ДЕПАРТАМЕНТ ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»
(ГОУ ВПО МГПУ)

Вильнюсский педагогический университет

РУСИСТИКА И КОМПАРАТИВИСТИКА

Сборник научных статей

Выпуск III

Москва
2008

УДК 80
ББК 81+82.3(2)+84.3я43
Р 88

Печатается по решению
Редакционно-издательского совета ГОУ ВПО МГПУ

Редакционный совет:
члены совета — ***В. Гудонене*** (Вильнюс), ***С.А. Джанумов*** (Москва), ***В.А. Коханова*** (Москва), ***Г. Кундротас*** (Вильнюс), ***Н.М. Малыгина*** (Москва), ***М.В. Романенкова*** (Вильнюс), ***Д. Сабромене*** (Вильнюс)
ответственный редактор — ***Е.Ф. Киров*** (Москва)

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор, директор Института иностранных языков ГОУ ВПО МГПУ ***О.А. Радченко***,
доктор филологических наук, профессор ***А.П. Ауэр***

Р 88 **Русистика и компаративистика**: Сборник научных статей. Вып. III / Отв. ред.: Е.Ф. Киров. – М.: МГПУ, 2008. – 286 с.

Сборник научных трудов ведущих специалистов из московских вузов, вузов Прибалтики и Германии включает в свой состав статьи, посвященные актуальным проблемам литературоведения, лингвистики, философии языка и философии литературы.

Рекомендуется научным работникам, аспирантам, студентам-дипломникам и магистрантам.

ISBN 978-5-243-00283-7

© ГОУ ВПО МГПУ, 2008
© Вильнюский педагогический университет, 2008

СОДЕРЖАНИЕ

Языкознание

Богомазов Г.М., Иванова Е.И. Проявление детерминантных свойств русского языка на уровне фонетики 5

Buitkiene J. Translating poetic discourse 15

Геймбух Е.Ю. Семантика личных местоимений в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» 24

Жаркова А. Рекламные тексты в русскоязычных газетах Литвы (лексика, композиция, пунктуационное оформление) 34

Казимянец Е. Русский предлог *без* и его литовский эквивалент *be* 44

Кундротас Г. Акустические характеристики интонационных контуров литовского языка в сопоставлении с русским (экспериментально-фонетическое исследование) 54

Ситникова Е.В. Специфика выражения ситуационных состояний в русском и английском языках 72

Ортология

Ганиев Ж.В. Русская «ортоэпия» и практика в конце XVIII – 1-й половине XIX вв. Коренной перелом в русском произносительном стандарте 78

Костомаров В.Г. К понятию «норма» 88

Фразеология и фразеография

Мокиенко В.М. Из истории фразеологических германизмов в славянских языках (чеш. pověsit co na hřebík — нем. etw. an den Nagel hängen) 101

Вальтер Х. Из опыта работы над историко-этимологическим словарем немецкой идиоматики для русских (петрушка — Petersilie) 107

Литературоведение

Беляева И.А. О «психологической» функции пространства и времени в прозе И.А. Гончарова и И.С. Тургенева 116

Гудонене В. Поэтика *ночи* в «Вечерних огнях» А. Фета 130

Малыгина Н.М. Мотив единства мира и человека в творчестве Мандельштама и Платонова 139

Матвеева И.И. «Уставная литература, которую у нас насаждают, помогает шагистике, но убивает душевную жизнь»: Андрей Платонов о литературной политике 1920-х годов 148

Немирущий А.Н. Интерпретация «кавказского топоса» в прозе и письмах Чехова 157

Смирнова А.И. «Мифотворческая эстетика» Вячеслава Иванова: от символа к мифу 164

Федоров Ф.П. Авангардные стихи Ходасевича: «Из дневника» 174

Щёлокова Л.И. О поэтике романа В.С. Гроссмана «Жизнь и судьба» 184

Фольклористика

Джанумов С.А. Афористический фольклор в дневниках, записных книжках и статьях Л.Н. Толстого 193

Новиков Ю. Былина о Ставре Годиновиче: соотношение вариантов 201

Филологическая концептуалистика и дискурсология

Лассан Э. Дорога без конца как русская национальная идея 211

Лянон М.В. Парадоксы отрицания в авторском дискурсе 224

Философия филологии

Валюлис С. Эстетика Владимира Соловьева в теоретических исследованиях Винцаса Миколайтиса-Путинаса 234

Киров Е.Ф., Беляева М.В. Философия языка И.Лео Вайсгербера и начала релятивной лингвистики 247

Киров Е.Ф. Философия литературы 268

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Г.М. Богомазов, Е.И. Иванова
(ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»)

ПРОЯВЛЕНИЕ ДЕТЕРМИНАНТНЫХ СВОЙСТВ РУССКОГО ЯЗЫКА НА УРОВНЕ ФОНЕТИКИ

С типологической точки зрения русский язык является синтетическим и флективным, что приводит к реализации фузионной тенденции в строении слова. В русском языке четко противопоставлены лексические и грамматические значения благодаря его высокой степени грамматикализованности. Своеобразие системной организации русского языка выражается в характерных чертах его детерминанты.

Одной из важнейших особенностей современного русского языка является его событийность, т.е. способность представлять описываемую ситуацию в виде события, в виде разворачивающегося действия. Это наглядно видно при сопоставлении русского языка с другими. Например, по-английски или по-фински дословно мы скажем: «Аптека есть на углу» — это констатация факта, а не событие. По-русски же: «Аптека находится на углу» — это не просто факт, а событие, подчеркивание событийности. Этим объясняется особая развитость глагольной системы русского языка. Существенная разветвленность средств для выражения причинно-следственных отношений в русском языке важна для представления описываемой ситуации в виде события.

С событийностью тесно связано и другое важное свойство русского языка — его предсказательность. Для носителя русского языка очень важно знать, какой новый элемент последует в звуковой цепи за элементом, который мы произносим.

Еще одно важное свойство русского языка можно охарактеризовать как способность «не экономить на материале». Ведь все используемые в языке единицы представляют собой знаки, которые имеют план выражения (звучание — материальная сторона знака) и план содержания (значение — идеальная сторона знака). В русском языке материальная сторона знака особо чутко реагирует на изменение значения, т.е. любой сдвиг в значении находит свое отражение в материальной стороне знака. Этим объясняется необычайное богатство грамматических, синтаксических и лексических форм в русском языке [1].

Проявление детерминантных свойств русского языка на уровне сегментной фонетики

Согласные звуки, в отличие от гласных, несут наиболее важную информацию о значении слова. В этом нас убеждает простой эксперимент: убрав из слова все гласные, мы легко догадаемся о его значении. И, во-вторых, согласные в процессе развития фонетической системы приобретают все большую функциональную значимость по сравнению с гласными. Например, звуки [т'] и [д'] являются особо функционально нагруженными, в частности, на [т'] оканчивается большинство инфинитивных форм русского языка, поэтому [т'] и [д'] приобретают особую фонетическую форму — мягкие согласные становятся аффрицированными. В этом случае проявляется действие детерминанты русского языка: особое содержание выражается с помощью особой материальной формы.

Сравним вариативность проявления в потоке речи таких признаков согласных, как место образования и способ образования, с вариативностью согласных по таким признакам, как глухость / звонкость и твердость/мягкость. В результате сравнения можно прийти к выводу, что первая группа признаков более стабильна, а вторая — вариативна. В чем же заключается причина подобного расхождения? Она отражает функциональные различия. Исследования показывают, что первая группа признаков прежде всего отвечает за выражение лексических, а вторая — грамматических значений (по крайней мере выступает в качестве дополнительных грамматических показателей). Фонетическая реализация признаков согласных не носит случайный характер, а мотивирована функциональными различиями. И в этом случае можно видеть своеобразное проявление детерминантных свойств русского языка: его принцип «не экономить на материале».

Перед гласными [о] и [у], для которых характерна губная артикуляция, согласные тоже приобретают ее, становясь лабиализованными. В лабиализованности согласных проявляет себя другое типологическое свойство русского языка — его предсказательность: лабиализованная артикуляция согласных предсказывает свойство последующих гласных — их лабиализованность.

Гласные звуки, в отличие от согласных, отвечают в основном за грамматические значения. Поэтому они более вариативны. Самые серьезные изменения в гласных происходят рядом с мягкими согласными. Этим опять же объясняется то, что именно согласные несут основную функцио-

нальную нагрузку. Под влиянием соседних согласных гласные способны изменять свой ряд: гласные или сдвигаются вперед, или отодвигаются назад. Возможна даже смена подъема. Также если мягкий согласный следует за гласным или предшествует ему, то у гласного возникает и-образный элемент. Здесь проявляется предсказательность русского языка. В данном случае и-образный элемент или напоминает о появлении мягкого согласного (напоминательная предсказательность), или предсказывает появление его (предсказуемостная предсказательность). Предсказательность выражается и в редуцированных гласных: например, [ъ] предсказывает, что гласный через один ударный.

Следует отметить, что система гласных в процессе своего развития постепенно теряет свои смыслоразличительные возможности. Однако гласные не исчезают как звуки и продолжают выполнять уже иную роль в потоке речи. Происходит определенная функциональная переориентация этих звуков. Ведущей функцией становится не смыслоразличительная, а ритмическая, эмоционально-выразительная. Здесь вновь проявляется одна из детерминант русского языка. Коротко ее можно сформулировать как «не экономить на материале» (в данном случае на звуковом материале) [1].

Проявление детерминантных свойств русского языка на уровне суперсегментной фонетики

В области суперсегментной фонетики ярко представлен принцип «не экономить на материале». Этот принцип отражает и слог, и ударение, и интонация.

Словесное ударение в его оригинальной (ритмической) функции тесно связано с содержательной стороной слова. В предударно-ударную (стержневую) часть слова входят контрастные, а в заударную (периферийную) — неконтрастные слоги. В контрастных слогах более четко противопоставлены гласные и согласные, чем в неконтрастных. Благодаря такому составу стержневая часть обеспечивает надежное восприятие всех гласных и согласных, а заударная (периферийная часть) такой возможности не предоставляет. Согласно статистическим исследованиям, ударными бывают в подавляющем большинстве случаев корни слов. В стержневую часть слова попадают чаще всего корни и суффиксы, а в периферийную — флексии. Следовательно, стержневая часть отражает прежде всего лексическое значение, а периферийная — грамматические. Ритмическая структура слова помогает соответственно

оформлять и различать лексическое и грамматическое значение слова. С помощью побочного ударения изменяется ритмическая форма слова, что используется для выделения сложных и сложносокращенных слов, т.е. особого класса слов. Ослабление ударения также используется для выделения особого класса слов, в частности служебных слов.

Ослабление словесного ударения (побочное и слабое), или его усиление (синтагматическое и фразовое) приводит к созданию особых ритмических форм, каждая из которых используется в потоке речи для выполнения своих функций, в частности для оформления и выделения единиц с различным содержанием, т.е. каждое содержание имеет свою специфическую форму выражения.

Таким образом, изменение в содержательной стороне слова (прежде всего изменение функционального значения) находит свое отражение в изменении его ритмической структуры, т.е. фонетической формы, что отражает принцип предсказательности и особенно принцип «не экономить на материале» [1].

Функции интонации (например, функции организации и членения речевого потока), многообразие интонационных конструкций также отражают детерминантные свойства русского языка [1; 7].

Проявление детерминантных свойств русского языка в фонологии

На уровне фонологии особенно ярко проявляется принцип предсказательности.

В слабых позициях у фонем проявляется способность выполнять дополнительные функции. Они способствуют «предупреждению» некоторых фонетических событий, в частности, появлению паузы. В сигнификативно и перцептивно слабых позициях, где происходит закономерная смена звуков, фонемы благодаря своей особой звуковой форме, в которой они реализуются, способны предсказывать ряд фонетических явлений: подчеркивать конец слова перед паузой за счет появления глухих согласных звуков, предсказывать появления особого класса согласных звуков: после глухих — появление глухих шумных, после звонких — звонких, перед щелевыми передненебными — щелевых передненебных, появление аффрикат тоже можно интерпретировать как определенную последовательность согласных.

Следовательно, в слабых позициях у фонем появляется возможность работать на предсказательность, т.е. реализовывать таким спосо-

бом на фонетическим уровне одну из особенностей детерминанты русского языка. В этом заключается функциональное содержание слабых позиций в отличие от сильных, этим же объясняется их функциональная необходимость. Если на всех уровнях языка последовательно проявляет себя тенденция к предсказательности, то и в его фонетической системе закономерно формируется значительное количество слабых позиций, что подтверждается системной организацией русского языка.

Иначе тенденция к предсказательности проявляет себя при чередовании твердых и мягких согласных. Мягкий согласный влияет на предшествующий, и таким образом тот «предсказывает» появление следом мягкого согласного.

Связано с предсказательностью и чередование согласного с нулем звука. Оно подчеркивает, что оно происходит внутри слова в отличие от чередований шумных согласных по глухости / звонкости, которые реализуются на конце слова. Таким своеобразным путем фонемы с помощью отсутствия звучания работают на предсказательность в слабой позиции.

Гласные фонемы также часто отражают принцип предсказательности. В сигнификативно слабых позициях у гласных фонем появляется возможность предсказывать определенные фонетические события. Вероятно, редуцированная форма гласных звуков позволяет в определенной мере предсказывать появление ударного слога, что весьма важно для носителя языка.

Из признаков фонем интегральные признаки часто бывают связаны с предсказательными возможностями звуков. Дифференциальные и интегральные признаки выполняют разные функции: первые необходимы для различения значимых единиц, вторые в большинстве случаев выполняют предсказательную функцию. В этом тоже можно видеть проявление детерминантной основы русского языка: стремление предсказательности на всех уровнях языка [1].

Возрастная фонология на фактах детской и взрослой речи убедительно показывает двухуровневую организацию фонологической системы носителя русского языка. Нижний уровень (базовый уровень), состоящий из фонем щербовской фонологии, обслуживает процессы восприятия речи, а система фонем верхнего уровня, более абстрактных по своему содержанию и сходных с фонемами в понимании представителей Московской фонологической школы, обслуживает процессы порождения речи и фиксации ее на письме. Таким образом, в различии

фонологических свойств системы фонем обоих уровней лежат функциональные различия. И в этом случае мы можем отметить проявление принципа одной из детерминантных черт русского языка: «не экономить на материале», которая проявляет себя на всех уровня языка [2].

Проявление детерминантных свойств русского языка в области графики и орфографии

Совершенство графики определяется тем, насколько она позволяет, по возможности, небольшим числом букв полно и вместе с тем просто передавать на письме звуковую сторону языка. Благодаря позиционному принципу и использованию диакритических свойств гласных графем русская азбука значительно сокращает количество необходимых букв.

Позиционный принцип в целом оправдал себя. Благодаря ему во многих случаях обозначение цепочки фонем на письме не вызывает трудностей, а также не затрудняет чтение. В двух случаях он перестает действовать: перед буквой *е* и перед разделительными ъ и ь.

