей Бальмонта к программным положениям критики Э. По. Так, стихотворение «К Красоте»,

принадлежащее сборнику «В безбрежности», может служить поэтической иллюстрацией к основным принципам эстетической концепции Э. По (цель поэзии — Красота; художник — посредник между высшими сферами и реальностью; основные инструменты творческого процесса — воображение, полет фантазии): *«За пределы предельного, / К безднам светлой Безбрежности! / В ненасытной мятежности, / В жажде счастья цельного, // Мы, воздушные, летим, / И помедлить не хотим. // И едва качаем крыльями / Все захватим, все возьмем, / И жадным чувством обойдем! // Дружными усилиями / Устремляясь к высоте, / Дальше, прочь от грани тесной, // Мы домчимся в мир чудесный, / К неизвестной / Красоте!»* [2: т. 1, с. 140].

В сборнике «Тишина» поэт выступает как новатор, впервые в русской литературе объединяя вслед за французскими символистами стихи и поэмы в циклы. Жанр поэмы при этом у Бальмонта основывается не на первенстве сюжета или хронологии, а на внутренней музыкальной поэтической структуре — такой же, как в поэме Э. По «Аль-Арааф», которая представляет собой поэтический образ и не содержит сведений о событиях в их точном хронологическом порядке.

На поэзию Бальмонта влияло не только поэтическое творчество По: темы, мотивы, образы новелл американского романтика также получали новое художественное воплощение в стихах русского символиста. Это неудивительно, поскольку проза и поэзия По связаны множеством общих мотивов, что отмечалось им самим [15: в. 14, р. 137]. В поэме «Мертвые корабли» Бальмонт берет за основу реальное событие: исчезновение судна Фритьюфа Нансена при попытке достичь Северного полюса. Однако для Бальмонта названный факт отнюдь не первостепенен. Поэт интерпретирует действительное происшествие как неудавшуюся возможность покорить новые вершины человеческого духа. Северный полюс становится для Бальмонта прообразом идеального мира, к которому стремится человек, — для Э. По таким идеалом был Южный полюс. Мотивы путешествия и странствия присутствуют во всех ранних сборниках Бальмонта: «Под северным небом» («У скандинавских скал», «У фьорда»); «В безбрежности» (цикл «За пределы»); «Горящие здания» (цикл «Безветрие»: стихотворения «Мост», «Южный полюс Луны», «Белая страна»). В них последовательно прослеживается интерпретация мотивов и образов произведений Э. По («Повесть о приключениях Артура Гордона Пима», «Повесть Крутых гор», «Низвержение в Мальстрем»): *«Эти страшные горы горят неподвижностью вечного света / Над холодным пространством безжизненных снов. / Это ужас мечты, это души веков, / Запредельная жизнь Красоты, беспощадная ясность Поэта»* [2: т. 2, с. 153].

В цикле «Безветрие» сборника «В безбрежности» описываются путешествия не столько географические, сколько ментальные, духовные; у Э. По в «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» попытка достичь Южного полюса — это также не просто стремление к исследованию неизведанных уголков Земли, но, прежде всего, духовное паломничество. Мотив достижения Южного полюса появлялся у По и ранее — в одном из самых первых рассказов, принесших ему известность, «Рукопись, найденная в бутылке».

В этом произведении приближение к полюсу также уже совершенно определено осмысляется героем как постижение тайны бытия: *«It is evident that we are hurrying onward to some exciting knowledge — some never-to-be-imparted secret, whose attainment is destruction. Perhaps this current leads us to the southern pole itself. It must be confessed that a supposition apparently so wild has every probability in its favor...»* [15: v. 2, p. 173]; («Мы, без сомнения, быстро приближаемся к какому-то ошеломляющему открытию, к разгадке некоей тайны, которой ни с кем не сможем поделиться, ибо заплатим за нее свою жизнь. Быть может, это течение ведет нас прямо к Южному полюсу. Следует признать, что многое свидетельствует в пользу этого предположения, на первый взгляд, по-видимому, столь невероятного» [10: т. 1, с. 73]). «Белая страна» в одноименном стихотворении Бальмонта выступает как прообраз идеального мира, к которому стремится душа лирического героя. При этом в возникающем образе-символе угадываются черты «белого пространства» из «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» Э. По: сюда, в это белое пространство, попадает корабль, плывущий к Южному полюсу.

Цикл «Отсветы зарева» сборника «Горящие здания» предваряет эпитафия из По: *«А меж тем огонь безумный / И глухой, и многошумный / Все горит...»*; *«Leaping higher, higher, higher...»* [2: т. 2, с. 11]. В стихотворениях этого цикла Бальмонт тяготеет к некой «избыточности» стремлений и переживаний («Кинжальные слова»), развивая важнейшие мотивы творчества американского романтика. В поэтике Э. По важное место занимает символика красного цвета — цвета тревоги, опасности, агонистической смерти (новелла «Маска Красной смерти»). В стихотворении По «Заколдованный замок» радужные желтые, зеленые, искристые тона счастья и умиротворения сменяются пурпурными, багровыми тонами опасности, ужаса и смерти. Чуть позже По включит стихотворение «Заколдованный замок» в новеллу «Падение дома Ашеров», где символика цвета будет присутствовать в описании интерьеров. В стихотворении Бальмонта «Как испанец» также преобладает символика красного, а стихотворение «Красный цвет» становится апофеозом его «тревожного» мироощущения, символа рока: *«Мой разум чувствует, что мне при виде крови, / Весь мир откроется, и все в нем будет вновь, / Смеются маки мне, пронзенные лучом... / Ты слышишь, предок мой? Я буду палачом»* [2: т. 2, с. 18].

Сюжет стихотворения «Я сбросил ее» напоминает сюжет таких новелл Э. По, как «Береника» (где герой одержим манией и оскверняет могилу умершей девушки), «Падение дома Ашеров» (в которой Родерик Ашер заточает еще живую сестру в склепе). Смерть прекрасной женщины — один из основных мотивов лирики По — в новеллах нередко переосмыляется как ее убийство героем, испытывающим сложную гамму патологических чувств, где любовь сочетается с жадной уничтожения. В стихотворении «Я сбросил ее» лирический герой Бальмонта избавляется от возлюбленной, образ которой давит на его сознание. Эта расправа происходит в воображении героя, но правдоподобие описания заставляет усомниться в том, что это всего лишь вымысел: *«Я сбросил ее с высоты, / И чувствовал тяжесть паденья, / Колдунья прекрасная! Ты / Придешь, но придешь — как*

виденье!... // Лети искаженным комком, / Обломок погибшего зданья. / Ты больше не будешь врагом... / Так помни, мой друг: До свиданья!» [2: т. 2, с. 18–19]. В этом цикле Бальмонт применяет и технические приемы, заимствованные у По. Например, в стихотворении «Выше, Выше» принцип использования повторов, аллитераций и ассонансов перенят из лирики американского поэта: *«Выше, Выше, все за мной, / Насладитесь вышиной, / Попадитесь в сеть мою, / Я пою, пою, пою»* [2: т. 2, с. 80].

Из программной эстетической статьи Бальмонта «Некоторые слова о символической поэзии» становится очевидно, насколько сильно творчество и образ Эдгара По — поэта повлияли на самоопределение Бальмонта [8: с. 389], недаром окружение часто сравнивало русского поэта с его американским предтечей. В. Брюсов писал в дневнике: «Сейчас заходил Бальмонт, ликующий, безумный, эдгаровский. Многое, конечно, в его настроении делано, но все же он оживил, увлек меня. Точно луч лунный проскользнул между туч и обжег минутным поцелуем волны» [3: с. 23]. Свояченица Брюсова, Бронислава Погорелова, рисует образ Бальмонта во время его посещений редакции «Скорпиона»: «В трезвом состоянии Бальмонт отличался замкнутостью и горделивой нелюдимостью <...>. Вино же совершенно перерождало его. Он сразу становился общительным и разговорчивым. Принимался очень навязчиво ухаживать за дамами. Так и сыпал стихотворными экспромтами. Начинал вдруг рассказывать невероятно смелые истории, где правда сливалась с безудержной фантазией в стиле Э. По» [5: с. 318].

При всей своей экзальтированности, Бальмонт был ненасытен в поисках новых знаний и необычайно трудолюбив, и это проявилось в скрупулезном подходе к переводам поэзии По: «Бальмонт при всей разбросанности своей, бурности и склонности к эксцессам находился еще в верных, любящих и здоровых руках и дома вел жизнь даже просто трудовую: кроме собственных стихов много переводил — Шелли, Эдгара По. По утрам упорно сидел за письменным столом» [5: с. 66]. Его скрупулезную переводческую работу вспоминает и Н. Тэффи: «Последние годы жизни Бальмонт много занимался переводами <...>. Переводы Бальмонта были вообще превосходны. Нельзя не упомянуть его Оскара Уайльда или Эдгара По» [5: с. 76].

Бальмонт берется за перевод произведений По в 1893 г. В 1895 г. — выходит книга «Баллады и фантазии Э. По» [9]. К 1911 г. было опубликовано «Собрание сочинений Э. По» [11] в переводе Бальмонта. В. Брюсов писал о причине выбора Бальмонтом произведений определенных художников: «Из поэтов особенно привлекали Бальмонта те, которые любили и умели изображать цельные, стремительные характеры и типы людей исключительных, живущих удесятенно» жизнью... этим объясняется влечение Бальмонта к <...> создателю образов Эшера и Эгея — “безумному” Эдгару» [4: т. 6, с. 255]. К. Бальмонт в своих переводах попытался охватить все творческое наследие По (поэзию, прозу и статьи по эстетике). При этом, несомненно, начало работы над переводом произведений Э. По повлияло на творческую манеру Бальмонта.

В раннем стихотворении «Фантазия» (1893) поэт пытается воспроизвести музыкальность и размер стихотворения «Ворон»: восьмистопный хорей с це-

зурой, разбивающей каждую строку пополам. Используя этот размер, Бальмонт добивается замедления лирического повествования, движение стиха приобретает характер магического заклинания: *«Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья, / Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез; / Вещий лес спокойно дремлет, яркий блеск луны / приемлет, / И роптанью ветра внемлет, весь исполнен тайных / грез. / Слыша тихий стон метели, шепчут сосны, шепчут ели, / В мягкой бархатной постели им отрадно почивать, / Ни о чем не вспоминая, ничего не проклиная, / Ветви стройные склоняя, звукам полночи внимать. // Чьи-то вздохи, чье-то пенье, чье-то скорбное / моление, / И тоска, и упоенье, — точно искрится звезда, / Точно светлый дождь струится, — и деревьям что-то / мнится, / То, что людям не приснится, никому и никогда»* [2: т. 1, с. 4]. Этот же размер Бальмонт использует в стихотворении 1899 г. «Как испанец».

Упоминания об американском поэте встречаются в некоторых стихотворениях Бальмонта. В «Моих зверях» (1903), говоря о загадочности кошки и ее образе в искусстве, поэт ставит рядом имена По и Бодлера, в которых видит своих духовных предшественников и еще раз подчеркивает общую черту их поэзии — музыкальность: *«В ее зрачках — непознанная чара, / В них фосфор и круги нездешних сфер, / Она пленила страшного Эдгара, / Ей был пленен трагический Бодлер, — // Два гения, влюбленные в мечтанья, / Мои два брата в бездне мировой, / Где нам даны безмерные страданья / И беспредельность музыки живой»* [2: т. 4, с. 20].