Русская графика последовательно обеспечивает однозначность чтения слов, что очень важно. Если одно и то же написание может быть прочитано двояко, то это, несомненно, является недостатком графики. В русской графике такие случаи возможны, когда не используется буква *ё*. Но подобных случаев в русском языке не так много.

В целом же русская графика вполне успешно справляется со своими задачами, демонстрируя свое совершенство, которое в определенной степени связано с отражением основной детерминанты русского языка, в частности его предсказательных свойств. Так, наличие пробела показывает, каким образом следует читать буквы *я, е, ё, ю* в начале слова. Предшествующие гласные и разделительные ъ и ь сигнализируют о том же. Предсказательность выражается и в том, что последующее событие (явление) подтверждает правильность предположения (напоминательная предсказательность). Как уже было сказано ранее, и-образные элементы у гласных подтверждают наличие предшествующего мягкого согласного. В этом феномене тоже проявляется предсказательность русского языка, которая увеличивает надежность общения. При этом подчеркивается, что и-образные элементы, т.е. предсказательные свойства, у гласных проявляются в перцептивно слабых позициях. Гласные же буквы *я, е, ё, и, ю* как раз и призваны обозначать фонемы <а, о, э, у, и> в перцептивно слабых позициях после согласных фонем, парных по признаку твердости/мягкости. Следовательно, в русской

графике имеются специальные средства, которые отражают и подчеркивают предсказательный характер ряда фонетических явлений. Таким образом, позиционный принцип русской графики с некоторыми исключениями весьма успешно демонстрирует предсказательные свойства русского языка на фонетическом уровне. Живучесть и эффективность позиционного принципа русской графики и объясняется прежде всего тем, что он полно отражает предсказательный характер русского языка в его письменной форме [1; 3].

В русской орфографии наиболее полно отражают детерминантные свойства русского языка мотивированные принципы, прежде всего морфематический, или фонематический, так как они позволяют полно отражать на письме морфемы с лексическим и грамматическим значением, реализуя на письме лишь исторические, а не живые фонетические чередования, подчеркивая тем самым единство в написаниях одинаковых по смыслу морфем и указывая на их различия в фонемном составе, если они обладают разными значениями [1; 3].

Проявление детерминантных свойств русского языка в устной речи

Рассмотрение фонетической системы в действии позволяет показать мотивированность фонетической формы лингвистических единиц их функциональным содержанием. Фонетическая форма помогает отличить функционально нагруженные слова от функционально не нагруженных в спонтанной речи, различать существительные и глаголы как слова, выполняющие номинативную и предикативную функцию и т.д. Все это дает возможность подчеркнуть, что фонетические явления способны реализовать не только предсказательность, но и событийность русского языка, а также его детерминантный принцип «не экономить на материале».

Различия в нормах произношения для КЛЯ (кодифицированного литературного языка) и СР (спонтанной речи) также подчеркивают событийность русского языка и в особенности принцип «не экономить на материале». Такие явления, как выпадение согласных и гласных звуков в словах, стяжение гласных, более распространены в СР по сравнению с КЛЯ. Можно предположить, что здесь действует принцип «не экономить на материале»: малейшее изменение в условиях использования слова порождает его изменение. И эллипсису и стяжению гласных подвергаются наиболее частотные слова, которые не несут на себе большой функциональной нагрузки и легко восстанавливаются из контекста, что

опять же показывает принцип предсказательности и принцип «не экономить на материале». Эти же принципы объясняют и различия в интонационных конструкциях и особенности членения СР и КЛЯ [1; 6].

Функциональные различия существительных и глаголов и отражение их в фонетической форме

Звуковая форма чутко и сравнительно тонко реагирует на функциональные изменения в содержании. Основная функция имен существительных номинативная, а у глаголов — предикативная. Набор грамматических категорий у глагола больше, что подчеркивает событийность русского языка. Следовательно, глагольные формы более насыщены морфемами, что приводит к тому, что в глаголах более последовательно проводится фузионный принцип соединения морфем, чем в существительных, а это сказывается и на четкости морфемного членения, и на активности звуковых чередований. Из-за большей насыщенности аффиксами глагольных словоформ вытекает еще одно следствие: глагольные аффиксы по своему звуковому составу в целом короче, чем у существительных, а это сказывается на их слоговой организации. В структуре высказывания существительные и глаголы также по-разному проявляют свои синтаксические свойства и как члены предложения, и в организации порядка слов в предложении. Отмеченные функционально-синтаксические и связанные с ними грамматические различия дают возможность предполагать и фонетические различия у существительных и глаголов.

Различия встречаются и в характеристике чередований, и в слоговой организации, и в характере ударения, и в выражении лексических и грамматических значений гласными и согласными. Все это подчеркивает не только событийность, но и принцип «не экономить на материале»: функциональные различия существительных и глаголов отражаются на фонетическом уровне.

Фонетическая форма реагирует на изменение как грамматических, так и лексических значений. При этом реагирует на изменение не значения, а функции (точнее, функционального содержания). Звуковая форма своими средствами подчеркивает функциональные различия и противопоставления в языке, она способствует конструированию этих различий в потоке речи.

Следовательно, вся фонетическая система функциональна по своей природе. Звуковая форма языковых единиц мотивирована их функциональным содержанием. При этом стоит подчеркнуть, что в русском

языке звуковая форма чутко реагирует на изменение функционального содержания языковых единиц. Таким образом, реализуется одна из детерминантных особенностей русского языка — «не экономить на материале». Четкая противопоставленность глаголов существительным по своей фонетической форме позволяет подчеркнуть связь этой формы с событийностью русского языка, которая также является его основной детерминантной чертой. Широко представлены на фонетическом уровне и предсказательные свойства русского языка. Именно в слабых фонетических позициях наиболее четко реализуются предсказательные свойства русских фонологических единиц, что уравнивает в функциональном отношении слабые и сильные позиции, так как каждая имеет свое коммуникативное предназначение в потоке речи.

Русский язык отличается от других языков своей системной детерминантой, находящей свое отражение в способе описания ситуации, в способе восприятия окружающего мира, в особом типе языкового мышления. Это свойство русского языка проявляется и на фонетическом уровне [1; 4; 5].

Литература

1. Богомазов Г. М. Современный русский литературный язык. Фонетика. – М., 2001.

2. Богомазов Г. М. Возрастная фонология (двухуровневая фонологическая система и ее роль в формировании чутья языка и грамотности учащихся 1–6 классов). – М., 2005.

3. Зиндер Л. Р. Очерки общей теории письма. – Л., 1987.

4. Зубкова Л. Г. Части речи в фонетическом и морфологическом освещении. – М., 1984.

5. Зубкова Л. Г. Язык как форма. Теория и история языка. – М., 1999.

6. Интерференция звуковых систем / Отв. ред.: Л.В. Бондарко, Л.А. Вербицкая. – Л., 1987.

7. Светозарова Н. Д. Интонационная система русского языка. – Л., 1982.

Determination qualities of the Russian language on phonetic level

To determinate properties of Russian it is necessary to carry it evention that is ability to present a described situation in the form of event,

in the form of developed action. With the evention is closely connected also the other property — prediction that is ability to show, what new element will follow in a sound circuit the given element that raises reliability of dialogue. One more important property of Russian can be characterized as ability "not to save on a material" that is the material party of language units sensitively reacts to change of functional value — any shift in value finds the reflection in the material party of a sign. These properties are characteristic for all levels of Russian. In work display of these properties is shown in segment and super segment phonetics, and also phonologic system, in oral and written forms of Russian.

J. Buitkiene
(Vilnius pedagogical university, Vilnius, Lithuania)

TRANSLATING POETIC DISCOURSE

Introduction

In translating, a new act of communication is being created out of previously existing one; therefore, translators act under the pressure of their own social conditions while at the same time they try to negotiate meaning between the producer of the source-language text (ST) and the reader of the target-language text (TT), both of whom exist within their own different social frameworks. This is a complex process, and it takes us beyond translation itself towards the whole relationship between language activity and the social context in which it takes place. Consequently, translation carries with it some debatable issues, the first one being *literal* versus *free* controversy. Nida [11] reformulated this problem in terms of types of equivalence appropriate to particular circumstances and distinguished *formal equivalence* (closest possible match of form and content between ST and TT) and *dynamic equivalence* (principle of equivalence of effect on reader of TT) as basic orientations.

One more debatable issue is the primacy of *content* over *form* and vice versa. The ideal would be to translate both form and content, but this is hardly possible [7]. Next, in translating the concept of intentionality is emphasized — the translator has to grasp the intentions of the writer and transfer them into the target language text. Translation is a matter of choice, but it has to be motivated: omissions, additions and alterations may be justified only in relation to intended meaning. There is no satisfactory resolution as far as the translation of a poetic discourse is concerned, i.e. whether it is translatable from one language into another [5]. In Jakobson's opinion, "...poetry by definition is untranslatable. Only a creative transposition is possible..." ([9]; 151). Or, to quote Bonnefoy, "The answer to the question, 'Can one translate a poem?' is of course no" ([4]; 186). "What we gain <...> is the poetry of other languages" ([4]; 188). Consequently, we get different discourses. Therefore, all the above mentioned disputable problems in the translation theory are closely related to the issues of text / discourse coherence and cohesion.

Any text, created by a writer, can be characterized as possessing structural and semantic wholeness, unity, being in a way subjective because it expresses the author's beliefs, values, intentions. To achieve this, the author chooses such means from the formal language code which serve him best. Each language is

specific and peculiar; each language possesses unique structures and vocabulary, which cannot be encountered in any other language. Nabokov ([10]; 73–74), for example, analyzing the problems of translating *Onegin* in English, points out to six characteristics of language and prosody in Russian poetry. According to some scholars [7], the translator's task is to transfer the author's intentionality, preserve, as much as possible, his style having at his disposal a different formal linguistic code which may be lacking certain structures and lexical expressions present in ST. Consequently, the translator has to preserve the deep structure of a text, i.e. its coherence, allowing for some variations on its surface level, which may include certain inadequacies in terms of cohesive devices and which manifest themselves most clearly through omissions, additions and alterations [7]. However, Blum-Kulka [3] claims that there are shifts not only of cohesion but also of coherence in translation. Speaking about the first type of shifts, he, of course, refers to the realization of various types of cohesive devices in SL and TL. Shifts of coherence, according to the author, are reader-focused and text-focused, but, from our point of view, no clear-cut line is drawn between these two types of shifts. They both mainly deal with differences in the cultural assumptions of the information receivers, i.e. what information they infer from a certain text. However, interlocuters belonging to the same culture and speaking the same language may interpret the same discourse (speech act or speech event) differently due to their beliefs, values, social knowledge, etc. Widdowson ([13]; 8) claims that "discourse… is the pragmatic process of meaning negotiation. Text is its product". Consequently, any piece of writing, addressed to the audience is discourse which can be negotiated, interpreted and which evokes different reactions from its receivers [1; 2].

Material and Methods

The article aims, on the basis of the above presented assumptions, to compare the translations of A. Baranauskas' *Anykščių Šilelis* into English and Russian. This comparison does not aim to reveal literary merits or drawbacks of the translations. *Anykščių Šilelis* and its translations are viewed as discourses which are supposed to have identical deep structure, surface realization of which takes different linguistic forms because of certain structural differences of the Lithuanian, English and Russian languages in the first place. Peculiarities of lexical systems, differences in cultural values and beliefs, historical background also play a significant role in the process of translation. Vabalienė ([12]; 178), reviewing P. Tempest's translation of *Anykščių Šilelis* into English (the same could be applied to its translation into Russian by Н. Тихонов) writes:

It is very complicated to translate Anykščių Šilelis into any language. This literary work requires thorough preparation on the part of the translator. He has to be well aware of Lithuania's folklore and history, of the flora and fauna of its forests, even of the dialect of Anykščiai region.

Further, Vabalienė's claim that P. Tempest looks for functional equivalence in ST and TT allows to presume the identity of the deep structure of ST and TT despite certain inadequacies and variations on the surface level. In the paper, these variations are analyzed taking into consideration **additions, omissions and alterations**, which, according to Hatim & Mason ([7]; 12), "may indeed be justified but only in relation to intended meaning".

As translation is a process that deals with discourses, it needs to be studied within the framework of discourse analysis and content analysis approach. In addition, we deal with three discourses (one in Lithuanian, the other in English and the third one in Russian); therefore, certain aspects of contrastive analysis are also applied [8].

Results and Discussion

Additions. The above mentioned variations on the surface level of TTs, i.e. additions or omissions of lexical items or structural units, hardly appear in a 'pure' form. Very often additions are combined with omissions because newly introduced lexical items or syntactic structures compensate for the omitted ones, for what cannot be translated verbatim from the original. Consequently, we can speak only about the degree of what is being omitted or added:

Ieva, gluosna ir blendis, grūšia, obelėlė;
Savo seserį skundžia liekna sedūlėlė.
Vinkšnos, šaltekšniai, liepos ir nesuskaityti
Kitokių medžių skyriai tarp jų išsklaistyti.

Here pear and apple show munificence.
The cornel rues her sister's violence.
Here buckthorn grows, birdcherry, linden, elm
And many trees dwell in this forest realm...

Вот ива, верба вот, и яблони, и груша,
Черемуха стоит, — шум их листвы послушай.
И шум деревьев тех ты выслушай в молчаньи:
В обиде на сестру то сетуны степанья.
Среди вязов, и крушин, и лип — несчетный с нами
Других деревьев стан — с другими именами.

The Lithuanian text is developed on the basis of the participant-line[1], expressed through the cohesive chain which is realized mainly by hyponymic repetition and which ends by hyperonym *trees*. The English translation employs parallelism of structures, as the TT is developed both through the participant-line and the event-line; therefore, the translator needs more lexical items naming actions — *show, grow*. The participant-line cohesive chain becomes shorter in the TT; as a result, new additional semantic connotations appear concerning *sedūlėlė* — in the English variant the phrase *her sister's violence* crop up in the first place which is mainly employed for rhythmic purposes.

The Russian variant presents still another picture, as the additions conspicuously prevail over omissions. Here, on the one hand, text structuring seems to follow the pattern of the ST, i.e. it is based on the participant-line, and the translator also concentrates on the cohesive chain consisting of hyponymic and hyperonymic lexical repetitions. On the other hand, the translator introduces additional semantic nuances, absent in the ST: he addresses the reader employing the parallelism of structures and lexical repetition: *шум их листвы послушай, И шум деревьев тех ты выслушай в молчаньи.* Even the text itself is longer — instead of four lines in the original and in the English version, the Russian translation of this passage takes up six lines.