У Бальмонта есть также стихотворное посвящение Эдгару По. Русский поэт изображает американского романтика как небожителя, которому доступно то, что скрыто от обычных людей, посредника между земной и высшими сферами. Говоря о могиле поэта, Бальмонт поясняет, что положил на нее кусок метеорита (эта сцена отсылает нас к сонету «Гробница Эдгара По» С. Малларме), являющийся в данном случае символом принадлежности Эдгара По ко вселенной, символом космического масштаба его личности: *«В его глазах фиалкового цвета / Дремал в земном небесно-зоркий дух. / И так его был чуток острый слух, / Что слышал он передвиженья света. // Чу. Ночь идет. Мы только видим это. / Он — слышал. И шурианья норн-старух. / И вздох цветка, что на луне потух. / Он ведал все, он — меж людей комета. // И вдруг безвестный полюбил того, / В ком знанье лада было в хаос влито, / Кто возводил земное в божество. // На смертный холм того, чья боль забыта, / Он положил, любя и чтя его, / Как верный знак, кусок метеорита»* [2: т. 6, с. 54]. Образ поэта здесь как бы соткан из нюансов: Бальмонт вспоминает о его увлечении скандинавской мифологией (норны-старухи)¹; описывает глаза фиалкового цвета, говорящего об исключительности; сравнивает его с кометой. Подобные космические образы сами по себе близки эстетике и художественному мировоззрению По (поэма «Эврика»).

Бальмонт не принимал активного участия в деятельности литературных групп русского символизма, он всегда находился как бы над схваткой, формально

¹ О мотивах скандинавской культуры в творчестве По см., в частности, книгу [14].

не причисляя себя ни к одному из лагерей. Но русский поэт тонко чувствовал течение всемирного литературного процесса, и именно в мировой литературе он видел тех художников, которые творили в манере, близкой ему самому (эту манеру он считал и называл подлинно символистской). Бальмонт не ограничивает развитие символизма временными рамками, и самым выдающимся поэтом, наиболее последовательно воплотившим в своем творчестве принципы символистской поэтики, он признает Эдгара По. Те же черты символизма, которые Бальмонт обозначил в общих чертах в статье «Некоторые слова о символической поэзии», он отмечал и в произведениях Э. По. И они характерны, бесспорно, и для его собственной лирики, в которой присутствуют музыкальность, образность, рождающие в душе читателя определенное настроение. Влияние поэзии Э. По в большей мере ощущается в ранних сборниках Бальмонта, однако и в более поздних стихотворениях поэта можно проследить общность тем, мотивов и поэтической техники двух авторов. Э. По явился для Бальмонта не только эстетическим идеалом поэта, но и образцом гениальной личности, возвышающейся над действительностью и устремленной к небесным высотам. В восприятии Бальмонта Э. По не просто великий представитель романтизма и создатель бессмертных произведений; он, прежде всего, поэт-единомышленник и человек, тесно приблизившийся к тайнам мироздания.

Литература

1. *Бальмонт К.* Горные вершины / К. Бальмонт. – М.: [б. и.], 1904. – Кн. 1. – 210 с.
2. *Бальмонт К.* Полное собрание стихов / К. Бальмонт. – 3-е изд. – М.: Скорпион, 1908–1912. – Т. 1–2. – 325 с., 202 с.; Т. 4–5. – 320 с., 311 с.
3. *Брюсов В.* Дневники 1891–1910 / В. Брюсов. – М.: М.М. и С. Сабашниковы, 1927. – 203 с.
4. *Брюсов В.* Собр. соч.: в 7 тт. / В. Брюсов. – Т. 6. – М.: Художественная литература, 1973–1975. – 765 с.
5. Воспоминания о серебряном веке / Сост. В. Крейд. – М.: Республика, 1993. – 559 с.
6. Зарубежная литература XIX века: Романтизм: хрестоматия историко-литературных материалов / Сост. А.С. Дмитриев, Б.И. Колесников, Н.Н. Новикова. – М.: Высшая школа, 1990. – 366 с.
7. *Кольридж С.* Избранные труды: пер. с англ. / С. Кольридж. – М.: Искусство, 1987. – 347 с.
8. *Мицц З.Г.* Поэтика русского символизма / З.Г. Мицц. – СПб.: Искусство-СПб, 2004. – 480 с.
9. *По Э.* Баллады и фантазии / Э. По; пер. К. Бальмонта. – М.: Скорпион, 1895. – 172 с.
10. *По Э.А.* Избр. произв.: в 2 тт. / Э.А. По. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1972. – 415 с.
11. *По Э.А.* Собр. соч.: в 5 тт. / Пер. К. Бальмонта. – М.: Скорпион, 1901–1912. – Т. 1–2. – 325 с., 202 с.; Т. 4–5. – 320 с., 311 с.
12. *Шеллинг В.Ф.* Философия искусства / В.Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1999. – 607 с.
13. *Эллис (Кобылинский Л.Л.).* Русские символисты / Эллис (Л.Л. Кобылинский). – Томск: Водолей, 1998. – 288 с.

14. *Anderson C.* Poe in Northlight. The Scandinavian Response to his Life and Work / C. Anderson. – Durham: Duke univ. press, 1973. – 228 p.

15. *Poe, E.A.* The Complete Works of Edgar Allan Poe: In 17 Vol. / E.A. Poe; ed. by J.A. Harrison. – N.Y.: AMS press, 1965. Rep. from 1902. – 430 p., 399 p., 348 p., 323 p., 333 p., 301 p., 288 p., 340 p., 314 p., 226 p., 281 p., 262 p., 226 p., 292 p., 293 p., 446 p., 452 p.

E.Yu. Zabaeva

Several Remarks to the Question of Influence of E. Poe's Poetics on K. Balmont's Works

In article the influence of E. Poe's themes, motifs, images and writer's techniques on the works of Russian symbolist poet K. Balmont is considered. In the context of the above-mentioned influence K. Balmont's poetry and his aesthetic views are analyzed.

Key words: E. Poe; K. Balmont; symbolism; influence; aesthetics.

References

1. *Balmont K.* Gorn'y'e vershiny' / K. Balmont. – M: [b. i.], 1904. – Kn. 1. – 210 s.
2. *Balmont K.* Polnoe sobr. stixov / K. Balmont. – 3-e izd. – M: Skorpion, 1908–1912. – T. 1–2. – 325 s., 202 s.; T. 4–5. – 320 s., 311 s.
3. *Bryusov V.* Dnevniky 1891–1910 / V. Bryusov. – M: M. M and S. Sabashnikovy', 1927. – 203 s.
4. *Bryusov V.* Sobr. soch.: v 7 tt. / V. Bryusov. – T. 6. – M: Xudozhestvennaya literatura, 1973–1975. – 765 s.
5. *Vospominaniya o serebryanom veke* / Sost. V. Krejtd. – M: Respublica, 1993. – 559 s.
6. *Zarubezhnaya literatura XIX veka: Romantizm* / Sost. A.S. Dmitriev, B.I. Kolesnikov, N.N. Novikova. – M: Vy'sshaya shkola, 1990. – 366 s.
7. *Coleridge S.* Izbr. rab. / S. Coleridge. – M: Iskusstvo, 1987. – 347 s.
8. *Mincz Z.G.* Poe'tika russkogo simvolizma / Z.G. Mincz. – SPb.: Iskusstvo-Spb, 2004. – 480 s.
9. *Poe E.* Ballady' i fantazii / E. Poe; per. K. Balmont. – M: Scorpion, 1895. – 172 s.
10. *Poe E.A.* Izbr. proizv.: v 2 tt. / E.A. Poe. – T. 1. – M: Xudozhestvennaya literatura, 1972. – 415 s.
11. *Poe E.A.* Sobr. soch.: v 5 tt. / Per K. Balmont. – M., 1901–1912. – T. 1–2. – 325 s., 202 s.; T. 4–5. – 320 s., 311 s.
12. *Shelling V. F.* Filosofiya iskusstva / V.F. Shelling. – M: My'sl', 1999. – 607 s.
13. *Ellis (Koby'linskij L.L.).* Russkie simvolisty' / Ellis (L.L. Koby'linskij). – Tomsk: Akvarius, 1998. – 288 s.
14. *Anderson C.* Poe in Northlight. The Scandinavian Response to his Life and Work / C. Anderson. – Durham: Duke univ. press, 1973. – 228 p.
15. *Poe, E.A.* The Complete Works of Edgar Allan Poe: In 17 Vol. / E.A. Poe; ed. by J.A. Harrison. – N.Y.: AMS press, 1965. Rep. from 1902. – 430 p., 399 p., 348 p., 323 p., 333 p., 301 p., 288 p., 340 p., 314 p., 226 p., 281 p., 262 p., 226 p., 292 p., 293 p., 446 p., 452 p.

Р.В. Моргунов

Своеобразие композиции Е.Н. Чирикова «Зверь из бездны»

В статье анализируется композиция романа Е.Н. Чирикова «Зверь из бездны». Подробно рассматривается архитектура произведения. Выделяется основной сюжетно-образующий прием совмещения двух сюжетных линий, развивающихся параллельно.

Ключевые слова: Чириков; композиция; «Зверь из бездны: Поэма страшных лет»; Апокалипсис; литература о гражданской войне.

Гражданская война 1917–1919 года является одним из самых трагических событий в истории России. Сложный процесс осмысления этой войны нашел отражение в произведениях русских писателей, приобретших ныне статус классиков: И.Э. Бабеля, М.А. Булгакова, И.А. Бунина, М. Горького, Вяч. И. Иванова, А.Г. Малышкина, Б.Л. Пастернака, Б.А. Пильняка, А.С. Серафимовича, А.Н. Толстого, А.А. Фадеева, К.А. Федина. При этом идеологическая, гражданская позиция писателей по отношению к власти, к прошлому, к обстоятельствам победы и типу победителя различна.

Евгений Николаевич Чириков представил свою версию событий Гражданской войны в романе «Зверь из бездны». Роман был написан и издан в Чехии в 1922 году. «Зверь из бездны» имел успех у читательской публики, но, как это часто бывает, вызвал неоднозначную реакцию критиков, многие из которых оказались недовольны растянутостью повествования, мелодраматизмом, излишней публицистичностью и философствованием. Объектом критики стало само «историческое» содержание произведения, его идейная основа. На это автор отвечал, что в «Поэме страшных лет» (таков подзаголовок произведения) ставил перед собой не «историческую», а «чисто психологическую задачу обнажения в человеке, под влиянием братской междоусобицы, “зверя”, разрушающего в душе вообще культурные и, в частности, христианские ценности» [4: с. 830]. Вся композиция романа высвечивает этот глобальный замысел Чирикова.

Формально роман состоит из вступления и двух частей. Каждая из частей состоит из восемнадцати главок, кроме того, текст предваряет посвящение «братскому чешскому народу». Анализ композиции предполагает изучение ее на двух уровнях: 1) архитектурном, отражающем «внешнее построение литературного произведения как единого целого, взаимосвязь и соотношение основных составляющих его частей и элементов» [2: с. 39], и 2) сюжетно-тематическом.

Композицию романа «Зверь из бездны» во многом организует его хронотоп, воспроизводящий пространственно-временную картину изображенной реально-

сти. Поэтому хронотоп романа, как воплощение единства формы и содержания, заслуживает отдельного рассмотрения. Вполне согласуясь с теорией хронотопа М.М. Бахтина, роман «Зверь из бездны» обнаруживает «слияние пространственных и временных примет». Время в нем «сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [1: с. 10].

Однако хронотоп частей романа значительно различается. Первая часть построена по следующему принципу: четыре главных героя образуют пары, разбросанные и перемешанные революцией и войной. Так, Владимир Паромов, с истории которого начинается повествование, попадая в госпиталь к красным, встречает невесту своего брата Бориса Веронику. Борис Паромов, в свою очередь, волею судьбы вынужден покинуть некий город с двухсоттысячным населением в переполненном поезде с женой Владимира Ладой.