The addition *in June* in the following extract

Skujom, šakelėm ir šiškom nuklotą
Kepina saulė nenaudingą plotą...
With needle, cone and twig the earth is strewn-
A barren waste the sun bakes hard in June...

could also be claimed to be included to preserve the rhyme of the line. However, at the same time it modifies the interpretation of the text, for June can hardly be considered to be the hottest month in summer. Consequently, it is possible to speak about deviations from the author's intentions. The Russian variant, in this case, seems to be closer to the original:

И солнце зло печет, вокруг пустырь покатый.
Сухими ветками и шишками богатый.

Omissions are most often noticeable in the cases where the author describes one or the other aspect of the forest with the help of folklore diminutives, flowery, picturesque verbs, epithets, metaphors, etc. Let us look at the following example:

[1] We adhere to Gleason's model of semologic structure (from [6]) which claims that texts are structured mainly on the basis of the Event-Line and the Participant-Line.

Kur tik žiūri, vis gražu: žalia, liekna, gryna!
Kur tik uostai, vis miela: giria nosį trina!
Kur tik klausai, vis linksma: šlama, ūžia, siaudžia!
Ką tik jauti, vis ramu: širdį glosto, griaudžia!

All that surrounds you with such beaty glows!
With every scent the forest woos your nose
And lively sounds you hear in every part.
You sense a deep calm soothing to the heart.

In four lines Baranauskas presents the layout of the poem's lyrical sights. The same layout is retained in the TT, but some modifications on the surface structure level are rather significant.The ST is structured on the basis of parallel constructions, and its „backbone" is the event-line through which it is developed. Four senses are enumerated by verbal nominations: *žiūri, uostai, klausai, jauti.* These are characterized by words of rather wide semantics: *gražu, miela, linksma, ramu.* The narrowing of meaning is achieved through stylistically marked lexemes *siaudžia, griaudžia*, metaphor *giria nosį trina,* the cohesive chain *žalia, liekna, gryna.* All these means are highly stylistically loaded. The same four senses are mentioned and characterized in the English version, but it is devoid of strict parallelism. In Lithuanian, the text is mainly developed through the event-line while in English the development goes through the event and the participant lines. This could be partly explained by the differences in the syntactic structure of both languages. In Lithuanian the implied participant *you, the reader* is expressed by zero nomination. The norms of the English grammar require an explicit expression of a subject which in this case coincides with the concept of the participant. Therefore the implicitness of the subject in the ST forced the translator to search for explicit means in translation, i.e. pronoun *you.* In each line it is placed in a different position thus violating the parallelism of the ST. Gone are synonymous expressions, picturesque verbs — they are replaced by more general nominations containing less stylistically connoted lexical items: *lively sounds, a deep calm soothing to the heart,* etc.

In this case the Russian translation resembles more the English one:

Куда ни кинешь взгляд — зеленая завеса.
Понюхай — сразу нос щекочет ласка леса.
Где ни прислушайся — веселый шум услышишь,
Ты чувствуешь покой — весельем леса дышишь.

We find the enumeration of the four senses here as well; however, the cohesive chains, realized by synonymous expressions, also did not find place in the Russian version.

The loss of folklore diminutives can be traced throughout the whole poem:

Kur jūsų paukščiai, paukšteliai, paukštytės...
Where are your birds and nestlings to be found...
Kur jūsų žvėrys, gyvuliai, žvėreliai?
Kur žvėrių olos, laužai ir urveliai?
Where are your living creatures large and small,
The burrows and the lairs that housed them all?

The participant-line undergoes certain modifications in the TT. The translator, unable to find adequate diminutival forms in English, resorts, for example, to discriptive nominations *nestlings* or *living creatures large and small.* The Russian version in some cases retains the development of the original: *Где ваши птицы, пташки и пичужки,* while in other cases the translator omits diminutives and synonymous expressions (especially in the second line), *Где ваши звери, где лесные их дороги, / Где все их логова, и норы, и берлоги?*

It is also interesting to note that many proper names (place names) are omitted in the English translation, while in the Russian version they are preserved:

Kas ten šnibžda? — Ė šnypščia iš kelmo piktoji,
Ėgi srovė teškena upelė Šventoji.
Who whispers? It's an adder you hear hiss
Or it's the river laps her bank in bliss.
Чей это злобный шип? — Гадюки шип зловещий,
Зеленою волной Швянтойи в берег плещет.

As far as the place names go, *Šlavė* is replaced by *the river, Marčiupio pakalnės* by *the hillside,* and so on. The Russian version preserves these proper names: *вдоль Шлаве, склон Марчюписа.* The only proper name which is retained in the English translation is *Mickiewicz* (russ. — *Мицкевич*).

Alterations. Alterations usually concern either the change of linguistic means on the surface level or some shifts in semantics. In the first case these changes are closely connected with the above discussed examples of omissions or additions. As it was mentioned earlier, it is diffi-

cult to find a ‚pure' case' of transformations. In the second case, when alterations affect the semantics of the text, they are mainly due to some historocal or cultural aspects of that period. Let us look at the following example:

Ir vasarą, ir žiemą kaip rūtos žaliuoja,
Liemuo liemenį plaka, kaip mendrės siūruoja.
Už pusvarsčio nesmato — toksai tankumynas!
In summer and in winter green as rue,
Like reeds they grow, the close the distant view
And all around you only trees are seen...

In this extract the translator notably modifies the third line — a unit of length *pusvarstis* is replaced by other lexical and syntactic structures (*all around you*). As this unit of measure is closely connected with Lithuania's history (*pusvarstis* was a Russian unit of length in the 19th century), its replacement by other linguistic means eliminates from the translation rather important cultural/historical nuances of meaning. The Russian variant in this respect is closer to the original:

И летом и зимой их зелены вершины,
Ствол задевает ствол, качаясь как тростины.
На полверсты вперед не видно в чаще мглистой...

Similar situation could be observed in the following two lines:

Ė tai vis dėl arielkos daugiausia išleidę:
Visi buvę kaip žydų šeimyna pasleidę
Whatever money they received they drank
And into ways of dissolution sank.

First of all we see that in the TT the barbarism *arielka* disappears (it was widely used in Lithuania in the 19th century); to preserve the text's deep structure it is replaced by the verb *drank*. However, the translation of the second line distorts the author's intentions and in a way violates the deep structure of the text. In the original, Lithuanians are compared to Jews, and this comparison might carry with it different interpretations. One of the possible interpretation could be that some Jewish families were rich or became rich by selling alchohol to the Lithuanian peasants, who, in turn, became addicted to it and little by little lost their property and moral values. This way these historical social aspects disappear from the TT — only the very fact of impoverishment is stated. Let us look at the Russian version:

А деньги бедняков в «горилке» утонули,
Как слуги шинкарей, всё пропили в разгуле.

We would claim that it is closer to the original. In the first place *arielka* is translated by *горилка*, which is also treated as a barbarism (in the translation it is even presented in inverted commas); the second line also hints that Lithuanian peasants were manipulated by some people and lead into moral and material degradation. However, the Russian version also avoids the above mentioned comparison of Lithuanians to Jews.

Conclusions

Translation, especially of a poetic text, is a complicated process. Many scholars believe that poetic discourse, which, in most cases, is highly culturally-bound, is untranslatable.

In the process of translating discourse, it is very important to preserve the coherence of the ST. Differences on the surface level (the choice of cohesive devices, etc.) are unavoidable.

The analysis of the Lithuanian poetic text and its translations to the English and Russian languages showed that both the translators, P. Tempest and Н. Тихонов, kept very close to the original's deep structure; however, the Russian variant is closer because of certain well-known historical (and at the same time cultural) connections.

Changes on the surface level of these three discourses manifest themselves most clearly in additions, omissions and alterations of formal linguistic means. Here, again, the Russian version overall tends to be closer to the original, as the Lithuanian and Russian languages possess more commonalities in the patterns of structural organization, the formation of diminutival forms, etc.

References

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

2. Bakhtin M. M. The Problem of Speech Genres // The Discourse Reader / Ed. by A. Jaworsky and N. Coupland. – London & New York, 2000.

3. Blum-Kulka S. Shifts of Cohesion and Coherence in Translation // The Translation Studies Reader / Ed. by L. Venuti. – London & New York, 2001.

4. Bonnefoy Y. Translating Poetry // Theories of Translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida / Ed by R. Schulter & J. Biguenet. – The University of Chicago Press, 1992.

5. Connolly D. Poetry Translation // Routledge Encyclopedia of Translation Studies. – London & New York, 2005.

6. Gutwinski W. Cohesion in Literary Texts: a Study of Some Grammatical and Lexical Features of English Discourse. – The Hague, 1974.

7. Hatim B. & Mason I. Discourse and the Translator. – London & New York, 1994.

8. Hoey M. & Houghton D. Contrastive analysis and translation // Routledge Encyclopedia of Translation Studies. – London & New York, 2005.

9. Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation // Theories of Translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida / Ed. by R. Schulter & J. Biguenet. – The University of Chicago Press, 1992.

10. Nabokov V. Problems of Translation: «Onegin» in English // The Translation Studies Reader / Ed. by L. Venuti. – London & New York, 2001.

11. Nida E.A. Towards a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. – Leiden, 1964.

12. Vabalienė D. «Anykščių šilelis» angliškai // Pergalė. – 1982. – № 3. – P. 177–189.

13. Widdowson H. G. Text, Context, Pretext: critical issues in discourse analysis. – Blackwell Publishing Ltd., 2004.

Sources

1. Baranauskas A. Anykščių šilelis. Аникщяйский бор. Der Hain von Anykščiai. The Forest of Anykščiai. – Vilnius, 1985.

Translating Poetic Discourse

The paper aims to throw some light upon the differences in structuring texts in the process of translation. These differences are connected with certain variations on the surface level of TT (text cohesion), while it is assumed that the deep structure of ST (text coherence) has to be preserved in the process of translation. The Lithuanian poetic text and its translations into English and Russian were analyzed. The obtained data show that the translators allowed for certain modifications on the surface level of the discourse that manifest themselves most clearly in the omissions, additions and alterations.

Key words: translation, translator, cohesion, coherence, omissions, additions, alterations.

Е.Ю. Геймбух
(ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»)

СЕМАНТИКА ЛИЧНЫХ МЕСТОИМЕНИЙ В РОМАНЕ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ЧТО ДЕЛАТЬ?»

Вводные замечания

Прагматический аспект исследования текста — соотношение автора и адресата — является одной из центральных проблем современной лингвостилистики. Благодаря новому подходу многие произведения получают новое прочтение. В большой степени это относится к роману Н.Г. Чернышевского «Что делать?», который долгое время изучался в основном с точки зрения идеологических позиций автора. Сказанное определяет новизну и актуальность исследования. Цель статьи — изучение системы личных местоимений, отражающей многоликость образов автора и читателя. Задача работы — исследование контекстной семантики местоимений, выявление ядерных и периферийных значений каждого. Основным методом изучения является «челночный» метод, предполагающий движение от собственно лингвистических характеристик к их содержательной значимости и обратно.

Основная часть

Роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?», не созвучный идеологическим воззрениям нашей эпохи, тем не менее вызывает интерес как произведение уникальное с точки зрения повествовательной структуры. Филология приходит к исследованию собственно художественных аспектов произведения: роман рассматривается в настоящее время в жанровом аспекте как образец утопии [2; 3]; появляются исследования, посвященные анализу текста [5]. Более глубоко изучается субъектная структура текста, поднимается вопрос о специфике образов автора и читателя в тексте, о характере их соотношения [1].

Наиболее яркой особенностью романа является характер повествования, который определяется соотношением разных ликов автора как друг с другом, так и с читателями.

Одним из возможных аспектов анализа сложных взаимоотношений всех субъектных структур становится изучение семантики личных местоимений.

Автор может говорить о себе и в первом, и во втором, и в третьем лице, к публике обращается и на «вы», и на «ты», представляет ее и как стороннего наблюдателя («они»).

*«— Это правда, — говорю **я** (1 лицо)»* ([6]; 31).

*«Но забираться **нам** (1 лицо мн. ч.) во всемирную историю будет уж слишком: **занимаешься** рассказом, так **занимайся** рассказом (2 лицо)»* ([6]; 94).

*«**Автору** не до прикрас, добрая публика (3 лицо)»* ([6]; 31).

И это не простое «жонглирование» местоимениями. Рассмотрим подробнее значение и внутреннюю структуру каждого личного местоимения.

За местоимением первого лица единственного числа скрываются разные лики автора, меняющего маски иногда даже в пределах одного абзаца: от «сочинителя», отметающего устаревшие каноны всеми признанной «художественности», — до рассказчика, последовательно регистрирующего, «как было».

Наполнение понятия «как было» в структуре романа так же неоднозначно, как и характер личных местоимений. На первый взгляд, «как было» создает иллюзию достоверности описываемого в романе за счет включения рассказчика в художественный мир произведения. Автор-повествователь находится рядом со своими героями, в том же хронотопе; принадлежит тому же кружку «новых людей», что и они; может быть собеседником собственных персонажей, вследствие чего занимает позицию «пересказчика», наблюдателя, слушателя:

*«**Кто теперь живет** на самой грязной из бесчисленных черных лестниц первого двора, в 4-м этаже, в квартире направо, **я не знаю**...»* ([6]; 34).

*«Верочке и теперь хорошо. **Я потому и рассказываю (с ее согласия)** ее жизнь, что, сколько я знаю, она одна из первых женщин, жизнь которых устроилась хорошо»* ([6]; 71).

Однако автор-«персонаж» постоянно нарушает рамки романного хронотопа, превращается во всезнающего автора, который в состоянии не только сообщить читателю, что уже было, но и то, что еще будет:

*«...они рассчитывали, что месяца через четыре или даже скорее они могут уже обзавестись своим хозяйством **(оно так и было потом)**»* ([6]; 154);

*«...**через несколько лет** после того, как я рассказываю вам о ней, у ней **будет** много таких целых дней, месяцев, годов: это **будет**, когда*

подрастут ее дети, и она будет видеть их людьми, достойными счастья и счастливыми» ([6]; 235);

«— Так что же это такое? Вы начинаете рассказывать о 1865 годе?

— Так.

— Да можно ли это, помилуйте!

— Почему же нельзя, если я знаю?..» ([6]; 431) (здесь автор пытается ввести читателя в курс дел, которые будут происходить через два года после написания романа, и не только в рамках художественного мира романа, но и за его пределами).

Автор-повествователь («созерцатель» и «сочинитель») занимает в романе позицию на границе художественного и реального миров. Поэтому не удивительно, что вторая сфера «как было» — это то, что касается самого автора, автобиографические мотивы:

«Марья Алексеевна устроила пробу, будто учила «логику», которую ***и я учил наизусть…****»* ([6]; 97).

«Это было еще недавно модным выражением у эстетических литераторов с возвышенными стремлениями: «эстетическая жилка», может быть и теперь остается модным у них выражением — ***не знаю, я давно их не видел»*** ([6]; 109).

Кроме того, «как было» освещает еще одну сторону действительности — жизнь, быт «новых людей», к которым относит себя и автор и которые располагаются по обе стороны границы «художественный мир» — «реальность»:

«Он вознегодовал на какого-то модерантиста, ***чуть ли не на меня даже****, хоть меня тут и не было…»* ([6]; 188).

«…/Рахметов/ имеет все-таки еще до 3 000 р. дохода, этого никто не знал, пока он жил ***между нами****. Это* ***мы*** *узнали после…<…> Не интересоваться же в самом деле было* ***нам*** *этими вещами»* ([6]; 261).

Использование личного местоимения первого лица единственного числа отделяет «я» повествователя от персонажей и читателей, подчеркивает его индивидуальность и «самостоянье». Однако местоимение первого лица множественного лица, обозначающее некую совокупность лиц, используется в тексте не менее часто. В какие же сообщества включает себя автор, с кем, почему и для чего консолидируется?

В главе первой «мы» обозначает «***нас****, мужчин»* — и в этом же абзаце — всех современников: *«я люблю называть грубые вещи прямыми именами грубого и пошлого языка, на котором почти все* ***мы*** *почти постоянно думаем и говорим…»* ([6]; 59).

«Мы» в значении «все мы» лейтмотивом проходит через весь роман, включая «я» в нерасчлененное целое поколения, времени, которому автор принадлежит по рождению.

Однако современное автору поколение представлено не только в качестве единого целого. Гораздо чаще встречается «мы», противопоставленное «вы» или «они». Уже в Предисловии в обращении к «новым людям» заявлено это противопоставление: *«недавно **вы** начали возникать между **нами**»* ([6]; 31); *«недавно зародился у **нас** этот тип /«**они**»/»* ([6]: 196).

Итак, «наше поколение» включает в себя «новую» и «допотопную» публику, которая никогда не сливается между собой, но может объединяться с автором в едином «мы». Для характеристики «записных литераторов» автор использует иронично-фамильярную лексику (*«просвещенные и благородные романисты, журналисты и другие поучатели нашей публики», «столь просвещенные и благородные писатели», «наши писатели, мыслители и назидатели», «любители прекрасных идей и защитники возвышенных стремлений»* ([6]; 103–104), *«записные литературные судьи», «эстетические литераторы с возвышенными стремлениями», «компания наших эстетических литераторов»* ([6]; 109)), а также развернутые описания, в которых ирония граничит с сарказмом (*«А впрочем, не показывает ли это проницательному сорту читателей (большинству записных литературных судей показывает — ведь оно состоит из проницательнейших господ), не показывает ли это, говорю я, что Кирсанов и Лопухов были люди сухие, без эстетической жилки? Натурально ли, чтобы молодые люди, если в них есть капля вкуса и хоть маленький кусочек сердца, не поинтересовались вопросом о лице, говоря про девушку? Конечно, это люди без художественного чувства (эстетической жилки). А по мнению других, изучавших натуру человека в кругах, еще более богатых эстетическим чувством, чем компания наших эстетических литераторов, молодые люди в таких случаях непременно потолкуют о женщине ниже с самой пластической стороны»* ([6]; 109)).

«Мы» часто объединяет «я» автора, ведущего повествование, и читателя, вместе с которым рассказчик следит за сюжетом:

*«Но **мы** видели только еще половину этой сцены»* ([6]; 144);

*«**Мы** теперь видим только Лопухова»* ([6]; 75);

*«Что подумала Марья Алексеевна о таком разговоре, если подслушала его? **Мы**, слышавшие его весь, с начала до конца, все скажем, что такой разговор во время кадрили — очень странен»* ([6]; 84);

*«Как встретилось это доказательство, **мы** сейчас увидим»* ([6]; 94).

Традиционно используемое «мы», включающее автора и читателя, не исчерпывает в романе Н.Г. Чернышевского всех отношений между создателем и получателем письма.

Автор-повествователь постоянно меняет свое положение по отношению к «публике» и персонажам. Отношение напряженного со- и противопоставления между адресантом и адресатами (просто «читателями» и другими авторами) складывается в отдельный сюжет. Завязка этого сюжета происходит в самом начале, когда «никому не известный» писатель пытается занять свое место как в сердцах читателей, так и в ряду своих коллег по цеху:

*«**Я** рассказываю **тебе** еще первую свою повесть, **ты** еще не приобрела себе суждения, одарен ли **автор** художественным талантом (ведь у **тебя** так много писателей, которым **ты** присвоила художественный талант), **моя** подпись еще не заманила бы **тебя**, и **я** должен был забросить **тебе** удочку с приманкой эффектности. Не осуждай **меня** за это, — **ты** сама виновата; **твоя** простодушная наивность принудила **меня** унизиться до этой пошлости. Но теперь **ты** уже попалась в **мои** руки, и **я** могу продолжать рассказ, как, **по-моему**, следует, без всяких уловок. Дальше не будет таинственности, **ты** всегда будешь за двадцать страниц вперед видеть развязку каждого положения»* ([6]; 31).

Итак, диалог с читателем начинается практически с первых строк романа. Поэтому не удивительно, что между «коммуникантами» достаточно быстро возникают отношения, свойственные реальному диалогу и отражающиеся, в частности, в системе местоимений: «я» говорящего может противопоставляться «ты» («вы») слушателя; «я» и «ты» («вы») могут объединяться в единое «мы» (особенно по отношению к «третьим лицам», чаще всего персонажам).

Но если диалог как таковой ограничивается указанными соотношениями, то в романе Н.Г. Чернышевского динамика взаимодействия гораздо сложнее. Всезнающий автор легко переступает границу между «я» и «ты» и соотносит свои реплики не только с тем, что «говорит» персонаж, но и с тем, о чем он «думает»:

*«...он /читатель/ говорит, — читательница тоже, вероятно, **думает** это, но не считает нужным говорить»* ([6]; 31);

*«**Казалось** ли только так Верочке, или в самом деле так было, кто знает?»* ([6]; 91);

«Лопухову ***кажется****, что ты удивительная девушка, это так; но это не удивительно, что это ему* ***кажется*** *— ведь он полюбил тебя!»* ([6]; 89);

«...это не она свидетельствует, это я за нее также ручаюсь: она видела их. Это ***мы*** *знаем, что на нем их не было; но у него был такой вид, что с точки зрения Петровны нельзя было не увидать на нем двух звезд, — она и увидела их; не шутя я вам говорю: увидела»* ([6]; 161). Сцена с Петровной, внешне не имеющая никакого отношения к повествованию, дает психологический портрет не только человека вообще, но и читателя в частности. Воспитанные на романах, которые построены на избитых сюжетах и в которых герои и авторы изрекают банальные истины, читатели видят то, чего в произведении нет (например, обличение материализма, признание автора в безнравственности — своей и героев и т.д.), но не видят того, что в нем есть. Причем эти же пороки проявляются и у персонажей, которые также являются читателями современных романов и которые свое отношение к жизни часто формируют на основании этих романов — иногда из-за наивности, внутреннего благородства приукрашивая действительность (Верочка о «любви» Сторешникова), чаще из-за духовной, нравственной слепоты, предубеждений отрицая то, что непривычно, непонятно (*«просвещенные и благородные романисты, журналисты и другие поучатели нашей публики»*).

Позиция «регистрации» происходящего вполне осознана и становится предметом рефлексии автора: *«Я не из тех художников, у которых в каждом слове скрывается какая-нибудь пружина, я пересказываю то, что* ***думали*** *и* ***делали*** *люди, и только»* ([6]; 133).

Чернышевский иронизирует над доверчивостью публики к писаному слову, которое «не вырубишь топором». «Знание» о том, как будет развиваться сюжет и как следует относиться к героям, писатель представляет как предвзятое мнение, которое может и не оправдаться:

«...читатель говорит: «я знаю, что этот застрелившийся господин не застрелился». Я хватаюсь за это слово «знаю» и говорю: ты этого не знаешь, потому что этого тебе еще не сказано, а ты знаешь только то, что тебе скажут; сам ты ничего не знаешь, не знаешь даже того, что тем, как я начал повесть, я оскорбил, унизил тебя. Ведь ты не знал этого, — правда? — ну, так знай же» ([6]; 31).

Предположениям читателя противостоит живая реальность, отразившаяся в романе в виде «фактов» и привнесшая в повествование «пользу» и «истинность»:

«У меня нет ни тени художественного таланта. Я даже и языком-то владею плохо. Но это все-таки ничего: читай, добрейшая публика! Прочтешь не без пользы. Истина — хорошая вещь: она вознаграждает недостатки писателя, который служит ей. Поэтому я скажу тебе: если бы я не предупредил тебя, тебе, пожалуй, показалось бы, что повесть написана художественно, что у автора много поэтического таланта. Но я предупредил тебя, что таланта у меня нет, — ты и будешь знать теперь, что все достоинства повести даны ей только ее истинностью» ([6]; 31).

Вряд ли утверждение о «кокетстве» Н.Г. Чернышевского, которое современный исследователь В. Сонькин видит в рассуждениях писателя и за которым усматривает реальное неумение владеть языком («стилистические нелепости», «литературную безнадежность», «неуклюжие монологи», «писательскую браваду» и т.п.) [4], можно воспринимать серьезно. В следующем же абзаце писатель, привыкший разговаривать с «проницательным читателем», сам отвечает на подобные нападки:

«Когда я говорю, что у меня нет и тени художественного таланта и что моя повесть очень слаба по исполнению, ты не вздумай заключить, будто я объясняю тебе, что я хуже тех твоих повествователей, которых ты считаешь великими, а мой роман хуже их сочинений. Я говорю не то. Я говорю, что мой рассказ очень слаб по исполнению сравнительно с произведениями людей, действительно одаренных талантом; с прославленными же сочинениями твоих знаменитых писателей ты смело ставь наряду мой рассказ по достоинству исполнения, ставь даже выше их — не ошибешься! В нем все-таки больше художественности, чем в них: можешь быть спокойна на этот счет» ([6]; 31).

Подобные пассажи, которых немало в романе, не могут не эпатировать читателей. Помимо иронии над читателями и писателями, в число которых волей-неволей вступает, обращаясь к литературному поприщу, сам повествователь, появляется и самоирония. «Я» распадается на «собственно «я» и «автора», «романиста». «Романист» может быть как объектом оценки (в начале произведения: *«я употребил обыкновенную хитрость романистов»*), так и ее субъектом. Во второй половине романа ипостась автора «я — романист» активизируется и определяет отношение к своему созданию с точки зрения давно устаревшей классицистической эстетики (противопоставление жанров высоких и низких):

*«Но я рассказываю дело не так, как нужно для доставления мне художественной репутации, а как оно было. **Я как романист** очень огорчен тем, что написал несколько страниц, **унижающихся до водевильности»*** ([6]; 102).

Кажется, что у автора-повествователя две неразделимые задачи: «воспитать» читателя и привлечь внимание литераторов — приверженцев избитых шаблонов, воспринимаемых как эталон художественности. Против такого понимания «художественности» и выступает Чернышевский, полемизируя и с писателями, и с читателями:

*«Да, первые страницы рассказа обнаруживают, что **я** очень плохо думаю о публике. **Я** употребил обыкновенную хитрость **романистов**: начал повесть эффектными сценами, вырванными из середины или конца ее, прикрыл их туманом»* ([6]; 31).

И все же не обо всей «публике» автор думает так плохо. Среди читателей автор выделяет *«некоторую долю людей, — теперь уже довольно значительную долю, — которых я уважаю»* ([6]; 31).

Отношение автора к разного рода «публике» отражается и в выборе местоимений. С *«огромным большинством»* автор на «ты», с *«добрыми и сильными, честными и умеющими»* — на «вы».

Характеристика «публики» дополняется на протяжении всего романа: «ты — публика» приобретает постоянный эпитет «проницательная», и чуть позже уточняется ее состав: это «почти все литераторы и литературщики». Но к «литераторам» относится и сам автор романа. Может быть, поэтому в тексте появляется несобственно-прямая речь, в которой за «я» автора скрывается «я» читателя. Однако благодаря явно выраженной иронии развенчивается точка зрения «просвещенных и благородных писателей». К таким рассуждениям относятся прежде всего рассуждения о нравственности, о материалистах, о «неинтересных героях»:

«Что это за люди такие? <...> Одни из них едят и пьют; другие не бесятся без причины: какие неинтересные люди!» ([6]; 409).

«...материалисты... люди низкие и безнравственные, которых извинять нельзя, потому что извинять их значило бы потворствовать материализму. Итак, не оправдывая Лопухова, извинить его нельзя. А оправдать его тоже не годится, потому что любители прекрасных идей и защитники возвышенных стремлений, объявившие материалистов людьми низкими и безнравственными, в последнее время так отлично зарекомендовали себя со стороны ума, да и со стороны характера, в глазах всех порядочных людей, материалистов ли, или не материалистов, что защищать кого-нибудь от их порицаний стало дело излишним, а обращать внимание на их слова стало делом неприличным» ([6]; 104–105).

Заключение

Итак, рассмотрев семантику личных местоимений в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?», мы приходим к следующим выводам:

Местоимение первого лица единственного числа **«я»** включает разные лики автора, прежде всего писателя нового поколения, утверждающего принципы новой художественности, которая неразрывно связана с «истинностью».

Автор-повествователь занимает позицию на границе между художественным миром романа и реальностью, поэтому личное местоимение первого лица множественного числа **«мы»** может включать группу лиц как в романном хронотопе, так и за его пределами, а иногда и связывать оба (текстовое и внетекстовое) пространства. «Мы» — это «я» и «новые люди», а также «я» и «читающая публика», большая часть которой охарактеризована как «допотопная».

Местоимения второго лица единственного («**ты**») и множественного числа («**вы**») связаны, как правило, с обозначением двух типов читающей «публики» и выражают отношение автора: фамильярно-ироническое к «проницательному» читателю, и уважительно-благосклонное к «новому».

«**Они**» прежде всего — «особые люди», которые противопоставлены всем «нам» — как «новым» людям, способным хотя бы увидеть и понять «особенного» человека, так и «допотопным», «чьи глаза не так устроены», чтобы увидеть людей типа Рахметова.

Литература

1. Бударагина Е. И. Средства создания образа адресата в художественном тексте: Дис. … канд. филол. наук. – М., 2006.

2. Лукин Ю. Л. Несостоятельность мечты о народном счастье // Литература в школе. – 2003. – № 8. – С. 37–39.

3. Сердюченко В. Л. Футурология Достоевского и Чернышевского // Вопросы литературы. – 2001. – № 3. – С. 66–84.

4. Сонькин В. Н.Г. Чернышевский. Что делать? // Legens@bigfoot.com.

5. Степанов А. В. Язык и стиль в романе Н.Г. Чернышевского // Русский язык в школе. – 1998. – № 3. – С. 65–72.

6. Чернышевский Н.Г. Что делать? – М., 2002.

Semantics of personal pronouns in N.G. Chernyshevskiy's novel «What to do?»