В первой части особняком стоит девятая главка. В ней не происходит ни одного значимого в жизни центральных персонажей события, но именно эта глава отделяет текст, связанный с Владимиром Паромовым, от истории его брата. Не вызывает сомнений, что назначение этой главы гораздо значимее, нежели простое отделение одних персонажей от других. Как метко заметил Л.Н. Толстой, в «художественном произведении <...> нельзя выкинуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значения всего произведения» [3: с. 131].

Итак, в девятой главке роман Чирикова словно прерывается, история застывает, время останавливается и не движется вперед. Произведение словно возвращается в исходную точку, так как время, когда Аделаида и Борис начинают свой путь в поезде, совпадает с моментом, когда Владимир Паромов очнулся в поле. На это указывает реплика Аделаиды Николаевны, произнесенная во время спора в вагоне:

— *Я? Кто такая я? Я жена корниловца, который сейчас остался там, на фронте, умереть, чтобы дать вам возможность убежать из города. Поняли? Вы как звери, глупые и подлые...* [4: с. 555].

Таким образом, первая часть романа может быть разбита на еще два вполне самостоятельных фрагмента. Интересно отметить тот факт, что части эти приблизительно равны по объему и схожи по строению. Так, часть, описывающая события, в которых участвует Владимир Паромов, занимает главы с первой по восьмую (т. е. восемь главок). А часть романа, повествующая о событиях, в которых участвуют Лада и Борис, занимает главы с десятой по восемнадцатую (также восемь главок). Автору было важно подчеркнуть, что две сюжетные линии романа развиваются параллельно, а не последовательно.

Вторая часть романа, так же как и первая, состоит из восемнадцати глав. В четвертой главке второй части происходит соединение двух сюжетных линий романа: Владимир Паромов достигает Крыма и предстает перед своими родственниками. Эпизод зеркально повторяет встречу Петра и Павла, произошедшую в первой части книги. Эти радостно-грустные события автор и ком-

ментирует сходным образом. О возвращении Петра и Павла в первой части сообщается так: «Свалилась нежданно-негаданно на старика Соломейку радость», потому что вернулся домой старший сын Петр, «долго пропадавший без вести. Так же нежданно-негаданно пришла и вторая радость: приехал младший, Павел», которого считали убитым. «И с ними вместе пришла пировать на хутор смерть...» [4: с. 607].

А вот так описано возвращение Владимира Паромова: «Воскрес и вернулся домой „покойник“. Почему же не кричат от радости, не смеются, не плачут, а так странно в доме? <...> Борис точно прячется от брата: ушел поставить самовар в кухню и долго не возвращается. Старики смотрят на него большие изумленно, испуганно, чем с радостным приветом, точно все еще не верят, что перед ними в этом пугающем виде босяка или пропойцы сидит их зять, тот самый Владимир Павлович, которого они оплакивали и поминали за упокой. В домике молчаливое, напряженное состояние...» [4: с. 658]. Интонация долгожданной радости непременно соседствует с мотивом смерти и в том и в другом отрывке. Сами по себе случаи формально схожи: встречаются братья, одного из которых считали убитым.

Однако есть момент, который окончательно запутывает ситуацию. Если в эпизоде встречи Петра и Павла Борис посчитал предателем младшего сына старика Соломейки (поскольку тот воевал на стороне «красных»), то сближение Бориса с женой брата ставит его самого на место предателя. В самом деле, любовная связь с Ладой не может рассматриваться иначе, как предательство по отношению к Владимиру, причем, как со стороны Бориса, так и со стороны Лады. Указанную смену ролей демонстрирует и поведение Евочки, дочери Владимира и Лады: «Владимир изменил положение, чтобы снова очутиться перед ангельским личиком, и вытянул руки. Девочка рванулась с плеча, отвернулась и, протянув голенькие ручонки к Борису, закапризничала:

— К папе. Папа, на!

«На» — означало «возьми меня». Борис взял девочку, и на ее личике изобразилось успокоенное удовольствие. Она показала пальчиком на Владимира и сказала: — Дядя! [4: с. 661].

Именно в этот момент Владимир по-настоящему понимает подлинную трагедию своей жизни. Испытывая обиду и оскорбление за то, что белые перепутали его и посчитали красным (этот случай описан в третьей главе первой части романа), Владимир думал: «Поругана последняя драгоценность: гордость жертвенного подвига. Во имя спасения родины он бросил все дорогое и пошел за Корниловым, совершил весь тернистый путь ледяного похода, несколько раз был ранен, от самого Корнилова получил Георгия...» [4: с. 500]. Оказавшись в роли «дяди» для собственной дочери, Владимир с ужасом осознает, что у него отнято счастье: «Была великая любовь к родине, подвигу, к свободной человеческой личности, была великая ненависть к насилию, к издевательствам и глумлению над жизнью народа и человеческой личностью... Разве это не настоящие драгоценности? Но их украли, их подменили стекляшками обманщики... И теперь на душе только пустота и чувство невозвратимых потерь... Об-

ман раскрыт, драгоценностей нет, и где они скрыты — никто не знает. Точно Дьявол поглотил их» [4: с. 662].

Братья отдаляются друг от друга настолько, что становятся врагами. Мужчины оказываются не в состоянии разобраться в конфликте и прийти к какому-либо решению, кроме пассивной готовности принять выбор Лады, как напишет, уходя из дома, Борис в своем «странном» письме к Владимиру: *«Все это вышло, как в задаче про волка, козу и капусту. Пусть Лада сама разрешит эту задачу» [4: с. 675].*

В действительности «разрешить задачу» не может ни один из участников событий, а уж слабой и сентиментальной Ладе, у которой и более простые жизненные ситуации вызывали панику, это и вовсе кажется не по силам. Вопрос Владимира, заданный просто и прямо, вызывает у нее полную растерянность:

— *Но ведь ты любишь Бориса?* — *сказал он отвернувшись.*

— *Бориса?.. Я не знаю, Володечка... Я и тебя люблю... Ты не веришь? Может быть, я тебя люблю даже больше... Я не знаю... Верно, я схожу с ума... [4: с. 670].*

Противоречия, возникшие в семейном кругу, и нерешительность всех сторон подчеркивают глубину и серьезность показанной автором житейской коллизии. События, разворачивающиеся на фронте, становятся фоном, неким эхом, которое сопровождает семейную неразбериху в доме Паромовых. Никто из участников не способен понять смысл и суть происходящего в семье и подсказать приемлемый выход из ситуации. Упомянутый в заглавии «Зверь из бездны» захватил души и губит их.

Герои погибают по очередности захвата их душ «Зверем». Первым умирает Борис Паромов, которого убивает обезумевший от ревности Ермишка: *«Несколько минут Ермишка шел в шагах трех позади, потом поднял обеими руками красный узел и, прыгнув к Борису, что было мочи хватил его по голове. Даже не вскрикнул. Повалился, завертел левой рукой и захрипел...» [4: с. 758].* Невидимой читателю осталась гибель Владимира Паромова, который исчез с пистолетом, из которого стрелялась его жена. В страшных мучениях, которые длились несколько дней, умерла Лада.

Но в романе есть героиня, душой которой не завладел «Зверь из бездны». Это Вероника — невеста Бориса Паромова. В семнадцатой главке второй части романа она убивает последнего персонажа, душу которого держит во власти «Зверь». Интересно, что для описания убийства Чириков выбирает характерные эпитеты, которые делают процесс лишения жизни «ласковым» и предельно «мягким»: *«обняла... за шею», «склонилась», «закрыла глаза».* Словно Вероника и не убивает, а укладывает спать. Когда она входит в пещеру, чтобы снять заветное кольцо с руки Ермишки, то он не кажется ей убитым, а только спящим: *«Подошла поближе, присела на корточках: точно притворился спящим, а сам тайно поглядывает в приоткрытые слегка щелки глаз» [4: с. 801].*

Символична последняя сцена романа в восемнадцатой главе второй части, где Вероника, неся на руках Евочку, дочь Лады и Владимира, идет по тропинке посреди леса, как бы начиная новый цикл жизни.

В сюжетных коллизиях произведения выражены идеи Любви, Дома и Семьи как высшие духовные ценности. Мотивы разрушения семьи, двойничества, озверения, смешения и путаницы в отношениях людей отражают хаос и разрушение духовных ценностей в обществе.

Таким образом, рассмотрев особенности композиционных приемов и структуру текста, особенности его хронотопа, образной системы, мы можем сделать вывод о сложной, детально разработанной художественной системе произведения. Совмещая автобиографические, исторически точные сведения с лирическими планами и символическими пейзажами и образами, Чириков создал единый план повествования за счет двух сюжетных линий, развивающихся параллельно: Борис Паромов — Аделаида Николаевна и Владимир Паромов — Вероника Стораневич. Важную роль в развитии сюжета играет прием многочисленных «любовных треугольников», который поддерживает динамичность действия, многократно заостряет нравственную проблематику романа.

Литература

1. Бахтин М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 324 с.
2. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская Энциклопедия, 1987. – 726 с.
3. Толстой Л.Н. Полное собр. соч.: в 90 тт. / Л.Н. Толстой. – Т. 30. – М.: ГИХЛ, 1952. – 528 с.
4. Чириков Е.Н. Зверь из бездны / Е.Н. Чириков. – СПб.: Фолио-Плюс, 2000. – 846 с.

R.V. Morgunov

Peculiarities of the Composition of Novel by E.N. Chirikov «Zver' iz bezdny'» (*Beast from an Abyss*)

The composition of the novel «Zver' iz bezdny'» (*Beast from an Abyss*) by E.N. Chirikov is analyzed in the article. Architectonics of the novel is considered in detail. The basic plot-forming device of combination of the two parallel narratives is also studied.

Key words: Chirikov; composition; «*Beast from an Abyss: The poem of terrible years*» («Zver' iz bezdny'»); the apocalypse; the literature on civil war.

References

1. Baxtin M.M. E'pos i roman / M.M. Baxtin. – SPb.: Azbuka, 2000. – 324 s.
2. Literaturnyj e'nciklopedicheskij slovar'. – M.: Sovetskaya E'nciklopediya, 1987. – 726 s.
3. Tolstoj L.N. Poln. sobr. soch.: v 90 tt. / L.N. Tolstoj. – T. 30. – M.: GIXL, 1952. – 528 s.
4. Chirikov E.N. Zver' iz bezdny' / E.N. Chirikov. – SPb.: Folio-Plyus, 2000. – 846 s.

Т.С. Наумова

Роман Дэвида Лоджа «Автор, автор» в свете проблемы постмодернизма

Статья посвящена проблемам постмодернизма и преломлению его художественной специфики в крупной прозаической форме. Учитываются национальные различия постмодернизма, в частности, своеобразие его английского варианта. Основное внимание уделяется роману «Автор, автор» видного современного английского писателя Дэвида Лоджа.

Ключевые слова: постмодернизм; современная зарубежная литература; Дэвид Лодж.

Литературная ситуация начала XXI века представляется весьма интересной для исследования. Ведь современный литературный процесс сложен и разнопланов. Несмотря на высокий удельный вес постмодернизма, — наиболее влиятельного художественного направления на данном этапе, — произведения, принадлежащие к разным литературам, обладают своей отчетливо выраженной спецификой. Это объясняется своеобразием национальной литературной традиции, влияющей, а зачастую и формирующей конкретные черты постмодернизма. Конечно, нельзя не отметить и общие тенденции (мозаичность изображения, ироническое переосмысление предшествующих ценностей, кинематографичность текста), но далеко не всегда они становятся главенствующими в тексте.

Обращение к истории культуры и литературы осуществляется автором нередко без отчетливого намерения, на уровне подсознательных установок. Но это не затемняет, а лишь подчеркивает национальную специфику литературного творчества. Сейчас уже очевидна недостаточность концепции автоматического письма для объяснения процессов, связанных с преломлением в творчестве художника усвоенного им культурного наследия. Ведь в основе постмодернистского искусства лежит осознанная ирония, для него характерна интеллектуальная доминанта, которая не может реализоваться в бессознательном творческом процессе.

Неправомерно говорить и о смерти автора, и о вселенной как тексте, потому что ныне все отчетливее проявляется тенденция к отказу от структуралистских и постструктуралистских ценностей — к отказу как от слишком четкой структуры, так и от ее полного отсутствия, от невозможности достижения гармонии. Современная литература возвращается к гуманистическим началам, которые, казалось, утратили значимость вместе с реалистическим

романом XIX века. Но если возвращение к гуманизму свойственно многим литературам, то настойчивое обращение к реализму, стремление к его обновлению, с учетом интересов автора и читателя, свойственно в особой мере именно литературе английской.

В своем эссе «The Novelist Today: Still at the Crossroads?» Лодж свидетельствует, насколько значимым явилось для него утверждение о том, что «традиционный реализм пережил похороны, устроенные по нему Шолсом, а также другими писателями и критиками в 60–70-е годы, и остается серьезным вариантом для сегодняшнего писателя» [3: с. 6]. Несмотря на разнообразие методов, предлагаемых модернистскими и структуралистскими практиками, лучшие английские писатели остаются верными психологической достоверности, жизненной логике и принципу временной последовательности событий.

Разумеется, реализм в современном понимании не идентичен классическому, «викторианскому» его варианту. Он вбирает в себя основные приемы постмодернизма и тесно обусловлен новой философской традицией осмысления мира как неустойчивой, децентрализованной системы. По Лоджу, реализм активно реализуется в двух основных жанрах — в беллетристике и в литературе, тяготеющей к журналистике, основывающейся на тех же повествовательных принципах. Не меняется суть изложения, трансформируется только ракурс — зачастую только подобным образом автор получает возможность выразить свою позицию.

Между тем, современный писатель обнаруживает себя в ситуации нестабильности, ибо пребывает «на перекрестке», и объясняется это не столько многообразием повествовательных приемов, ему предлагаемых, сколько экономическим фактором. Автор действительно может безраздельно отдаваться творчеству, но для этого необходимо быть востребованным на книжном рынке. И это становится возможным даже в случае обращения к литературе не «массовой», а серьезной. Лодж акцентирует внимание на значимости различных литературных премий для продвижения книг на рынке и для популяризации их у читателя; известно, что нередко книги сложной, неординарной структуры находят путь к читателю только потому, что издатель отмечает их заслуги.

Также автор начинает существовать не только в сфере словесного искусства, но постепенно все активней вовлекается в процесс живого общения с аудиторией. «Современный писатель заинтересован в общении» [3: с. 16]. Оно осуществляется с помощью многочисленных интервью, встреч с читателями и т.д. Разумеется, подобная возможность особенно ярко проявляется в современную эпоху, когда оказываются доступны все новые способы коммуникации — сайты, блоги, даже электронная переписка активизирует обоюдное влияние пары «автор – читатель».

Данная ситуация в свою очередь двойственна. С одной стороны, автор способен прямо рассуждать о своем творчестве, с другой, у него появляются основания опасаться: не упрощается ли при этом сам творческий процесс? Полезно ли для автора вступать на путь критика, заниматься «саморефлексией»,

анализом своего литературного труда? Лодж счастливо избегает этой крайности. Он не раз высказывался в различных эссе и интервью, подчеркивая, что после завершения работы в университете у него появилось время и на романы, и на критику, и просто на целенаправленное чтение.

Роман, анализируемый в статье, является постмодернистским. Что это означает? Прежде всего, нельзя забывать об игре с читателем. Лодж не стремится сочетать в себе роли ученого и романиста, но, несмотря на это, «Author, Author» представляет собой не только роман о жизни Генри Джеймса, но и серьезную исследовательскую работу, демонстрирующую сложный, пребывающий в движении литературный мир Англии с 1880-х годов.

В то же время, роман подводит итог теоретическим исканиям Лоджа, посвященным структурализму и постструктурализму: название красноречиво напоминает: мысль о смерти автора больше не представляется справедливой. Именно фигура Генри Джеймса (1843–1916) предстает центром, организующим не только его собственное творчество, но и жизни разных людей (слуг, друзей, читателей).

Отметим, что роман полифоничен. Вместе с тем, именно полифоничность позволяет говорить о моноцентричности системы персонажей. Ведь, фактически, каждый из них, так или иначе вовлеченный в диалог, свидетельствует о жизни и творчестве Генри Джеймса, дополняя картину своим мнением. Можно упомянуть и образ Лондона: воссоздавая огромную урбанистическую панораму британской столицы, Лодж с особой тщательностью характеризует, оценивает места, так или иначе связанные с жизнью и творческими исканиями писателя.

Выбор главного героя представляется логичным и психологически оправданным: Генри Джеймс, как и Дэвид Лодж, весьма успешно сочетал деятельность романиста и критика. В романе «Узор на ковре» Г. Джеймс обосновал новые пути развития критики, которые являются принципиально важными для искусства постмодернизма, представляющего собой мозаику. П. Казанова в книге «Мировая республика литературы» так характеризует позицию Джеймса: «Если изменить критическую перспективу, посмотреть на текст издали, с расстояния, которое позволит охватить взглядом весь ковер целиком, есть шанс увидеть на нем повторяющиеся формы и отметить их сходство или отличие, а значит, уловить те особенности, частички узора, которые критик стремится найти. Предрассудок, состоящий в том, что каждый литературный текст принципиально изолирован, мешает увидеть, как выразился Мишель Фуко, “целостность рельефа”, частью которого каждый текст по существу является. Укоренившись, этот предрассудок мешает учитывать контекст» [1: с. 7].

Подобно Джеймсу или Мишелю Фуко, Лодж не забывает о контексте, но зачастую делает это иронически, включая искусство в сферу жизни простых людей, которые не всегда способны адекватно воспринять литературные шедевры. Разумеется, здесь автор не грешит против истины. Но одновременно он имеет в виду современную ситуацию, когда любой текст пишется так,

чтобы быть понятным одновременно и элитарному, и массовому читателю, поскольку обладает многоуровневостью. Эпоха же, запечатленная в романе Лоджа, иного характера: литература отчетливо делится на популярную и собственно художественную словесность.

Вообще литература в романе занимает главное место, поскольку каждый персонаж так или иначе высказывает к ней свое отношение: это и Дю Морье, читающий французских писателей, и служанка Минни, пытающаяся понять «Зверя в чаше», и, конечно же, сам Генри Джеймс, рассматривающий жизнь как набор символов и усматривающий в гибели дерева плохой знак: «Символ и знамение. Сначала бедное старое шелковичное дерево, потом бедный старый НЛ» [2: с. 7].

Дерево, действительно, исполнено символики, ибо в викторианской традиции именно деревья олицетворяли бессмертие, согласно же архетипам Юнга дерево — это единство подсознания, сознания и транссознательного. Однако это единство нарушается — ведь болезнь героя, то есть Джеймса, постепенно губит его сознание и имеет результатом невозможность возрождения транссознательного. Эта ситуация — типичный признак постмодернистской литературы, склонной намеренно усложнять текст, вводя в него символы, которые могут быть либо поняты читателем, либо так и не усвоены им.

Смерть и болезнь Генри Джеймса, о которых рассказано в начале романа, задают всему произведению трагедийную тональность. Достижения человека, его возраст, его талант и даже всеобщее признание, — ничто не гарантирует бессмертия. Но от забвения есть спасение, — недаром на последних страницах романа, используя прием монтажа, Лодж совмещает картины смерти Генри Джеймса и текст эссе о нем, принадлежащий современному исследователю. И завершается книга словами, напоминающими о том, что Автор не забыт: «Генри, где бы ты ни был, — раскланяйся» [2: с. 382], потому что каждое обращение к его творчеству невозможно без мысленных оваций.

К сожалению, современная литература зачастую воспринимается как безэмоциональная, основанная на «голой» всепроникающей иронии. Роман Лоджа показывает, что художественный текст и в постмодернистской традиции не остается простым набором слов — благодаря эмоциональному воздействию он становится формой терапии, успешной заменой психоанализу. И, переживая вместе с Джеймсом его творческие взлеты и падения, «чувствуя» смерть писателя, пропуская через свои эмоции события на страницах его книг, Лодж демонстрирует как читателям, так и себе, что искусство — неисчерпаемо, что у него нет конца.

Литература

1. Казанова П. Мировая республика литературы / П. Казанова. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 416 с.

2. *Lodge D. Author, Author* / D. Lodge. – L.; N.Y.: Penguin Books Ltd., 2005. – 390 p.
3. *Lodge D. The Practice of Writing* / D. Lodge. – N.Y.: Viking, 1997. – 340 p.

T.S. Naumova

**David Lodge’s Novel “*Author, author*”
in the Light of the Challenges of Postmodernism**

The article is devoted to postmodernism and deals with the reflection of its main artistic peculiarities in the large prosaic form, namely: in novel. National differences in postmodernism, and, in particular, specific features of its English version are taken into account. Special attention is given to the novel “Author, author”, written by the prominent contemporary British writer David Lodge.

Key words: postmodernism; modern foreign literature; David Lodge.

References

1. *Kazanova P. Mirovaya respublika literatury’* / P. Kazanova. – M.: Izd-vo im. Sabashnikovy’x, 2003. – 416 p.
2. *Lodge D. Author, Author* / D. Lodge. – L.; N.Y.: Penguin Books Ltd., 2005. – 390 p.
3. *Lodge D. The Practice of Writing* / D. Lodge. – N.Y.: Viking, 1997. – 340 p.

Е.А. Земская

Из воспоминаний о Викторе Владимировиче Виноградове: Учитель. Человек. Ученый

В данном разделе мы публикуем полный текст выступления, прозвучавшего во время пленарного заседания XI международной конференции «Виноградовские чтения» (Москва, МГПУ, 2009) и вызвавшего неподдельный интерес слушателей. Автор доклада — известный лингвист, заслуженный деятель науки России Елена Андреевна Земская — поделилась воспоминаниями о своем учителе — выдающемся отечественном ученом, имя которого с почетом носит главное научное мероприятие филологов МГПУ — международная конференция «Виноградовские чтения: Текст, контекст, интертекст в лингвистике, литературоведении и методике преподавания филологических дисциплин». Для присутствовавших на заседании студентов выступление Елены Андреевны стало одним из первых опытов «живого» прикосновения к истории науки, тесно связанной с историей страны и судьбами незаурядных людей — носителей традиций утонченной духовности, научного подвижничества и нравственной ответственности. Публикация сохраняет форму устного выступления, мастерски передающего атмосферу реальных событий и знаменующего связь поколений в развитии отечественной науки.

Ключевые слова: В.В. Виноградов; воспоминания; ученый; педагог; человек.

Уважаемые гости конференции, преподаватели и студенты МГПУ! Сразу хочу отметить, что мое выступление будет иметь особый характер: не так обращенный к языкознанию, как к *личности* Виноградова. Думаю, для вас и для многих Виноградов — это просто имя на книжке. Вы его не видели и не были с ним знакомы. Я же имела возможность узнать его хорошо и близко хотя бы уже по причине своего возраста: у него я училась с первого года в университете, слушала все курсы на протяжении пяти лет, участвовала во всех семинарах, писала под его руководством курсовые работы, дипломную; кандидатскую и докторскую диссертацию.