The article is devoted to not studied questions of language and style of the novel of N.G. Chernyshevskiy "What to do?" first of all to subject structure of the text.

The features of a narration connected with a parity of different faces of the author and the reader are considered in the work.

The basic objects of research are means of creation (first of all personal pronouns) images of the founder correlating among themselves and the addressee of the letter. The significant attention is given to studying of a functional orientation of text oppositions of pronouns "I" – "you" – "you" – "they" for a designation of one person (group of persons).

Keywords: subject structure, the pragmatical analysis; the sender, the addressee; an image of the author, an image of the reader; semantics of personal.

А. Жаркова
(Vilnius pedagogical university, Vilnius, Lithuania)

РЕКЛАМНЫЕ ТЕКСТЫ В РУССКОЯЗЫЧНЫХ ГАЗЕТАХ ЛИТВЫ (лексика, композиция, пунктуационное оформление)

Вводные замечания

Большое место среди печатной рекламы занимает газетная реклама, в которой выделяются такие жанры, как рекламное объявление, рекламная статья, рекламный репортаж, рекламное интервью, рекламная рецензия. Могут использоваться художественные жанры: рекламный рассказ, рекламное стихотворение. Печатная реклама включает в себя такие виды, как плакаты, афиши, каталоги, проспекты, буклеты, вкладыши, рекламные листовки, товарные ярлыки, этикетки. Печатная реклама имеет ряд преимуществ перед другими СМИ. Она может проникать во все слои общества.

Рекламный текст в газете должен соответствовать речевой, стилевой и композиционной нормам. Язык газеты имеет свои основные черты, которые неравномерно представлены в разных газетных жанрах.

Для газетной рекламы характерны следующие черты:

1) экономия языковых средств, лаконичность изложения при информативной насыщенности;

2) отбор языковых средств с установкой на их доходчивость;

3) использование характерных для данного стиля речи штампов (высококачественный, лучший, престижный);

4) жанровое разнообразие и связанное с этим разнообразие стилистического использования языковых средств: многозначности слова, эмоционально-экспрессивной лексики;

5) использование изобразительно-выразительных средств стилистического синтаксиса (риторические вопросы и восклицания, параллелизм построения, повторы, инверсия [4].

Цель данной статьи — рассмотреть особенности лексики, композиции и пунктуации рекламного текста в русскоязычных газетах Литвы, используя метод стилистического анализа текста и рассматривая композиционно-речевые приёмы в рекламных объявлениях.

Материалом исследования послужили рекламные тексты, преимущественно объявления, двух из выходящих на русском языке газет Литвы: ежедневной газеты «Республика» (в работе используется сокращение Р.)

и газеты-еженедельника «Экспресс-неделя» (в работе используется сокращение Э-н.). За 2007 год и январь – начало февраля 2008 года. Выбор именно этих газет объясняется рядом причин. Газета «Республика» — это единственный национальный ежедневник на русском языке. Выходит с 7 января 1991 года. Издатели газеты, часть которой занимают рекламные объявления, «подстраховались» от возможных замечаний по поводу содержащейся в газете рекламы, отметив на последней странице ежедневника, что ЗАО «Республикос ляйдиняй» не отвечает за содержание рекламы и её ошибки. Газета «Экспресс-неделя» — это популярный в Литве еженедельник для всей семьи объёмом до 115 страниц. Третью часть еженедельника занимают рекламные объявления как частных лиц, так и юридических компаний и фирм. В еженедельнике встречаются рекламные статьи, содержащие, например, рекламу лекарств, рекламные интервью (например, с приезжающим в Литву эстрадным исполнителем), но большая часть рекламных текстов — это объявления.

Читатели могут найти в этих газетах рекламу необходимых им товаров и услуг (бытовая техника и электроника, одежда, мебель, транспорт, здоровье, недвижимость, право, работа, досуг, путешествия и др.).

Основная часть

Газетная реклама имеет определённые преимущества перед рекламой на радио и телевидении: информация лучше всего воспринимается и усваивается человеком именно в письменном (печатном) виде. Наиболее распространённой формой газетной рекламы являются объявления — простейший вид рекламы, отличающийся от других форм рекламы отсутствием оценочного, «завлекающего» момента, стандартностью формы ([3]; 382). По нашим наблюдениям, в рекламном объявлении отсутствие «завлекающего» момента в словесном тексте компенсируется за счёт композиционного оформления (использования пунктуационных и других графических знаков, разнообразия шрифта, значимости места и площади рекламного текста на газетной странице и, наконец, цвета и рисунка). Рекламное объявление в газете выполняет основную функцию рекламы — предоставляет информацию *о товарах, различных видах услуг и т.п. с целью оповещения потребителей и создания спроса на эти товары, услуги* ([2]; 301).

Важную роль в потреблении газетной рекламы играет её привычность. Публикации рекламного характера были помещены в первой русской газете «Ведомости», издаваемой с 1702 года по указу Петра

Первого ([3]; 550). Это во много раз больше, чем возраст рекламы на радио и телевидении.

Наряду с большими преимуществами газетная реклама имеет существенный недостаток. Газеты помещают большое количество рекламных объявлений. Многие из них стараются привлечь внимание читателей к аналогичным товарам (например, очень распространённой в рассматриваемых газетах является реклама дверей и пластиковых окон). Однако чем большее количество рекламных объявлений помещено в газете, тем больше внимания уделяется каждой отдельной рекламе и всему рекламному материалу в целом.

Важное требование, предъявляемое к рекламным текстам, — максимум информации при минимуме слов. В тексте особым шрифтом выделяются слова с повышенной рекламной ценностью, большой эмоциональной силой, создающие наглядный, осязаемый рекламный образ.

Задача рекламы — выдвинуть на первый план товар или услугу при помощи собственных средств и приёмов так, чтобы самой рекламы не было заметно. В этом помогает прежде всего умело подобранная лексика и грамотно выстроенная композиция, а также пунктуационное оформление.

Рассмотрим специфику лексики рекламных объявлений в русскоязычных газетах Литвы. Государственным языком Литвы является литовский язык. Язык способен значительно воздействовать на культуру общества в целом. Соответственно, мы можем наблюдать культурологические изменения в русскоязычном обществе Литвы.

Наиболее подвержена переменам лексика — самая подвижная и открытая часть языка. Как отмечают исследователи ([1]; 54), процесс проникновения иноязычной рекламной лексики в русский рекламный текст осуществляется с помощью:

1) трактовки вводного слова по типу словарной статьи;

2) *«погружения»* — оригинального включения в русский контекст;

3) использования системы скобок, кавычек.

В рекламе русскоязычных газет «Республика» и «Экспресс-неделя» нам встретился второй способ включения литовской лексики в текст рекламного объявления. Например:

«Eurovaistine Mažiausių kainų lyderė. Экономьте! 30% скидка НА ДОПЛАТУ за все компенсируемые лекарства. Скидка применяется к доплате за все компенсируемые лекарства, при всех видах компенсации. Акция проходит 5 ноября – 5 декабря 2007 г. За более подробной информацией обращаться в EUROVAISTINE или по тел. … (Р., 20.11.2007, с. 4). В переводе на русский: *Евроаптека — лидер самых низких цен.*

Литовская лексика в текстах рекламных объявлений в написании латиницей представлена логотипами и названиями фирм, электронным адресом фирмы, кириллицей передаётся название улиц. Рассмотрим типичное рекламное объявление из газеты «Экспресс-неделя» (Э-н, 27.12.2007, № 52, с. 95):

«"Качественная подготовка водителей категории "В""
Kostygovo *Обучение утром, днём, вечером*
Vajravimo *на русском, литовском языках*
Mokykla *Индивидуальное обучение*
Школьникам и студентам СКИДКИ!
Вильнюс, ул. Пакалнес 1 (Ясинскё 4) рядом с горой Таурас.
www.auto-mokykla.lt Тел. 260-41-41, моб. 8 620 22979»

В этом рекламном объявлении использовано название школы вождения, написанное латиницей, переводимое на русский язык следующим образом: *Школа вождения Костыгова*, затем в электронном адресе школы использованы литовские слова и сокращения. Текст рекламного объявления включает литовские названия улиц, горы, переданные уже с помощью букв русского алфавита.

В еженедельнике «Экспресс-неделя» встречаются отдельные рекламные тексты на литовском языке. Например, всю вторую страницу занимает цветная реклама банковской услуги: «*VISA GOLD Gauti paprasta kaip niekad! Be jokių papildomų reikalavimų! Iki 2007 gruodžio 31 d. VISA GOLD — tik už 49 Lt* (Э-н. 27.12.2007. с. 2) *(в* переводе на русский:*VISA GOLD Получить просто, как никогда! Без всяких дополнительных требований! До 31 декабря 2007 года VISA GOLD — только за 49 литов)*».

В русскоязычной газете «Республика» целые страницы отданы рекламе на литовском языке (см., например, Р., 2007, № 235, с. 12 и 13). На литовском языке приводятся даже рекламные объявления, касающиеся приезда в Вильнюс «Московского театра на льду» Игоря Бобрина, гастролей певца Александра Градского, а также скидок на билеты в вильнюсский Русский драматический театр. На упомянутых страницах приведено 114 рекламных объявлений на литовском языке. Это реклама туристических агентств, мобильной связи, скидок в ресторанах, кафе, гостиницах, культурных и спортивных мероприятий, косметических процедур, различных обучающих курсов, товаров в специальных магазинах.

Даже если рекламное объявление на русском языке, оно проницаемо для включения отдельных слов и фрагментов на литовском языке:

«Русское радио Балтия представляет
Литовская «десяточка» в проекте года...
Vika@ — Ричка
69 DANGUJE — Супердевчонки
Sasha Son feat. SEL — Не улетай
Stano — Туманы
Alanas — Письмо на снегу и другие...
Лучшие песни литовских исполнителей на русском языке УЖЕ в продаже» (Р., 2008. № 2, с. 25).

Кроме представленного рекламного текста, включающего имена литовских исполнителей и групп на литовском языке, в этой рекламе использован шрифт разной высоты и конфигурации, красный, белый, голубой, жёлтый, коричневый и чёрный цвет, рисунки подсолнухов и вставка — обложка диска с текстом на литовском языке: «*Русское радио Балтия* (далее литовский текст привожу в переводе на русский язык. — *А.Ж.*) *представляет хиты популярнейших литовских исполнителей по-русски. 15 лучших песен, по мнению слушателей русского радио Балтии»*. Эта реклама на двух языках интересна тем, что она подчёркивает культурные литовско-русские связи, а также расчёт на русско-литовское двуязычие читателей.

Рассмотрим функционирование литовских вкраплений в рекламных текстах на русском языке. Понятие «вкрапление» является окказиональным и не фиксируется лингвистическими словарями, оно удачно характеризует функциональный аспект лексем типа *Baldų rojus* (Мебельный рай), *Langų meistras* (Мастер окон) и др. Исследование рекламной лексики позволяет утверждать, что абсолютное большинство лексем из литовского языка или какого-либо другого языка обладает «терминологической сущностью». Подобные названия должны рассматриваться наряду с другими пластами лексики ограниченного употребления. Эти слова — клейма (логотипы), имеющие юридическую регистрацию и сохраняющие оригинальную, исконную графику: *Inturlita, Zelesa*. Именно принцип единооформленности товарного знака в различных языках мира обусловливает неизменность их внешнего облика в русском языке и как бы выводит данные слова за рамки грамматики. Товарные знаки не требуют перевода и адекватно воспринимаются потребителями рекламной информации в разных странах [6].

В рекламных текстах товарный знак часто употребляется без знака препинания: «*Попробуйте нашу рыбку! UAB SALŲ ŽUVYS*».

В быстром и лёгком усвоении и запоминании предлагаемого читателям рекламного текста большую роль играет композиция. Композиция

рекламного объявления состоит из рекламного лозунга (заголовка), зачина, содержания и заключения. В рекламном тексте необходимы яркие слова, характеризующие объект рекламы, логические доводы в его пользу и фактический материал. Рассмотрим классическую развёрнутую композицию рекламного объявления и использование в ней лексических средств. В рекламном тексте заголовок может играть роль тезиса. Типичными для рекламных заголовков являются названия учреждения или места (*Клиника гинекологии, одонтологический кабинет, «Aušros vartų» больница, Центр хирургии головы и шеи, Горнолыжные курорты)*, название товара или услуги (*Бронированные двери, Пластиковые окна и двери, Нестандартная мебель, Спутниковое ТВ)*, обозначение проблемы *(Вы плохо слышите?)*, предложение решения проблемы (*Круглосуточно выводим из запоя*), самореклама (*Мы предлагаем лучшее!*).

Обычно для привлечения потребительского внимания к рекламе литовские рекламодатели используют свои штампы: *Очень дёшево! Скидки! Распродажи! Акции! Суперцены! По выгодным ценам*! Иногда иным шрифтом выделяется цена, которая является меньшей по сравнению с конкурирующей фирмой.

Выразительны заголовки, включающие поговорки, строчки из известных песен, литературных произведений. Это так называемые заголовки-реминисценции. Реминисценция состоит во включении в речь (текст) хорошо узнаваемого фрагмента чужого текста, иногда несколько трансформированного, без упоминания его названия и автора для создания определённого стилистического эффекта ([3]; 552). Например, в рекламе горнолыжных курортов: «*Лучше гор могут быть только горы...*» (Э-н., 27.12.2007, с. 115) использована строка из стихотворения Владимира Высоцкого. Для текстов рекламного объявления использование реминисценций не характерно из-за прагматической направленности и малого объёма текста. Но в других, больших по объёму, жанрах газетной рекламы, таких как рекламная статья, рекламный рассказ, реминисценции встречаются в заголовке и в основном тексте. *Мебель «по нашему хотению»* — заголовок рекламной статьи в газете «Экспресс-неделя» (Э-н., 27.12.2007, № 52, с. 99). «*По нашему хотению*» отсылает к тексту известной русской сказки про Емелю «По щучьему велению, по моему хотению». Реминисценции рассчитаны на хорошую память и широкий культурно-ассоциативный фон адресата, в текстах региональной рекламы на русском языке они используются, но не слишком часто.

Рассмотрим композицию и лексические особенности типичного рекламного объявления, содержащего все компоненты композиции:

0) логотип организации, 1) заголовок, 2) зачин, 3) содержание и 4) заключение:

«(0) Metelica Naktinis klubas. (1) Новогодний огонёк 31 декабря. (2) Хочешь весело встретить Новый год? Приходи в ночной клуб «Метелица», где тебя ждёт самая весёлая в городе тусовка. (3) Ты увидишь театральное представление, соблазнительных участниц — Мисс Айстринга, а также тебя ждут игры и весёлые развлечения, самые лучшие хиты всех времён и, как всегда, фейерверк!!! У тебя не будет времени скучать. (4) Встречай Новый год весело! Информация по телефону: в Вильнюсе...».