Виктор Владимирович родился в городе Зарайск Рязанской губернии в семье священника. Мать его была из дворян. Он окончил духовную семинарию

и уехал в Петербург, поступил в университет. Его университетскими учителями были Алексей Александрович Шахматов и Лев Владимирович Щерба. Они вели его по разным дорогам, что значило для него очень много: породило его широту, помогло ему в дальнейших исследованиях. Ведь Щерба занимался *живым* современным языком (широко известна его книга «Востоchnолужицкое наречие»), а Шахматов — *историей* языка. Вот эти два учителя и были в жизни Виктора Владимировича Виноградова главными. Для меня же самой, хотя у меня были и другие университетские учителя, Виктор Владимирович остался основным, самым главным, первым учителем.

Диапазон научных занятий Виктора Владимировича был очень широк. Я думаю, никто из вас не знает, что первая работа, которую он написал, была посвящена теме «Самосожжение у раскольников-старообрядцев». Позднее он занялся работами, относящимися более к литературоведению: писал о языке Гоголя, других писателей (Пушкина, Лермонтова, Анны Ахматовой, Зощенко, Достоевского и др.). Он написал очень много книг. Известны его огромные исследования «Стиль Пушкина», «Язык Гоголя», «Язык Пушкина» и т. д. А если говорить о языкознании, то трудно найти такую его область, к которой не обращался бы Виктор Владимирович Виноградов. Он изучал лексику, фразеологию, словообразование, морфологию и синтаксис, фонетику. У него есть исследование истории звука Ъ (ять), история лингвистических учений. Виктор Владимирович Виноградов был основателем *новой* науки «История русского *литературного* языка». До этого историей литературного языка не занимались. Широко известна книга Виктора Владимировича «Русский язык (грамматическое учение о слове)» — в 1947 году она получила *Ломоносовскую* премию в МГУ. И до сих пор, я считаю, она должна быть *настольной* книгой каждого лингвиста. И это еще далеко не все, чем занимался Виктор Владимирович в качестве лингвиста.

Любовь Виктора Владимировича Виноградова к русскому языку сказывалась в том, что все свои работы он строил на живых примерах из живой речи. И иллюстрировал свои положения настолько увлекательно, что даже если читать в его книгах только примеры, все равно это будет очень интересно. Я приведу один пример, который мне давно запомнился и кажется очень выразительным. Рассуждая о категории глагольного вида, Виктор Владимирович Виноградов цитирует Некрасова: «*Скоро стану добычею тления. / Тяжело умирать, хорошо умереть. / Ничьего не прошу сожаления, / да и некому будет жалеть*». Возможно, для вас — молодых людей не так понятна разница между «*умирать*» и «*умереть*», но для человека, который уже не молод и думает о конце жизни, ясно, что «*умереть*» гораздо легче, чем «*умирать*».

Возникает естественный вопрос: а почему Виктор Владимирович, который так много писал о языке литературы, почему он вдруг стал заниматься лингвистикой? Я могу сказать про себя, что поняла это очень ясно и отчетливо, когда был его шестидесятилетний юбилей. Это был 1955 год — родился Виктор Владимирович Виноградов в 1895-м. Было большое заседание, торжественное, в Доме

ученых в Москве. Собралась вся Москва, были его друзья, в частности был там певец И. Козловский, с которым Виктор Владимирович дружил лично. Зал был битком набит. Виктор Владимирович Виноградов довольно долго и очень искренне рассказывал о своем жизненном пути. И вот тогда мне, хотя он не называл все вещи своими именами, стало ясно, что он покинул литературоведение как основной предмет своих занятий, потому что в то время им нельзя было заниматься искренне и говорить то, что ты думаешь. А языковедение — это наука более отвлеченная, более, ну, так скажем, «геометричная», что ли, — ближе к математике и другим точным наукам. Поэтому там можно было без всяких умолчаний говорить о том, что изучаешь: о всяких оппозициях, склонениях, спряжениях и так далее, и так далее.

Но, конечно, любовь к литературе и к литературоведению Виктора Владимировича Виноградова не оставила. Научная его деятельность, как и педагогическая, была очень разнообразна: он был бессменным главным редактором журнала «Вопросы языковедения», много лет прослужил на посту директора Института русского языка (в 1955 году этому институту присвоено имя Виноградова). Он вырастил не одно поколение лингвистов — специалистов в разных областях языковедения. Но судьба его была совсем не легкой.

В тридцатые годы, в числе других видных ученых он был репрессирован по так называемому «делу славистов». Сидел в тюрьме, был в ссылке. В годы господства марровского учения о языке Виноградов уже был академиком, но и тогда он подвергался гонениям и проработкам.

Я могу вспомнить 47-й год. 29 ноября «Литературная газета» опубликовала статью Б. Агапова и К. Зелинского. Это была рецензия на книгу «Русский язык» под таким названием: «Нет, это не русский язык». И в институте языковедения проходило многолюдное собрание, посвященное разоблачению «антимарровцев». Их заставляли каяться. И все они были мои учителя. Там были Виноградов, Петерсон, многие другие видные ученые. И Виноградов, который отличался замечательным остроумием и находчивостью, не растерялся: он совершенно не каялся, показал всю нелепость критики этих авторов, и кончил свое выступление таким четверостишием Минаева: *«Свежим воздухом дыши, / не имей больших претензий, / если глуп, так не пиши. / А особенно рецензий»*. Вы знаете: зал просто замер, все молчали. А я была девчонкой, студенткой, и я испытала такой страх: думаю, ну, завтра его арестуют. Но, слава Богу, не арестовали, однако многих после этого изгнали из университета, например, Сергея Игнатьевича Бернштейна или Вячеслава Всеволодовича Иванова — им запретили преподавание.

Времена меняются, слава Богу. После смерти Виноградова были переизданы почти все его работы, и я думаю, что самое главное достижение и самый большой подарок всему филологическому миру — это его книга «Из истории слов». Я не знаю — вы ее видели? Мне кажется, что в библиотеке в институте надо обязательно иметь эту книгу, потому что ее можно читать, как роман. Она заставляет думать. Это книга прекрасная, и Виктор Владимирович Вино-

градов впервые включил туда такие слова, как «личность», «человек», «право», «правда», «действительность», «душа», «чувство», «смысл», «мысль» и другие. Это слова-концепты, которые определяют судьбу и жизнь русского человека, и в наше время они стали предметом лингвистических исследований.

Хочу еще сказать две вещи. Виноградов принимал очень большое участие в работе над словарем, который принято называть *словарем Ушакова*. Но именно Виноградов разработал *систему помет*, которые используются в словаре. Это не мое мнение, об этом написано в литературе. И Виктор Владимирович Виноградов определил *характер слов*, которые должны входить в этот словарь. Ушаков же скорее занимался формальной стороной составления словаря, а такие важные теоретические вещи, как состав слов, разработал Виноградов.

Можно спросить — что он был за человек? Он был человек очень преданный науке, как я уже сказала. Он много страдал, был дважды арестован. Во время войны участвовал в народном ополчении, но потом был выслан из Москвы как человек *неблагонадежный*. Если говорить про его характер, про личные качества, то я бы так сказала, что он был человек *добрый*. И могу привести примеры. Но вместе с тем он был человек язвительный. Есть такая поговорка — «Для красного словца не пожалею мать — отца». Виктор Владимирович мог сострить и сказать про кого-нибудь что-то очень колкое. Ну, например, про одну нашу сотрудницу он говорил: «*Эта заведующая столовой*» (но не в ее присутствии и не ей в глаза). Как вы понимаете, это нехорошая характеристика. А про другого сотрудника он говорил: «*Этот разбойник с большой дороги*».

Но вместе с тем, как начальник, как руководитель института, Виктор Владимирович Виноградов был человек широкий, отзывчивый, и никто от него не пострадал. То есть словесно он мог сказать что-то такое резкое, но никого не увольнял, что делал Филин и другие директора. Виктор Владимирович Виноградов очень расширил кадры института, он взял таких людей как Ю.Д. Апресян, Игорь Мельчук, М.В. Панов, И.П. Мучник. Можно много назвать фамилий: Костя Бабицкий, Шаумян... Я называю этих людей: все они были структуралистами, кроме Панова, а Виктор Владимирович не был структуралистом, однако их интересы он никогда не ущемлял и не сужал. Как редактор журнала он тоже отличался большой широтой, и журнал печатал очень много интересного и важного.

Доброта к людям и животным была нормой в семье Виктора Владимировича. Известна такая история: они жили в переулке, и на углу летом и зимой стоял милиционер. Дежурный. И Надежда Матвеевна (жена В.В. Виноградова) или приглашала его пообедать, или выносила ему горячий обед, потому что было холодно. Или вот еще одна, казалось бы, незначительная деталь. У Виктора Владимировича был кот, которого он звал «Рыжий». Если «Рыжий» сидел у него на письменном столе, он его не прогонял, и сам писал на коленях. Если «Рыжий» сидел в кресле, он садился на другое место. Один раз я встретила Виктора Владимировича Виноградова — он был весь поцарапанный. Я говорю: «Виктор

Владимирович, кто вас оцарапал?» Он отвечает: «Рыжий». Но без всякой злости. Вот так он признавал права животных на собственное поведение.

Другой, более яркий пример связан с Верой Арсеньевной Белошапковой. Вы, наверное, слышали это имя? Она, доктор наук, была профессором в Московском университете. Судьба столкнула их с Виктором Владимировичем в Тобольске. Виктор Владимирович во время войны был сослан в Тобольск, а Вера Арсеньевна там жила и работала в пединституте. У нее была тогда очень тяжелая полоса жизни. Ее муж погиб на войне, а маленький ребенок умер. И она была, ну, можете себе представить, просто в отчаянии. И уже не знала — как ей дальше жить. И тут появился Виноградов и вдохнул в нее новую жизнь и новое понимание цели жизни. Она мне сама рассказывала (мы потом подружились): «Я поняла, что можно *жить наукой*». Она Виктору Владимировичу Виноградову всячески помогала *практически*, а он ее взял в ученицы. Позднее пригласил в аспирантуру, в университет. Она там защитила диссертацию, и таким образом судьба Веры Арсеньевны была спасена. Она стала профессором, известным ученым. У нее было очень много учеников, и к ним она относилась по-матерински.

Приведу еще два маленьких примера, которые касаются лично меня. Одно время я была заместителем Виноградова как директора института. Ему надо было, чтобы рядом с ним был какой-то человек, которому он верит и на которого может опереться. Мне этого совсем не хотелось, но я согласилась, потому что очень любила своего учителя. И вот как-то раз он вызывает меня через секретаря. Я прихожу. Он сидит с Венцловой, которая была составителем энциклопедии, и говорит: «Елена Андреевна, вот я предлагаю вам написать несколько статей в энциклопедию, — и называет их. — А Вы, — добавляет, — Вы можете заработать себе на платье». А времена были очень холодные и голодные, так скажем. И спрашивает у Венцловой: «Как Вы думаете, она работает на платье?» Та говорит: «Конечно, заработает». Вот такая у него была аргументация, чисто человеческая, а не как у сухого и холодного академика.

В университете я много занималась санскритом, с первого курса три с половиной года. Занятия вел Михаил Николаевич Петерсон, мне было очень интересно. В группе было всего четыре человека (Б.А. Серебренников, историк Ильин, В.А. Кочерина и я, самая младшая). Петерсон уговаривал меня писать у него диплом, предложил тему «Сложные слова в санскрите». И Виктор Владимирович Виноградов тоже предлагал писать у него диплом. Я должна была сделать выбор в середине третьего курса. Я колебалась и вечером положила под подушку (как невеста) две записочки: *Виноградов* и *Петерсон*. Утром вытаскиваю: *Петерсон!* Но судьба распорядилась иначе: вытащила я «Петерсона», а пошла к Виноградову. И не жалею!

Виктор Владимирович был очень вежлив. Он всегда всех называл по имени — отчеству. Меня, например, он никогда не называл «Лена», а только Елена Андреевна. Как-то он был у нас в гостях, а моей дочке было семь или восемь лет, и он ее называл Людмила Всеволодовна. Она до сих пор это помнит!

Стоит вот такая девчонка, совсем капельная, а он к ней обращается «на Вы». С Надеждой Матвеевной они тоже всегда были «на Вы» и называли друг друга «Надежда Матвеевна» и «Виктор Владимирович».

Есть еще одна переключка в судьбах наших семей. Когда Виктор Владимирович был в ополчении, в то же время в ополчении был мой отец, и он очень возмущался тем, что жизнь такого великого ученого, лучшего ученого того времени подвергалась опасности. Он ходил по инстанциям, и Виктора Владимировича демобилизовали. И потом Надежда Матвеевна не раз говорила, что Андрей Михайлович (так звали моего отца) «отхлопотал» Виктора Владимировича. Вот после этого В.В. Виноградова и выслали из Москвы. Его спасли от армии, но из Москвы убрали.

Хочу кончить таким образом: жизнь такого ученого, как Виктор Владимирович Виноградов, должна быть для нас образцом не только в смысле науки, но и в *человеческом* смысле. Потому что таких людей, как Виктор Владимирович, которые бы отличались умом, справедливостью, добротой, смелостью и стремлением помогать людям, широтой взглядов (это очень важно) очень мало. И мне хочется, чтобы вы все (потому что все вы по сравнению со мной очень молодые люди) пронесли через свою жизнь уважение и любовь к Виктору Владимировичу и воспитали эти чувства у своих учеников.

Е.А. Zemskaya

Some Memoirs on Behalf of Viktor Vladimirovich Vinogradov: Teacher. Man. Scientist

In the issue the non-abridged text of the report delivered at the plenary sitting of the XI International conference “Vinogradov’s Readings” (Moscow, MСPU, 2009) where it aspired a great interest of auditory is being published. The author of the report is a well-known linguist, the renowned science worker of Russia Elena Andreevna Zemskaya who presents some memoirs of her teacher — an outstanding Russian scientist V.V. Vinogradov, whose name it is a great honor to bear for the main scientific arrangement, held by philologists of the MСPU — “Vinogradov’s Readings: Text, Context, Intertext in Linguistics, Literary criticism and Methods of Teaching Philological Disciplines”. For many students being present at the sitting it was a unique experience of “touching” the history of science, closely connected with the history of their country and fates of outstanding personalities — bearers of traditions of refined spirituality, self-sacrificing at the altar of science and moral responsibility. The publication preserves the form of oral speech which in a masterly fashion represents the atmosphere of real events and markedly expresses the connection between generations in the development of Russian philology.

Key words: V.V. Vinogradov; memoirs; scientist; teacher; man.

ЮБИЛЕИ

К юбилею Валентины Александровны Кохановой

22 сентября 2010 года Валентина Александровна Коханова — профессор, заведующая кафедрой прикладной лингвистики и образовательных технологий в филологии Института гуманитарных наук МГПУ, декан филологического факультета МГПУ в период с 2002 по 2010 год, с 2008 по 2010 год — заведующая лабораторией НИИСО «Содержание и новые технологии обучения русскому языку и литературе в системе столичного образования», отмечает 55-летний юбилей.

Валентина Александровна окончила Ташкентский государственный педагогический институт имени Низами в 1978 году. С тех пор ее деятельность получила ярко выраженную педагогическую направленность. В этой сфере она смогла добиться признания и уважения коллег, любви учеников и серьезных научных достижений. Ученая степень кандидата филологических наук присуждена В.А. Кохановой диссертационным советом Д. 113.11.02 Московского педагогического университета 14 декабря 2000 и утверждена ВАК России в 2001 году. С 2005 года Валентина Александровна носит ученое звание доцента.

Скупое перечисление фактов говорит о редком характере личности В.А. Кохановой, которая представляет счастливое соединение прекрасных человеческих качеств, таланта ученого-филолога и педагога, а также дара организатора, не раз доказавшего свои лидерские способности.

Богатый педагогический опыт в школе и вузе (37 лет), серьезные исследования в области русской литературы, особенно — творчества М.А. Булгакова, научные изыскания и практические разработки в сфере современного филологического образования свидетельствуют о многогранной и плодотворной деятельности В.А. Кохановой.

Основываясь на традициях отечественных научных школ, В.А. Коханова руководствуется современными тенденциями науки, открыта для нового и стремится к знаниям, занимаясь разработкой новых дисциплин в области методических технологий в филологическом образовании. В 2002 году В.А. Коханова обучалась по программе «Использование информационных технологий в управлении образованием». В 2004 году получила звание тьютора программы Интел «Обучение для будущего». В 2005 году прошла дополнительную

профессиональную подготовку по программе «История и философия науки» в МГУ им. М.В. Ломоносова. В том же году участвовала в работе Международной научно-практической конференции «Положение русского языка и преподавания на русском языке вне России» в г. Кишиневе Республики Молдова. В 2006 году была участником семинара по организации индивидуально-ориентированного процесса обучения в системе кредитных и балльно-рейтинговых единиц в рамках международной научно-практической конференции «Магистратура и Болонский процесс: опыт и перспективы», а также международного семинара по вопросам методики преподавания русского языка в высших и средних учебных заведениях стран Центральной и Восточной Европы в г. Вене. Мы перечислили лишь несколько вех на ее пути — пути стремления к новому, к совершенствованию знаний и расширению научных контактов.

В период с 2004 по 2010 год на филологическом факультете под руководством В.А. Кохановой продуктивно и стремительно осуществлялась экспериментальная работа по переходу на двухуровневую систему образования, что позволило студентам-филологам проходить обучение в контексте европейского сообщества.

В.А. Коханова является образцом современного педагога, обладающего всесторонними знаниями и способностью «учить учиться», быстро реагирующим на новые реалии в современной науке и образовании, трудолюбивого и уважительно относящегося к своим ученикам.

Значительным является ее вклад в науку. Мы уже отметили разносторонность научных исследований В.А. Кохановой в области русской литературы и филологического образования в школе и вузе. В 2009 году монография В.А. Кохановой «Роман М.А. Булгакова “Белая гвардия” сквозь призму хронотопа» (М.: Ремдер, 2008) принесла ей победу на общеуниверситетском конкурсе научных работ, и Валентина Александровна не останавливается на достигнутом. В.А. Коханова является организатором серии мероприятий по проблемам современной науки и столичного образования. Успешно функционирует комплекс научно-практических семинаров: «М.А. Булгаков и булгаковедение в научном и образовательном пространстве», «Проблемы современного филологического образования», «Межкультурная коммуникация в полиэтнических классах при изучении филологических дисциплин». По результатам их работы выходят сборники научных статей под редакцией В.А. Кохановой. С 2009 г. по настоящее время Валентина Александровна руководит лабораторией НИИСО «М.А. Булгаков и булгаковедение в системе столичного образования» (на общественных началах), является ученым секретарем диссертационного совета Д 850.007.07.

Благодаря руководству и поддержке В.А. Кохановой Международная научная конференция «Виноградовские чтения», традиционно проводимая на филологическом факультете, приняла колоссальные масштабы и стала одним из заметных мероприятий в современной филологической науке. Значительно расширилась география конференции, участниками которой являются представители высших учебных заведений Москвы, других городов России, а также стран ближнего и дальнего зарубежья. Увеличился объем сборников научных статей, публикация

которых осуществляется в рамках нескольких томов. Высокий уровень конференции был признан мировым научным сообществом: последняя, XI международная конференция «Виноградовские чтения» (2009) проходила под эгидой МАПРЯЛ и Международной ассоциации университетов (IAU).

Мудрость, талант исследователя, педагога и организатора, равнодушное отношение В.А. Кохановой к коллегам и студентам надолго оставляют след в душе всякого, кому приходилось работать с ней рядом. Об этой одаренной личности можно писать бесконечно много. Как сказал один из героев любимого писателя Валентины Александровны: «Правду говорить легко и приятно». Нам же остается пожелать Валентине Александровне успехов на ее нелегком пути, осуществления творческих планов и научных свершений!

К 70-летию Людмилы Ивановны Осиповой

18 декабря 2010 г. Людмила Ивановна Осипова, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания Института гуманитарных наук ГОУ ВПО Московского городского педагогического университета, отмечает свой юбилей.

Людмиле Ивановне исполняется 70. Не очень в это верится, хотя Людмила Ивановна в шутку и говорит, что по ней можно изучать историю. Но шутки шутками, а ведь действительно можно.

Л.И. Осипова родилась на юге Казахстана и по рождению (18 декабря 1940 г.) принадлежит к «детям войны». Одним из устойчивых воспоминаний голодного детства является мечта о луковице. Отметим, не о хлебе, который воспринимался как роскошь, а о луковице. И еще — в сельской школе, где училась Людмила Ивановна, дети сидели в пальто, чернила в чернильницах замерзали. И еще — Людмила Ивановна помнит, как появились в селе первое радио, первый телевизор. Разве не история?

Естественно, что Людмила Ивановна, как почти все молодые люди, была комсомолкой. Но, не как все, была и секретарем комитета комсомола. Правда, недолго, — подвела «врожденная оппозиционность»: когда будущие комсомольцы, «вступая в ряды», заявляли о желании «быть в первых рядах», комсорг интересовалась: «А сейчас ты в каких?». Понятно, что политическая карьера Людмилы Ивановны была недолгой.

Школу Людмила Ивановна закончила с золотой медалью и без экзаменов поступила на филологический факультет Казахского государственного университета, основной костяк которого составляли преподаватели, оставшиеся в Алма-Ате после того, как их вузы вернулись в Россию после эвакуации. Морфологию вел В.М. Никитевич, античную литературу — А.И. Гербстман, читавший студентам Гомера на греческом. Семинар по стихосложению вел А.Л. Жовтис, у которого Людмила Ивановна изучала теорию стихосложения, занималась пародиями и логоэдическим стихом. Но изменила стихосложению, уйдя в языкознание.

Среди алма-атинских знакомых Людмилы Ивановны — Ю.О. Домбровский, чьи книги с автографом хранятся в библиотеке Людмилы Ивановны; Т.В. Поссе — дочь друга Л.Н. Толстого, которая лично знала В. Фигнер, В. Засулич; классик казахской литературы Мухтар Ауэзов.

После окончания университета Людмила Ивановна продолжила образование в аспирантуре МОПИ им. Крупской. После аспирантуры вернулась в Алма-Ату, работала в институте иностранных языков на кафедре русского и общего языкознания, вела курсы латинского языка, теории языкознания, методов изучения языка.

Руководила лингвистическим кружком, причем некоторые студенческие доклады помнит до сих пор, например, работу «Латинское слово и его семантические инварианты в европейских языках (английский, немецкий, французский, литовский, русский)». Студент, работавший над этой темой, впоследствии стал аспирантом МГУ им. М.В. Ломоносова, защитил диссертацию.

Богатый жизненный опыт, высокая культура снискали Л.И. Осиповой заслуженный авторитет в разных вузах. В Москве Людмила Ивановна работала в Военно-инженерной академии им. Куйбышева, МОПИ, МГПУ им. В.И. Ленина.

Врожденное стремление к лаконизму привело Людмилу Ивановну к теме докторского диссертационного исследования — «Актуальные процессы в современном русском словообразовании (суффиксальная универбация и усечение)», которое явилось результатом многолетних наблюдений над языковыми процессами.

Наблюдения над развитием тенденции к экономии языковых средств воплотились в 2001 году в словаре-справочнике по материалам прессы и литературы 60-90-х годов «Новые слова в русском языке. Суффиксальные универбы женского рода с суффиксом -к-а».