Мы рассмотрели пример развёрнутой классической композиции рекламного текста, в котором заголовок и концовка способствуют мгновенному восприятию и запоминанию текста, а зачин и содержание текста представляют собой основную мысль и аргументы в её пользу.

В основной части рекламного текста было использовано литовское слово, переданное русскими буквами *Айстринга*, что в переводе с литовского значит *страстная*.

Часто текст рекламного объявления представляет собой свёрнутую композицию. Например, на фоне портрета певца написано — *Филипп Киркоров* и даты и места проведения концертов. Свёрнутую композицию может иметь не только рекламное объявление-афиша, но рекламное объявление о предоставлении услуг, продаже или покупке.

Пунктуация в рекламе является не менее выразительным средством передачи содержания, чем слова. Знаки препинания в рекламе выполняют сигнальную функцию, то есть используются для привлечения внимания читателя к тексту.

Абзац в тексте газетной рекламы выполняет роль, сочетающую в себе функцию пунктуационного знака с функцией композиционно-стилистической, служит для актуализации значимых частей текста. Абзацы акцентные, экспрессивно-выделительные повышают эмоциональное восприятие:

«Надоела старая мебель?
Хотите создать уникальный интерьер в своём доме?
Вы ставите задачи — мы их решаем!
«Diskonta» ждёт вас!
— Кухни — Шкафы-купе, гардеробы
— Корпусная мебель — Офисная мебель» (Э-н, 27.12.2007, с. 88).

Наиболее распространённый знак в рекламном тексте — это тире ([5]: 160). Этот знак является фиксатором и заполнителем структурно-

пустых мест: «*Ваши идеи — нашими руками*» (Э-н, 27.12.2007, с. 88); средством выражения условно-временных и следственно-сравнительных отношений между частями бессоюзного сложного предложения («*Вы ставите задачи — мы их решаем*!»); средством создания эмоционально-экспрессивных качеств речи («*Runet.lt — всё знать и не состариться! Runet.lt — иметь 100 друзей и совершенно бесплатно! Runet.lt — в Литве — по-русски!*» (Э-н, 14.02.2008). Часто тире в рекламном тексте — это знак смысловой, интонационной, композиционной «неожиданности».

Графически в печатной рекламе тире может быть оформлено по-разному: в виде прямоугольника, кружочка, звёздочки, треугольника или даже какого-либо силуэта.

Тире в рекламном тексте чаще передаёт эмоциональную напряжённость и в какой-то мере стремительность речи, нежели подчёркивает смысловую значимость речи. В этой роли выступает лексика. Тире придаёт рекламному тексту динамичность, композиционную значимость, лаконичность, разговорную окраску, выразительность.

Многоточие нередко используется в рекламе в традиционной для этого знака функции — обозначения незаконченности высказывания. В рекламном тексте многоточие часто употребляется как условный знак, позволяющий читателю самому расширить рамки текста, домыслить детали. Употребление многоточия может быть использовано как некий композиционный приём, позволяющий скрепить части рекламного текста в единую форму: «*Сезон ЛЕТО 2008 Турция, Болгария, Греция, Хорватия, Марокко, Египет, Испания, Италия, Тунис, Португалия...*

...уже в продаже!!!» (Э-н, 14.02.2008).

Часто в тексте рекламного объявления используется вопросно-ответный ход. Использование этой фигуры экспрессивного синтаксиса подчёркивает значимость проблемы и важность той информации, которую автор доносит до читателя в условной форме, отвечая на вопрос, который сам задал: «*Надоела старая мебель? Хотите создать уникальный интерьер в своём доме? Вы ставите задачи — мы их решаем. «Diskonta» ждёт вас!*».

Характерно использование в тексте рекламного объявления нанизывания вопросительных предложений с подчёркнутым нарастанием вопросительной интонации — ещё одной фигуры экспрессивного синтаксиса.

Функцию волеизъявления рекламодателя в рекламном тексте, обычно в заголовке, несут побудительные предложения. Графическое средство выражения побуждения — восклицательный знак. Восклицательный знак или даже несколько восклицательных знаков используются в той части

рекламного текста, где следует указание на выгоду для клиента: *«Бронированные двери — гарант вашей безопасности!!!»* (Р., 15.02.2008, с. 13). Может быть использовано не одно, а несколько восклицательных предложений: *«Акции! Суперцены!* (Э-н, 14.02.2008, с. 92).

Обычно восклицательные предложения используются в зачине и концовке рекламного объявления, которые содержат основную мысль рекламы и должны подействовать на чувства читателей.

Часто используемые в рекламном тексте эмоциональные обращения к читателю и доводы рекламодателя могут быть обрамлены не одним, а даже тремя восклицательными знаками: *«Цены от 50 ЛТ!!!»* (Э-н, 14.02.2008).

Итак, абзац, тире, многоточие, вопросительный и восклицательный знаки препинания способствуют созданию эмоционально-экспрессивной насыщенности рекламного текста.

Выводы

Самым распространённым жанром в русскоязычных газетах Литвы является рекламное объявление — простейший вид рекламы. Наличие «завлекающего», оценочного момента и нестандартность формы зависят от направленности рекламы и повышаются в рекламе культурных мероприятий, путешествий, медицинских услуг по сравнению с «сухим» текстом рекламного объявления о продаже, покупке, перевозке, ремонте, строительстве, отделке, окнах, дверях, балконах и т.д.

В небольшом по объёму тексте рекламного объявления часть его представлена литуанизмами и вкраплениями из литовского языка: они присутствуют в названиях-клеймах предприятий, учреждений и фирм, в адресе предприятия (название улицы, города, электронный адрес). Вкрапления-литуанизмы могут быть использованы и в основном тексте рекламного объявления. Газетная реклама — единственный жанр, текст которого в русскоязычных газетах Литвы может быть полностью напечатан по-литовски.

«Броскость» рекламного объявления поддерживается не только умелым использованием лексических средств и стандартных композиционных частей, но и графическим и пунктуационным оформлением.

Литература

1. Горожанкина Л. «Предлагаем бизнес-организаторы из натуральной кожи» // Русская речь. – 2000. – № 1. – С. 54–56.

2. Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов. – М., 2000.

3. Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Под общ. рук. Л.Ю. Иванова, А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширяева и др. – М., 2003.

4. Розенталь Д.Э. Практическая стилистика русского языка. – 5-е изд., испр. и доп. – М., 1987.

5. Розенталь Д.Э., Кохтев Н.Н. Язык рекламных текстов. – М., 1981.

6. Сендидж Ч., Фрайбургев В., Ротцолл К. Реклама: теория и практика. – М., 1989.

Advertisement Texts in Russian-language newspapers of Lithuania (lexics, composition, punctuation design)

The article examines most common form of newspaper advertising — commercial advertisements. Advertisement is a most trivial form of advertising. The article describes specific examples of advertisements to show the pecularities of using Lithuanian vocabulary in advertisements, as well as particular qualities of composition and punctuation design, aimed at creating emotional and expressive text.

Key words: newspaper advertising, commercial advertisements in newspapers, vocabulary, Lithuanism, borrowing from Lithuanian, composition, punctuation.

Е. Казимянец
(Vilnius pedagogical university, Vilnius, Lithuania)

РУССКИЙ ПРЕДЛОГ *без* И ЕГО ЛИТОВСКИЙ ЭКВИВАЛЕНТ *be*

Вводные замечания

В процессе коммуникации важное место занимают отрицательные конструкции, неправильное употребление которых может привести к непониманию или неточному истолкованию всего высказывания. Языковая категория отрицания неразрывно связана с логическим отрицанием, более того, основным содержанием языковой категории отрицания является логическое отрицание, и это в той или иной степени находит отражение в наиболее приемлемых определениях категории отрицания в языке, встречающихся в лингвистике [2; 3; 8; 9; 11 и др.].

Отметим, что формально-логическое отрицание (как, впрочем, и другие логические категории) едино для всех людей — логическая операция отрицания производится посредством введения в суждение отрицательной частицы типа **НЕ** (литовской **NĖ**), оборота вроде **НЕВЕРНО, ЧТО...** или специального символа ([2]; 76–77). Однако в естественном языке оно получает различные формы выражения, а также обладает определенными правилами функционирования в разных языках.

Кроме того, в логике категории и формы исследуются в отвлечении от конкретного содержания мысли, и отрицание, в свою очередь, рассматривается без учета средств его выражения, в то время как для грамматики это принципиально важно и наиболее интересно. Рассмотрим такой пример: *Он безграмотен = Он не знает правил правописания = У него нет навыков правописания*. Здесь одно логическое отрицание передано различными языковыми средствами, что свидетельствует о том, что естественные языки для передачи одного и того же логического отрицания имеют целый ряд самых разнообразных средств, и логическое отрицание, таким образом, не получает в языке максимально экономичного выражения.

В литовском и русском языках набор формальных средств выражения отрицания в целом совпадает. В обоих языках средства выражения отрицания относятся к одним и тем же уровням языка и представлены одними и теми же частями речи, и это дает нам возможность

предложить общую для этих языков классификацию средств выражения отрицания, выделив четыре основные группы: **фонетическую** (куда относится отрицание, выраженное интонацией и риторическим вопросом или восклицанием), **грамматическую** (сюда входят отрицательные частицы **НЕ / NE**, **НИ / NĖ / NEI**, предлоги **БЕЗ / BE**, предикативы **НЕТ**, **НЕЛЬЗЯ / NĖRA, NEGALIMA,** отрицательные местоимения и наречия); **лексико-грамматическую** группу средств выражения отрицания составляют приставки с отрицательным значением; **лексическая** группа представлена фразеологизмами, причем фразеологизм с отрицательной семантикой может иметь в своем составе формальный показатель отрицания (например, отрицательную частицу или предикатив), а может и не иметь такового. Данную классификацию представим в виде схемы ([8]; 78):

Идентичность набора средств выражения отрицания в русском и литовском языках дает основание предположить и схожесть в использовании этих средств в конкретных языковых конструкциях, хотя более детальный анализ выявляет ряд особенностей в функционировании и семантике средств выражения отрицания в каждом из исследуемых языков. Целью данной статьи является анализ русского предлога **БЕЗ** и соответствующего ему литовского предлога **BE** как формальных средств отрицания. Объектом исследования оказались предложно-падежные конструкции с данными языковыми средствами отрицания, а также конструкции с двойным отрицанием, в состав которых входят анализируемые предлоги. В работе используются описательный и аналитический методы с элементами сопоставительного анализа. Специфика функционирования предлога **БЕЗ** в русском языке рассматривается сквозь призму литовского языка.

Результаты исследования

Предлог как часть речи в языке занимает особое место: с одной стороны, в семантике предлога органически слиты его лексические и грамматические значения, с другой — собственное значение предлога не может проявиться вне связи с падежной формой какого-либо существительного (или субстантивированных слов из других частей речи) ([4]; 531).

Кроме того, функционирование одного и того же предлога в разных языках имеет свои особенности: будучи многозначными, многие предлоги в двух языках совпадают по употреблению в одном или нескольких значениях, но расходятся в других. Для выявления специфики семантики и функционирования того или иного предлога в одном языке целесообразно рассмотреть данную языковую единицу на фоне аналогичных конструкций в другом языке. Попытаемся провести такой анализ на примере русского предлога **БЕЗ**, имеющего эквивалент **BE** в литовском языке.

Значение предлога **БЕЗ (BE)** реализуется исключительно в предложно-падежных сочетаниях с родительным падежом имени, где он обозначает различные оттенки значения, объединяемые категорией отрицания, а именно: отсутствие, лишение, удаление, отторжение (отнятие), противопоставление, отрицание чего-либо. Поэтому предлог **БЕЗ** традиционно рассматривается в качестве средства выражения отрицания, хотя эти его функции в русском языке до сих пор полностью не исследованы, как, впрочем, не получили должного освещения семантика и функции предлога **BE** в литовском языкознании.

Заметим, что можно говорить о наличии отрицания не только в случае употребления предлога **БЕЗ**, но и предлогов **ВНЕ, КРОМЕ, ЗА ИСКЛЮЧЕНИЕМ**, например: *находиться **вне дома** – находиться **не дома**, **за пределами** дома; все, **за исключением** Маши, получили подарки – все получили подарки, а Маша **не получила**.* Не случайно русскому предлогу **КРОМЕ**, так же как и **БЕЗ**, в литовском языке соответствует предлог **BE**, который, согласно «Грамматике литовского языка», указывает на выделяемый предмет. Значение выделения выступает более отчетливо при отрицании: ***Be brolio** aš daugiau nieko neturiu. – **Кроме брата**, у меня больше никого нет* ([1]; 367). Таким образом, отрицание, выраженное упомянутыми предлогами, имеет значение исключения из утверждения кого-, чего-либо, которое наблюдается в утвердительных высказываниях типа: *читаю все, **кроме газет** — читаю все, а газет **не читаю**.*

В качестве средства выражения отрицания русский предлог **БЕЗ** в некоторых словосочетаниях синонимичен частице **НЕ**. Однако в ли-

товском языке такая синонимика прослеживается далеко не всегда. Например:

а) *стоять* ***без*** *пользы – стоять* ***не*** *с пользой – стоять* ***бесполезно***. Ср.: *stovėti* ***be*** *naudos – stovėti* ***beprasmiška***.

б) *жить без интереса – жить* ***не*** *с интересом – жить* ***ничем не*** *интересуясь – жить* ***не****интересно*. Ср.: *gyventi* ***be*** *prasmės – gyventi* ***niekuo nesidomint – neįdomu*** *gyventi*.

Из приведенных выше цепочек синонимических конструкций видно, что предлог **БЕЗ,** с одной стороны, имеет несомненную семантическую связь с отрицательной частицей **НЕ** (и с омонимичной ей приставкой) и, с другой стороны, тесно связан в смысловом отношении с отрицательной приставкой **БЕЗ–**. Соответственно, предлог **BE** семантически связан с отрицательной частицей **NE** и приставкой **BE–**. В «Русской грамматике» указывается, что значение первообразного предлога **БЕЗ** поддерживается существованием в языке однозначной с ним приставкой **БЕЗ–**: *безумный – без ума, безопасность – без опасности* (в обоих случаях отмечаем значение отсутствия) ([13]; 710).

Наблюдая данное явление в пределах одной и той же части речи, обнаруживаем, что частица **НЕ** сопровождается в исследуемых сочетаниях предлогами **С, В, ПРИ.** В литовском же языке в подобных конструкциях частица **NE** употребляется лишь с предлогом **SU.** Сравним:

А. *{Проводить время}* ***с*** *товарищами — {.....}* ***без*** *товарищей — {.....}* ***не*** *с товарищами; {pralesit laiką}* ***su*** *draugais — {.....}* ***be*** *draugų — {.....}* ***ne su*** *draugais* (не употребляется). Мы можем выделить здесь две оппозиции по признаку утверждение — отрицание:

1) ***с*** *товарищами —* ***не с*** *товарищами //* ***su*** *draugais —* ***ne su*** *draugais* (невозможно);

2) *с товарищами —* ***без*** *товарищей //* ***su*** *draugais —* ***be*** *draugų*.