С 1996 г. Людмила Ивановна много и плодотворно работает на кафедре русского языка и общего языкознания МГПУ: она читает лекции, ведет практические занятия, руководит аспирантами и соискателями. Студенты охотно посещают ее спецкурсы и семинары. Ее уважают и любят за доброе отношение к людям, острую ироничность, принципиальность, честность и глубокую порядочность.

Движимая любовью к студентам, Людмила Ивановна написала учебные пособия по словообразованию и морфологии: «Активные процессы в современном русском словообразовании (суффиксальная универбация и усечение): пособие к спецкурсу» (1994), «Морфология современного русского языка» (2010).

Л.И. Осипова часто выступает как научный оппонент на защитах докторских и кандидатских диссертаций. На филологическом факультете ГОУ ВПО МГПУ Людмила Ивановна — заместитель председателя диссертационного совета по защите докторских и кандидатских диссертаций по русскому языку и литературе. Является автором 75 работ по словообразованию и морфологии.

Людмила Ивановна — человек большой культуры и эрудиции, обладающий необыкновенной широтой лингвистических и литературоведческих интересов. Коллеги и ученики выражают искреннюю признательность за совместный труд, от всего сердца желают дорогой Людмиле Ивановне доброго здоровья, неиссякаемой энергии, семейного благополучия на долгие годы, успехов в научно-педагогической деятельности и осуществления всех желаний!

Юбилей доктора наук, профессора Натальи Тиграновны Пахсарьян

17 ноября 2010 года Наталья Тиграновна Пахсарьян отмечает свой 60-летний юбилей. Это — красивая дата и событие для всей отечественной филологической науки. Будучи специалистом по зарубежной (в первую очередь, французской) литературе XVIII века, Н.Т. Пахсарьян блистательно владеет историей художественной словесности, умело связывает специфику литературы Нового времени с современной проблематикой, отслеживает корни традиций и новаторские эксперименты в художественной практике вплоть до рубежа XX–XXI веков, является крупным теоретиком, работающим с жанровыми и поэтологическими особенностями отдельных эпох и литературно-художественных систем. Многочисленные публикации ее работ подтверждают высокий академический уровень автора, а блестящие устные выступления каждый раз становятся мощным стимулом к исследованиям. Впечатляющая профессиональная востребованность (МГУ, ИНИОН, УРАО, в недавнем прошлом МГПУ, а также ИМЛИ), совместная работа по подготовке научных материалов, активное сотрудничество с редколлегией «Литературных памятников», членство в различных отечественных и международных обществах, диссертационных советах и задействованность в оппонировании литературоведческих диссертаций в России и странах СНГ доказывают не только высочайший профессиональный уровень юбиляра, но и подтверждают редкие человеческие качества, притягивающие многих. К числу профессионально-педагогических заслуг Н.Т. Пахсарьян следует отнести чтение не только общих лекционных курсов и спецкурсов по проблемам истории французской литературы, но и общетеоретических лекций по отдельным направлениям (например, курса истории зарубежной критики и литературоведения, а также теории и практики постмодернизма — последний она, в частности, читала студентам нашего университета). К этому следует добавить нескончаемую череду выращенных ею дипломников, аспирантов, кандидатов и докторов филологических наук.

Мы искренне желаем Наталье Тиграновне Пахсарьян неизменной отдачи за все, что она вкладывает в любимое дело, тепла и чуткости от людей, которые ее окружают, нерушимости связей с коллегами и воспитанниками, и, конечно же, здоровья и счастья ей самой и ее детям, внукам, родным.

Любящие коллеги и благодарные ученики

Рецензия на книгу:

Горбунов А.Н. Чосер средневековый / А.Н. Горбунов. — М.: Лабиринт, 2010. — 335 с. — (Серия «Разыскания в области филологии, истории и традиционной культуры»)

В начале текущего года издательство «Лабиринт» выпустило в свет новую книгу известного специалиста в области англистики и американистики, члена редакционной коллегии серии «Литературные памятники» и Шекспировской комиссии РАН, профессора МГУ А.Н. Горбунова «Чосер средневековый». Эта работа, ставшая первым в нашей стране «полновесным» монографическим исследованием творчества Чосера, подвела итог нескольким годам плодотворных научных изысканий, в рамках которых А.Н. Горбунов — автор книг о Фицджералде (1972), Донне (1993), Шекспире (2006) обратился к наследию «отца английской литературы» Джеффри Чосера. Именно А.Н. Горбунову — ответственному редактору первого готовящегося к изданию в России полного академического издания «Кентерберийских рассказов»¹, вдохновителю и участнику ряда других публикаций² — мы обязаны ныне существенным расширением и уточнением бытующих представлений об историческом значении, художественном своеобразии и объеме творчества английского поэта.

¹ См.: *Чосер Д. Кентерберийские рассказы / Джеффри Чосер; отв. ред. А.Н. Горбунов.* — М.: Наука, 2009. — 60 л.: ил. — (Серия «Литературные памятники»).

² См. также: *Чосер Д. Кентерберийские рассказы / Д. Чосер; пер. с англ. И. Кашкина, О. Румера, Т. Поповой; предисл. А.Н. Горбунова.* — М.: Грантъ, 1996. — 832 с.; *Чосер Д. Троил и Крессида: [Поэма] / Джеффри Чосер; Пер. [с англ.] М. Бородинской; [Вступ. ст. А.Н. Горбунова; примеч. Н. Пахарьян].* — М.: Грантъ, 1997. — 381, [2]; *Чосер Д. Троил и Крессида; Хенрисон Р. Завещание Крессиды; Шекспир У. Троил и Крессида: Пер. с англ. / Д. Чосер; Отв. ред. А.Н. Горбунов.* — М.: Наука, 2001. — 752 с. — (Серия «Литературные памятники»).

Анализ творческого пути и произведений Чосера ведется в книге в неторопливо-обстоятельной и вместе с тем достаточно лаконичной (с учетом широты и сложности затронутых проблем) манере. Собственно монографическая часть дополняется несколькими самостоятельными эссе, в которых Чосер фигурирует лишь в меру своего вклада в художественную разработку определенных мотивов, далеко выходящих за рамки его собственного творчества. В контексте этих по-пушкински «странных», но невероятно увлекательных «сближений» Чосер оказывается участником заочного «диалога» не только со своими соотечественниками — Д. Дефо, Г. Филдингом, С. Ричардсоном и Ч. Диккенсом, но также с художниками континентальной Европы — Мольером, Сервантесом и в наибольшей степени — с творцами русской классической литературы: Н.В. Гоголем, М.Ю. Лермонтовым, Л.Н. Толстым и Ф.М. Достоевским. В рамках вышеназванных «сближений» и «расхождений» Чосер не столько получает существенно новую характеристику, сколько предстает в более широком контексте «большой» литературной истории. При этом своеобразие отмеченных А.Н. Горбуновым типологических параллелей находится в неразрывной связи с логикой первой — наиболее важной части книги.

С позиций вышеуказанной логики многочисленные специальные вопросы литературоведческого анализа, рассмотренные со всевозможной тщательностью, все же не исчерпывают внутренних задач исследования. Представив Чосера в его многочисленных ипостасях: как реформатора английского языка и стиха; посредника между национальной английской и континентальной литературой; средневекового поэта, помещавшего ренессансные мотивы итальянских писателей в «готическую перспективу» своих духовных исканий; «отца английской поэзии», проделавшего путь от придворного «менестреля» к «поэту-философу», — автор книги вместе с тем ни на минуту не забывает о Чосере — создателе и выразителе непреходящих духовных ценностей, открывших английскому классику широкие двери в эстетическое и нравственное пространство современной культуры. Именно эта широта и «разомкнутость» историко-культурного контекста исследования делает книгу о Чосере интересной и нужной не только историкам английской литературы, но и литературоведам-«русистам», историкам, культурологам, специалистам в области религиозных и социальных учений и просто образованным читателям, интересующимся современными «разысканиями в области филологии, истории и традиционной культуры».

Показывая, как Чосер, оставаясь поэтом своей эпохи, дает созвучные ей ответы на вечные вопросы бытия, А.Н. Горбунов убедительно формулирует ряд проблем, поставленных и по-своему решенных автором «Троила» и «Кентерберийских рассказов», но способных стать предметом философско-религиозного, нравственного и эстетического диалога «на расстоянии» нескольких столетий. Круг этих проблем весьма обширен: от теодицеи до места и роли женщины в семье, культуре и обществе. Нет сомнений, что и для автора

монографии многие из сформулированных вопросов имеют не только отвлеченно-научное значение. Однако собственная духовно-нравственная позиция в большинстве случаев отодвигается на второй план, подчиняясь пафосу научной объективности и толерантности. Почеркнем: корректность участия А.Н. Горбунова в научном и религиозно-философском «диспуте» вокруг и по поводу творчества Чосера не отменяет определенности его личной духовной позиции, которая именно в силу этого не может не вызывать глубокого уважения. И все же читатель склонен порой пожалеть о строгой «узде» объективности, которая воздвигает невидимую преграду в нашем собственном «диалоге» с автором книги, чей строгий и человеческий взгляд на жизнь и литературу неизменно предстает в оболочке отвлеченно-деперсонализированной — научной или религиозно-конфессиональной трактовки фактов, событий, проблем. Отчасти такой подход «резонирует» со средневековой духовностью самого Чосера, помогая установлению более близкого «контакта» с писателем и препятствуя вульгарной модернизации его творчества. Но он имеет свои издержки, а порой переходит в формальность, обязывающую исследователя со скрупулезной точностью посвящать читателя в подробности академических и комментаторских споров, громоздкий аппарат которых служит порой решению неадекватно узких или ложных задач. В эпически бесстрастном освещении подобных дискуссий (о том, например, являлся ли чосеровский Продавец Индульгенций «меринном» или «кобылой») подчеркнутый тон беспристрастия приобретает порой оттенок комической серьезности. Покорно следуя за логикой спора, исследователь как будто забывает на время об ироническом «или» самого Чосера¹, заведомо снимающем самую «проблему» и превращающем спор о ней в многозначительную ученую пустышку.

По всем вопросам, затронутым в монографии, автор, несомненно, имеет свое выношенное мнение и выражает его то согласием, то сомнением в существующих оценках. Но чаще всего исследовательская позиция А.Н. Горбунова тяготеет к «разумному компромиссу», представляющему некий обобщенно-сбалансированный взгляд современной науки на изучаемый ею предмет. Складывается впечатление, что девиз «без гнева и пристрастия» (или, точнее, «без чувства личного превосходства») руководит ученым и в его отношении к научной истине вообще или, может быть, к слишком пристрастному поиску последней, рассчитанному на «прямой» контакт с объективной реальностью. Сам автор, кажется, не слишком верит в возможность такого контакта на почве замкнутой научной парадигмы: точка зрения «современной науки» не обладает для него монополией на истину в абсолютном значении последней, но является практической формой собственно научной — частно-духовной «истины», которая берется за точку отсчета в рамках сложившегося литературоведческого «дискурса». Отсюда — и внутренняя дистанция по отношению ко всякому «пристрастному» мнению, выражаемому

¹ Об этом «или» исследователь — неизменно внимательный к изучаемому тексту — «вспомнит», лишь обратившись к анализу самого «Рассказа Продавца Индульгенций».

средствами современной науки, и в то же время смирение перед объективно сложившимся в ней положением дел. Хорошо это или плохо — трудно ответить однозначно. Во всяком случае — симптоматично как для культурной ситуации в целом, так и для выбранной ученым позиции в «предлагаемых» условиях.

Так или иначе, но, сверяя свой поиск с обобщенной логикой развития современного литературоведения, исследователь действительно держит высокую планку научной объективности, не ограничивая почву своих научных выводов рамками одного направления, школы или национальной традиции. Это проявляется и в полемике с теми суждениями, которые, по мнению А.Н. Горбунова, не отвечают требованиям современной науки, но сохраняют известное влияние на нее (особенно в нашей стране). Речь идет, прежде всего, о концепции «ренессансности» зрелого творчества Чосера, полемически «отраженной» в названии исследования — «Чосер средневековый». Poleмика в свою очередь опирается на определенную научную традицию, вызывая в памяти «Боккаччо средневекового» Витторе Бранка¹ и ряд других книг, исследующих средневековые черты в поэтике европейских писателей XIV–XV веков. Идеям зарубежной науки конца XIX века, впервые выдвинувшей концепцию «Чосера ренессансного» или «реалистического», и традициям советского литературоведения, взрастившего самых преданных ее адептов, А.Н. Горбунов противопоставляет тот ход развития чосеровских штудий, который утвердился в англоязычных странах начиная с 1930-х гг. в соответствии с общей логикой состоявшегося в XX столетии переосмысления средневековой и ренессансной культур. В духе названной логики сам исследователь демонстрирует готическую основу поэтики Чосера, сказавшуюся не только в ранних аллегорических поэмах-видениях, но и в «самом совершенном» творении английского писателя — поэме «Троил и Крессида», а также в прославивших его имя незаконченных «Кентерберийских рассказах». Благодаря анализу А.Н. Горбунова преобладание «готической перспективы» в поэзии Чосера можно считать доказанным. Стоит лишь добавить, что за пределами итальянского Возрождения определение «готический» далеко не всегда выступает в строгой оппозиции к определению «ренессансный», да и влиятельные исследования чосеровского творчества в современной России все же не сводятся к широко известной статье И. Кашкина².

Этюды, помещенные во второй части книги (или, скорее, в приложении к монографическому исследованию), сводят в едином проблемном поле, казалось бы, несопоставимые произведения и при этом читаются на едином

¹ См.: *Бранка В. Боккаччо средневековый / Витторе Бранка*; [пер. с ит. Н. Елиной, Е. Костюкович, С. Прокоповича, Г. Шейнмана]. — М.: Радуга, 1983. — 400 с.

² Из работ последних десятилетий, не названных в книге А.Н. Горбунова, упомянем статью О. Казниной (*Казнина О.А. Поэтика жанра в творчестве Чосера / О.А. Казнина // Проблема жанра в литературе Средневековья*. — М.: Наследие, 1994. — С. 229–259) и книгу М.К. Поповой (*Попова М.К. Литературные и философские истоки «Кентерберийских рассказов» Дж. Чосера / М.К. Попова*. — Воронеж, 2003. — 131 с.).

дыхании. Признаюсь и в личном пристрастии к жанру типологических параллелей, представленному в этом разделе. В анализе четырех «чосеровских» мотивов особенно интересным кажется предложенный А.Н. Горбуновым ракурс характеристики образа лицемера в европейской и русской литературе. Исследователь убедительно показывает, что уже в творчестве Шекспира («Мера за меру») тема лицемерия получает иной, более тонкий в сравнении с искусством Средневековья поворот. А сам лицемер интересует писателей Ренессанса и Нового времени не только как самодостаточный характер (или «тип»), но и как «составной элемент» своеобразного «парного» образа — обманщика и «легковера» («лицемера и его жертвы»).

Духовная слабость «жертвы», отдающая «легковера» во власть циничного обманщика, превращение «жертвы» в орудие лицемера — одна из важнейших тем этого эссе. Героями данной «проблемной» зарисовки, наряду с братом Губертом из «Кентерберийских рассказов», шекспировским Анджело, мольеровским Тартюфом, Блайфилом, Урией Хипом и Фомой Опискиным, становятся фанатичный Оргон, добродетельный Олверти, доверчивый Том, наивный Дэвид Копперфилд и «утонченно деликатный» Егор Ильич Ростанев. Духовная слепота этих «жертв»: слепота фанатизма, присущая Оргону, и слепота «языческого» благочестия, свойственная Ростаневу, — обрисованы А.Н. Горбуновым живо, просто и убедительно. Жаль, что, в отличие от автора книги, мы не можем назвать панацеи от этой слепоты. Ею не являются, на наш взгляд, и «христианские различия критерии добра и зла» — вообще никакие «критерии», взятые в отвлечении от ситуации конкретного выбора. Зависимость внутреннего от внешнего, суждений — от формы вещей и поступков — увы, парадокс объективный. К нему «причастна» и вера христианина, призванного «узнавать» и судить «по плодам». Однако «плод» человеческих мыслей и дел созревает нескоро, а до той поры лицемерам удается дурачить не только религиозных фанатиков, «благочестивых язычников», простодушных юнцов и «естественных христиан». Умение видеть эту опасность важно для верующего, принявшего «христианские критерии» сердцем и разумом, так же как для добродетельного «язычника» и «плоского атеиста». Еще раз замечу, впрочем, что сам А.Н. Горбунов, освещая вечные нравственные проблемы классической литературы, старательно избегает отвлеченных морально-философских суждений от собственного лица, оставаясь на твердой почве литературной истории. А в этих рамках характеристики, данные персонажам Шекспира, Мольера, Филдинга и Достоевского, остаются вполне убедительными (во всяком случае, для автора настоящей рецензии) и не требуют вышеприведенных дополнений.

В заключение хочется отметить еще одно важное бесспорное достоинство представляемой книги: при всей своей беспристрастности, она написана с несомненной любовью к Чосеру — любовью, которая не «украшает» и

не искажает предмет, но помогает ему «раскрыться», «заговорить» с читателем, обнаружив перед ним нечто ранее незамеченное. И в этом аспекте «самоотречение» исследователя, ставшего как бы «голосом» Чосера и его эпохи (а вместе с тем голосом общечеловеческих ценностей, заключенных в средневековой поэзии автора «Кентерберийских рассказов»), получает самое веское оправдание, наполняясь неповторимым «личностным» смыслом. Такую книгу приятно и радостно рекомендовать читателю как чтение, заключающее в себе, помимо специального литературоведческого анализа, самое широкое культурное содержание. Что же касается умения воспользоваться ее богатствами, то оно зависит от самого читателя.

Т.Г. Чеснокова

**АВТОРЫ «ВЕСТНИКА МГПУ»,
СЕРИЯ «ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ
ОБРАЗОВАНИЕ» 2010, № 2 (5)**

Васина Светлана Николаевна — аспирант кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: vasenochek@mail.ru

Горелкина Анастасия Викторовна — доцент кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ, кандидат филологических наук.

Для контактов: DenisovaE@mgrpu.ru

Девятова Надежда Михайловна — доцент кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ, кандидат филологических наук.

Для контактов: deviatovan@mail.ru

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

Для контактов: elena22november@yandex.ru

Земская Елена Андреевна — главный научный сотрудник Института русского языка РАН им. В.В. Виноградова, доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки России.

Для контактов: elenakolysheva@yandex.ru

Калашникова Наталья Борисовна — доцент кафедры зарубежной филологии ГОУ ВПО МГПУ, кандидат филологических наук.

Для контактов: dimnatkalash@mail.ru

Лихачев Сергей Владимирович — доцент кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ, кандидат филологических наук.

Для контактов: LihachovSV@rambler.ru

Лоскутникова Мария Борисовна — доцент кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ, кандидат филологических наук.

Для контактов: loskutnikova@umail.ru

Матвеева Ирина Ивановна — доцент кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: matv1@yandex.ru

Моргунов Роман Владимирович — аспирант кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: 13altavista13@gmail.com

Наумова Татьяна Сергеевна — аспирант кафедры зарубежной филологии ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: tsnaumova11@gmail.com

Осипова Людмила Ивановна — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: DenisovaE@mgu.ru

Павленко Анна Алексеевна — аспирант кафедры германской и кельтской филологии МГУ им. М.В. Ломоносова.

Для контактов: anna.a.pavlenko@gmail.com

Пешкова Юлия Николаевна — аспирант кафедры прикладной лингвистики и образовательных технологий в филологии ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: peshkova85@mail.ru

Попова Анастасия Вадимовна — аспирант кафедры журналистики Волгоградского государственного университета.

Для контактов: popova_nastyia912@mail.ru

Смирнова Альфия Исламовна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: alfia-smirnova@yandex.ru

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

Для контактов: tchesno@bk.ru

Authors of MCPU Vestnik (Bulletin), № 2 (5) – 2010

Vasina Svetlana Nikolaevna — Postgraduate of the Department of Russian Literature and Folklore, MCPU.

Contacts: vasenochek@mail.ru

Gorelkina Anastasiya Viktorovna — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of the Russian Language and General Linguistics, MCPU.

Contacts: DenisovaE@mgpu.ru

Devyatova Nadezhda Mixailovna — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of the Russian Language and General Linguistics, MCPU.

Contacts: deviatovan@mail.ru

Zabaeva Elena Yur`evna — Postgraduate of the Department of Foreign Literature, MCPU.

Contacts: elena22november@yandex.ru

Zemskaya Elena Andreevna — Doctor of Philology, Professor, the Honoured Worker of Science of Russia, the Chief scientific worker of the Russian Academy of Sciences V.V. Vinogradov Institute of the Russian Language.

Contacts: elenakolysheva@yandex.ru

Kalashnikova Natal'ya Borisovna — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Foreign Philology, MCPU.

Contacts: dimnatkalash@mail.ru

Lixachyov Sergej Vladimirovich — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of the Russian Language and General Linguistics, MCPU.

Contacts: LihachovSV@rambler.ru

Loskutnikova Maria Borisovna — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Russian Literature and Folklore, MCPU.

Contacts: loskutnikova@umail.ru

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

Contacts: matv1@yandex.ru

Morgunov Roman Vladimirovich — Postgraduate of the Department of Russian Literature and Folklore, MCPU.

Contacts: 13altavista13@gmail.com

Naumova Tatyana Sergeevna — Postgraduate of the Department of Foreign Philology, MCPU.

Contacts: tsnaumova11@gmail.com

Osipova Lyudmila Ivanovna — Doctor of Philology, Professor of the Department of the Russian Language and General Linguistics, MCPU.

Contacts: DenisovaE@mgpu.ru

Pavlenko Anna Alekseevna — Postgraduate of the Department of Germanic and Celtic Philology of the M.V. Lomonosov Moscow State University.

Contacts: anna.a.pavlenko@gmail.com

Peshkova Yuliya Nikolaevna — Postgraduate of the Department of Applied Linguistics and Educational Technologies in Philology, MCPU.

Contacts: peshkova85@mail.ru

Popova Anastasiya Vadimovna — Postgraduate of the Department of Journalism of the Volgograd State University.

Contacts: popova_nastya912@mail.ru

Smirnova Al'fiya Islamovna — Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Literature and Folklore, MCPU.

Contacts: alfia-smirnova@yandex.ru

Chesnokova Tat'yana Grigor'yevna — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Foreign Philology, MCPU.

Contacts: tchesno@bk.ru

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.mgri.ru в разделе «Документы» издательского отдела Научно-информационного издательского центра.

Вестник МГПУ

Журнал Московского городского педагогического университета
Серия «Филологическое образование»
№ 2 (5), 2010

Главный редактор:

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

Свидетельство о регистрации средства массовой информации:
ПИ № 77-5797 от 20 ноября 2000 г.

Главный редактор выпуска:

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

Редактор:

Л.Ю. Ильина

Компьютерная верстка, макет:

О.Г. Арефьева

Подписано в печать: 02.11.2010 г. Формат 70×108 1/16.

Бумага офсетная.

Объем: 8,75 усл. печ. л. Тираж 1 000 экз.

Адрес Научно-информационного издательского центра МГПУ:
129226, Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4.
Телефон: 8-499-181-50-36. E-mail: Vestnik@mgpu.ru