Б. *{Ходить}* ***в*** *пальто — {.....}* ***без*** *пальто — {.....}* ***не в*** *пальто; {bėgioti}* ***su*** *paltu — {.....}* ***be*** *palto — {.....}* ***ne su*** *paltu (o su puspalčiu)*. Отсюда также вычленим две оппозиции:

1) ***в*** *пальто —* ***не в*** *пальто //* ***su*** *paltu —* ***ne su*** *paltu;*

2) ***в*** *пальто —* ***без*** *пальто //* ***su*** *paltu —* ***be*** *palto*.

В. *{Быть}* ***при*** *деньгах — {.....}* ***не при*** *деньгах — {.....}* ***без*** *денег*. Аналогично и здесь имеем две оппозиции:

1) ***при*** *деньгах —* ***не при*** *деньгах;*

2) ***при*** *деньгах —* ***без*** *денег*.

Таким образом, для двух отрицательных членов оппозиции существует только один утвердительный коррелят. Однако при относитель-

ной синонимичности отрицательных конструкций типа **БЕЗ – НЕ С \\ НЕ В \\ НЕ ПРИ** или **BE – NE SU** (о чем свидетельствует наличие единого для них утвердительного члена оппозиции), они существенно отличаются по смыслу следующим: если предлог **БЕЗ (BE)** полностью отрицает предмет (отрицание в данном случае носит категоричный характер, и внимание концентрируется на выражении отсутствия кого-, чего-либо), то в синонимичных конструкциях с частицей создается как бы смягченное отрицание, дающее благоприятную перспективу для дальнейшего противопоставления, выраженного или подразумеваемого: *он пришел **без** пальто – он пришел **не в** пальто (а, может быть, в плаще, куртке и т.п.); ребенок гулял **без** родителей – ребенок гулял **не с** родителями (а с другими детьми, няней, бабушкой и т.п.).*

Следовательно, если необходимо передать значение отсутствия, необладания чем-либо, то в языке используется предлог **БЕЗ (BE),** если же внимание направлено не столько на выражение указанного значения, сколько на указание альтернативного варианта, то есть на создание какого-либо отрицательного значения с оттенком противопоставления, то уместнее употребление предложных конструкций с частицей **НЕ (NE)**. Сравним: *он гулял **без** товарищей (один) — он гулял **не с** товарищами; он работал **без** перерыва — он работал **не с** перерывами* (последнее невозможно, так как здесь не может быть другого варианта: работать можно либо с перерывами, либо без них).

Как средство выражения отрицания русский предлог **БЕЗ** может использоваться в двух случаях. Чаще всего он указывает на отсутствие связи между действием и обстоятельством, синтаксически такие конструкции с предлогом **БЕЗ** выполняют роль обстоятельства образа действия (*бежал **без передышки**, читал **без системы**, продвигался **без остановок*** и т.п.): *«Трамвай равномерно подпрыгивал на скрепах и летел все дальше **без остановок»*** (Г. Белых, Л. Пантелеев).

Сочетания описываемой структуры часто включают отвлеченную лексику и нередко представляют собой фразеологизмы разной семантической слитности: *бежать **без оглядки**, лгать **без зазрения совести**, спать **без задних ног*** и т.п. Например: *«Она воскликнула: «Ай, не он! не он!» — и упала **без памяти»*** (А.С. Пушкин «Метель»).

В литовском языке предлог **BE** также выполняет подобную функцию: *dirba **be** poilsio — работает **без** отдыха, gyvena **be** džiaugsmo — живет **без** радости.* Этот предлог, подобно русскому **БЕЗ**, способен указывать на предмет, без помощи которого совершается или, наоборот, не совершается действие: *siuva **be adatos** — шьет **без** иголки, **be pinigų***

*nepirksi — **без денег** не купишь.* Например: *«Здесь ваши заслуги и ваши дарования не останутся **без** достойного **вознаграждения**»* (А.С. Пушкин) — *«Čia jūsų nuopelnai ir gabumai neliks **be** tinkamo **atpildo**».*

Реже возможен предлог **БЕЗ (ВЕ),** когда отрицается несогласованное определение (то есть указывается признак, отсутствие которого характеризует предмет): *«Обнаженные плотины, каналы **без набережной,** деревянные мосты являли недавнюю победу человеческой воли над сопротивлением стихий»* (А.С. Пушкин) — *«Plikos užtvankos, kanalai **be krantinių,** mediniai tiltai visur rodė, kaip neseniai žmogaus valia čia įveikė stichijų priešinimasį».*

Предлог **БЕЗ (ВЕ)** может обозначать отсутствующую часть количества: *без **пяти** минут двенадцать — **be penkių** minučių dvylika.* Отметим, что в литовском языке предлог **ВЕ,** в отличие от русского **БЕЗ**, способен выражать временной предлог, до которого совершается или не совершается действие (обычно в этом случае при глаголе меняется отрицание): ***be pavasario** neparvažiuosiu — «приеду только весной»* (буквально: *«без весны не приеду»); atsikėlė **be saulės** — «встал до восхода солнца».*

Предлог **БЕЗ** обладает способностью, сочетаясь с частицей **НЕ**, образовывать конструкции с двойным отрицанием, то есть такие словосочетания, в которых происходит «отрицание отрицания», и столкновение двух отрицаний в предложении создает утвердительный смысл с особой стилистической окраской: ***без** толка — **не без** толка,* то есть *с толком (пользой); **без** пользы — **не без** пользы,* то есть *с пользой; **без** участия — **не без** участия,* то есть *с участием, при участии.* Сравним:

***без** пользы → **с** пользой → **не без** пользы;*

***без** злорадства → **со** злорадством → **не без** злорадства;*

***без** участия → **с** участием → **не без** участия.*

Хотя выражения типа *«с пользой»* и *«не без пользы», «с радостью»* и *«не без радости»* и подобные справедливо расцениваются как синонимичные, передающие одну и ту же утвердительную семантику, все же они различаются в оттенках значения. Если для первых членов рассматриваемых пар характерно нейтральное употребление — утверждение с предлогом берет предмет целиком, без какого-либо ограничения, без внутреннего указания на частичное отрицание ([10]; 109), то конструкции с двойным отрицанием **НЕ БЕЗ...** имеют некоторый оттенок как бы неполноты утверждения, «смягченного утверждения», например: ***не без** радости — с некоторой радостью, с определенной долей ра-*

дости и т.п. Добавим, что **НЕ БЕЗ** обычно употребляется с существительными в родительном падеже и что такие сочетания в предложении являются обстоятельством образа действия: *«Ай да Ленька! — **не без** зависти воскликнул Цыган»* (Г. Белых).

Подобные конструкции с двойным отрицанием, представляющие собой сочетание частицы **NE** с элементом **BE** (как в роли предлога, так и в качестве приставки), не характерны для литовского языка. Редкие случаи подобных примеров в литовской речи, видимо, можно объяснить влиянием русского языка или стремлением переводчика сохранить структуру русской фразы.

Предлог **БЕЗ (BE)** активно используется в русских и литовских фразеологических оборотах, передающих не только различные оттенки отрицательного значения *(**без** толку, **без** умолку (болтать) — **be** reikalo, **be** paliovos (plepėti), **без** кровинки в лице — (ни) кровинки в лице нет — **be** lašelio kraujo veide)*, но и утвердительное значение (*без задних ног (спать)* — в значении *«очень крепко»*; *без памяти (любить)* — в значении *«очень сильно, забывая обо всем»* и т.п.), например: *«Надежда вдруг озарила его душу; он влюбился **без** памяти»* (А.С. Пушкин). Думается, что тенденция к фразеологизации словосочетаний с предлогом **БЕЗ (BE)** в немалой степени может быть объяснена своеобразием отрицательного значения этого предлога, полнотой, категоричностью, интенсивностью отрицания, выраженного им.

Выводы

Опираясь на проведенный анализ, можно прийти к заключению, что предлоги **БЕЗ** и **BE** являются формальными средствами выражения отрицания, регулярно встречающимися в русском и литовском языках. Семантика русского предлога **БЕЗ** в основном совпадает с кругом значений соответствующего ему в литовском языке предлога **BE**. Отличительной особенностью данных предлогов является их способность передавать гамму значений, объединяемых категорией отрицания: отсутствия, лишения, удаления, отторжения (отнятия), противопоставления, отрицания чего-либо, которые в том и другом языке реализуются только в предложно-падежных конструкциях с родительным падежом. Отрицание, выраженное данными предлогами, носит полный и категоричный характер, и многие предложно-падежные конструкции с этими языковыми элементами обладают яркой образностью, что создает благоприятную почву для их фразеологизации. Причем фразеологические единицы с предлогами **БЕЗ** и **BE** могут обладать не только различными оттенками отрицательного значения: *без кон-*

ца — be paliovos, но и иметь утвердительную семантику: *(бежать, нестись) без оглядки*, т.е. *«очень быстро» — (bėgti) kaip be galvos.*

Однако следует отметить более широкий семантический диапазон литовского предлога **BE** по сравнению с русским **БЕЗ.** Например, предлог **BE**, помимо вышеупомянутых отрицательных значений, способен передавать значение «исключения из утверждения и указания на выделенный предмет», которое в русском языке характерно для предлогов **кроме, за исключением** и под. В отличие от русского предлога **БЕЗ** предлог **BE** в литовском языке может обозначать временной предел, до которого совершается или не совершается действие: *atsikėlė be saulės.* В русском языке в этом случае чаще употребляется предлог **ДО:** *встал до восхода солнца.*

Предлоги **БЕЗ** и **BE** как средства выражения отрицания употребляются в двух случаях: во-первых, чаще всего они используются в языке для указания на отсутствие связи между действием и обстоятельством (такие конструкции выполняют функцию обстоятельства образа действия в предложении: *Они расстались без объяснений. — Jie atsisveikino be pasiaiškinimo.*), и, во-вторых, гораздо реже исследуемые предлоги встречаются при отрицании несогласованного определения: *пальто без пуговиц — paltas be sagų.*

В качестве специфической черты русского предлога **БЕЗ** укажем его способность, сочетаясь с частицей **НЕ**, образовывать конструкции с двойным отрицанием: *без выгоды – не без выгоды.* Данные конструкции имеют особую стилистическую окраску, выражая своего рода неполное, смягченное утверждение с внутренним указанием на частное отрицание.

Таким образом, семантика и функционирование предлога **БЕЗ** в русском и **BE** в литовском языках в основном идентичны, что является, видимо, следствием их этимологической общности, хотя каждый из них характеризуется и специфическими, лишь ему присущими особенностями.

Литература

1. Амбрасас В., Валецкене А., Валюлите Э. и др. Грамматика литовского языка. – Vilnius, 1985.

2. Бондаренко В. Н. Отрицание как логико-грамматическая категория. – М., 1983.

3. Булах Н. А. К вопросу о выражении грамматической категории отрицания в индоевропейских языках // Ученые записки Ярославского педагогического института. Вып. 30. – Ярославль, 1957. – С. 37–85.

4. Виноградов В. В. Русский язык. – М., 1972.

5. Галнайтите Э., Пикчилингис Ю., Сивицкене М. Школьный русско-литовский фразеологический словарь (ШР-ЛФС). – Kaunas, 1983.

6. Dabartinės lietuvių kalbos gramatika / Red. V. Ambrasas. – Vilnius.1994.

7. Казимянец Е. К вопросу о лингвистическом описании русских предлогов в учебных целях // Пятые Поливановские чтения: Сборник научных статей по материалам докладов и сообщений. Ч. 3. Вопросы грамматики, лексикографии и методики. – Смоленск, 2000. – С. 117–123.

8. Казимянец Е. Отрицание как категория грамматики и способы его выражения (на материале русского и литовского языков) // Kalbotyra. – 1987. – № 38 (2). – С. 72–81.

9. Казимянец Е., Эйгирдене Д. К вопросу об имплицитном отрицании в языке и речи. Slavistica Vilensis // Kalbotyra. – 1999. – № 48 (2). – С. 63–72.

10. Кочетков А. К. Выражение отрицания в современном русском языке // Вопросы синтаксиса и стилистики русского литературного языка. – Куйбышев, 1963. – С. 98–115.

11. Огинскене Э. Выражение отрицания в простом повествовательном предложении современного литовского литературного языка: Дис. ... канд. филол. наук. – Вильнюс, 1986.

12. Падучева Е. В. Эффекты снятой утвердительности: глобальное отрицание // Русский язык в научном освещении. – 2005. – № 10.

13. Русская грамматика: В 2-х тт. – Т. 2. – М., 1980.

14. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молотова (ФСРЯ). – М., 1986.

15. Шигуров В. В. О слитном и раздельном написании **НЕ** с глаголами и отглагольными образованиями // РЯШ. – 1997. – № 5. – С. 76–82.

The Russian Preposition *без* and its Lithuanian Equivalent *be*

The article deals with the Russian preposition ***без*** and its equivalent ***be*** in the Lithuanian language. The prepositions are determined as one of the formal means of negation in both languages. The comparative analysis showed that the Russian ***без*** and the Lithuanian preposition ***без*** can express the same negative meanings and are used only with Genitive case in the identical negative constructions. Two main cases of usage of ***без*** and ***be*** as a means

of negation in the given languages were described in the article. Although the comparative analysis indicated that these prepositions share a common base in their semantics and obtain similarity in their usage, still some specific features of each one were described as well. It was pointed out that semantic range of the preposition ***be*** is wider than the semantic capacity of the preposition ***без***. On the other hand, the Russian preposition ***без*** when accompanied by the negative particle ***не*** can produce constructions with double negation. These constructions express a specific affirmation with a slightly negative meaning. The similarity of meanings and functions of the prepositions ***без*** and ***be*** can be explained as a result of their etymological relationship.

Key words: negation, preposition, formal means of negation, comparative analysis, negative construction.

Г. Кундротас
(Vilnius pedagogical university, Vilnius, Lithuania)

АКУСТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ИНТОНАЦИОННЫХ КОНТУРОВ ЛИТОВСКОГО ЯЗЫКА В СОПОСТАВЛЕНИИ С РУССКИМ
(экспериментально-фонетическое исследование)

Введение

В литовском языкознании интонация рассматривается или в синтаксисе — описываются ее функции, или в фонетике — анализируются ее фонетические признаки ([12]; 231).

Первый опыт инструментального изучения литовской интонации был проведен шведским лингвистом Р. Экбломом [7]. Р. Экблом в первую очередь интересовался тем, какое влияние интонация оказывает на проявление слогового акцента литовского языка. С этой целью он описал *изменения тона* в повествовательных, вопросительных и побудительных предложениях.

Инструментальное изучение литовской интонации активизировалось в конце 60-х годов XX века. Так, П. Бикульчене [1] изучала интонацию побудительных предложений, М. Таландене [16] — акустические признаки и восприятие интонации альтернативного вопроса, Й. Статкявичене [15] — основной тон и длительность однородных и неоднородных определений, В. Пукелис [13] — интонацию неместоименного собственного вопроса.

Данный обзор показывает, что в немногочисленных экспериментально-фонетических исследованиях анализировались интонационные признаки лишь некоторых коммуникативных типов литовских предложений. Подсистема интонационных контуров в целом не выделена и не описаны их фонетические признаки.

Настоящая статья посвящена фонологическому и фонетическому описанию литовских интонационных контуров в сопоставлении с русскими (на основе слухового и электроакустического анализа). Такой анализ представляется *новым и актуальным* для теории литовской интонации, для дальнейшего типологического ее описания и для практики преподавания обоих языков, в том числе в качестве иностранных.

Теоретической основой для сопоставления послужили результаты системного анализа литовской [8; 9] и русской ([14]; §150–171) интонации, полученные на основе применения фонологического метода

[2; 3], позволившего в обоих языках выделить системы интонационных средств и подсистемы интонационных контуров.

Для сравнения фонетических характеристик интонационных контуров используется *сопоставительный метод*, включающий два вида анализа звучащей речи — слуховой и инструментальный (электроакустический).

Исходным *материалом* для сопоставления послужили отрывки звучащей речи, содержащие наиболее характерные *нейтральные* реализации основных типов интонационных конструкций литовского языка, представленные в схемах (таблица 1) и графиках (1–19). Графики отражают особенности индивидуальных произнесений, полученные в результате осциллографического анализа отрывков из художественных произведений литовских авторов, фонограммы кинофильмов, спектаклей, радио- и телепередач, чтение дикторами диалогов и отдельных предложений вне контекста в лабораторных условиях. Осциллограмы выполнены в ЛЭФ Института русского языка Российской Академии наук, по той же методике, что и графики русской звучащей речи в ([14]; 104–106). На графиках откладываются: по горизонтали в линейном масштабе длительность звучания в миллисекундах (м/сек); по вертикали в логарифмическом масштабе частота основного тона в герцах (Гц); интенсивность выражена в миллиметрах и обозначается над гласными.

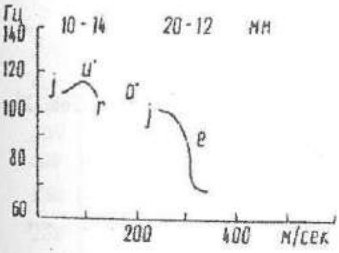
Таблица 1

Русские ИК (пример и схема)	**Литовские ИКЛ (пример и схема)**	**Своеобразие литовских ИКЛ по сравнению с русскими ИК**
Я живу в Ви[1]льнюсе.	Aš gyvenu Vil[1]niuje.	ИКЛ-1 от ИК-1 отличается плавным и менее глубоким понижением тона в центре, меньшим интервалом уровней тона предцентра – постцентра.
Когда ты[2] уезжаешь?	Kada tu[2] išvažiuoji?	ИКЛ-2 от ИК-2 отличается несколько более высоким уровнем тона и плавным понижением его в центре, меньшим интервалом уровней тона предцентра – постцентра.

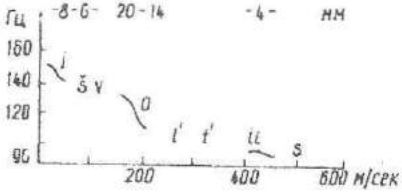
Русские ИК (пример и схема)	Литовские ИКЛ (пример и схема)	Своеобразие литовских ИКЛ по сравнению с русскими ИК
Вы здесь рабо^{3} таете?	Jûs ćia dir^{3} bate?	ИКЛ-3 от ИК-3 отличается плавным повышением тона в центре и плавным его понижением в постцентре (включая 1–3 слоги постцентра), меньшим контрастом уровней тона предцентра – постцентра.
А если ве^{4}чером?	O jeigu pa^{4}vakare?	ИКЛ-4 от ИК-4 отличается нисходяще- восходящим движением тона в центре и менее высоким его уровнем в постцентре, меньшим интервалом уровней тона предцентра – постцентра.
Каки^{5}е картины!	Kokie^{5} paveikslai!	ИКЛ-5 от ИК-5 отличается плавным повышением и менее высоким уровнем тона в первом центре, менее резким и глубоким понижением во втором; меньшим интервалом уровней тона предцентра – центров – постцентра.
Как Вы измени^{6}лись!	Kaip Jûs pasi^{6}keitéte !	КЛ-6 от ИК-6 отличается меньшей резкостью и высотой повышения тона в центре, меньшим интервалом уровней тона предцентра – постцентра.

Русские ИК (пример и схема)	Литовские ИКЛ (пример и схема)	Своеобразие литовских ИКЛ по сравнению с русскими ИК
Когда[7] он вернется!	Kada[7] jis sugrįš!	ИКЛ-7 от ИК-7 отличает дугообразное восходященисходящее движение тона в центре; характер проявления смычки голосовых связок (более частотна неполная смычка); меньший интервал уровней тона предцентра – постцентра.

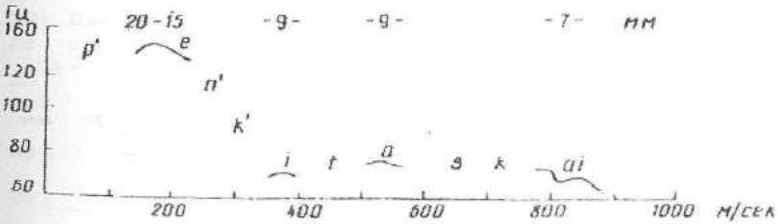
Графики 1–19



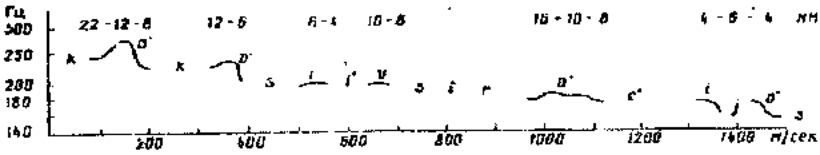
1. Jūroje (муж.) [júroje]



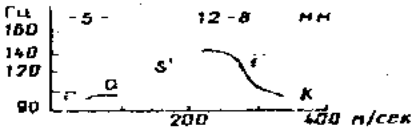
2. Iš vàlties (муж.) [iš vál'ties]



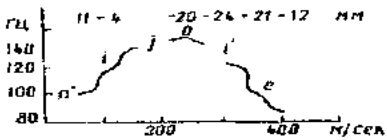
3. (Karpovo sąskaitoje) / penkì taškai муж.) [p'en'kì taškai]



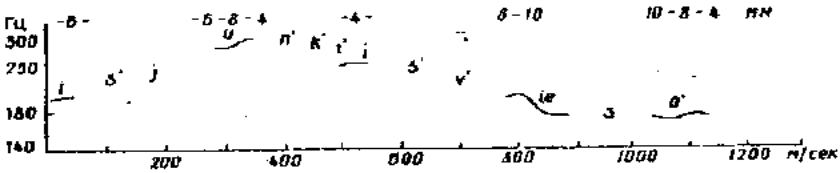
4. Kõkios iliustracijos? (жен.) [kõkios li'ustra'c'ijo's?]



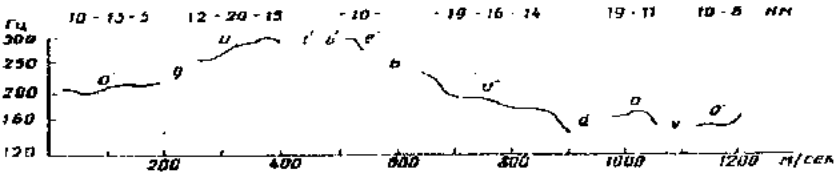
5. Rašỹkl (муж.) raš'ík]



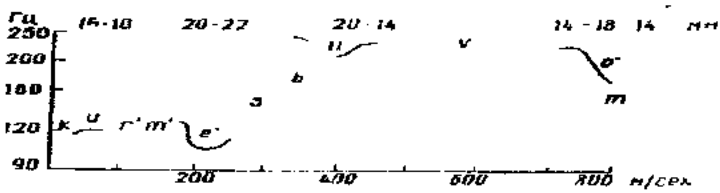
6. Nijõlel (муж.) [nijólel]



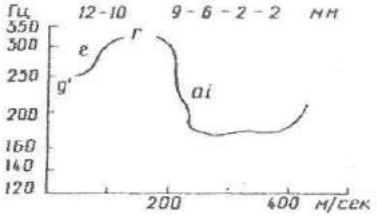
7. Išjũngti šviesą? (жен.) [iš'jún'k't'i šv'iesą]



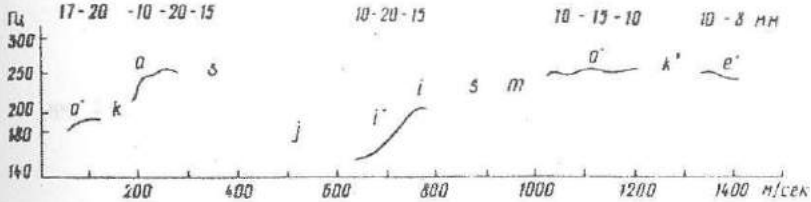
8. O gũlbė bùdavo / ... (жен.) [o gul'b'ė bu'davo']



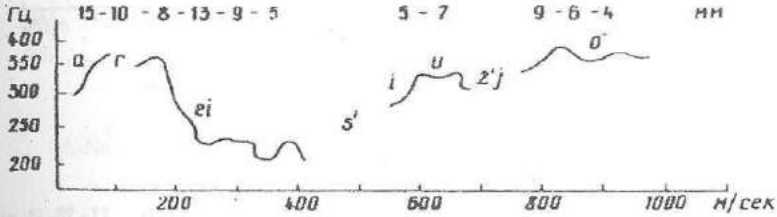
9. Kur mes bũvom? (муж.) [kur m'e's búvom]



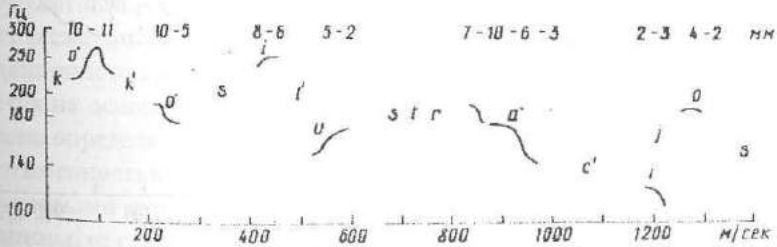
10. Gerai, / ... (жен.) [g'e rai]



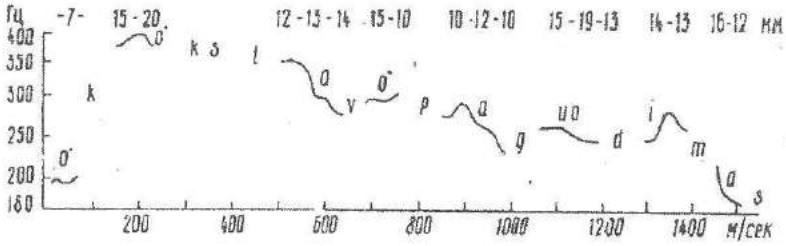
11. O kas jį išmokė? (жен.) o kas jĩ' išmo'kę]



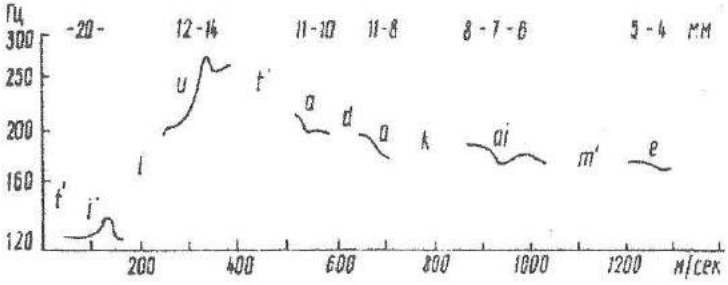
12. Ar eisi už jo? (жен.) ar eĩs'i už'jo']



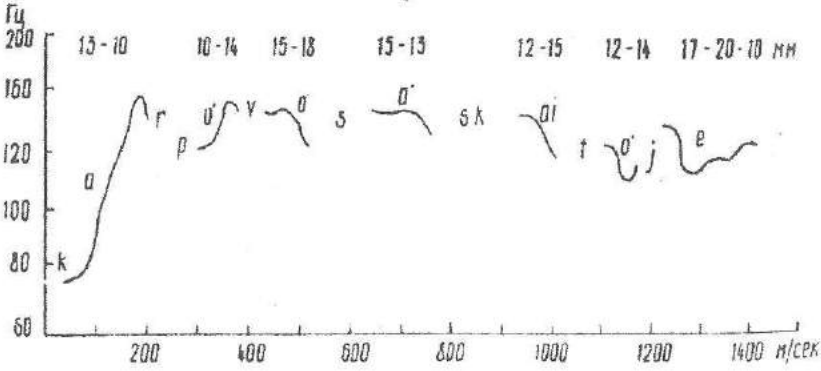
13. Kokios iliustracijos! (жен. [kõ'k'o's il'ustrac'ijo s]



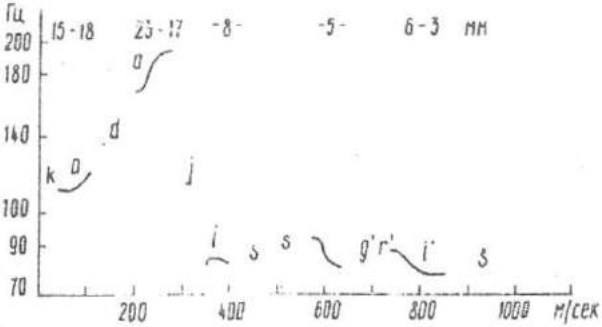
14. O kóks tavo paguodimas! (жен.) [o' kó'ks tavo' paguod'imas]



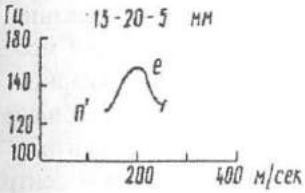
15. Tylù tada kaime! (жен.) [ti'lù tada' kaim'e]



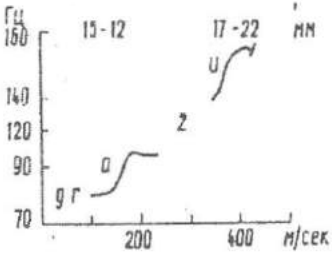
16. Kárpovo saskaitoje / ... (муж.) [kárpo'vo' są'skaitoje]



17. Kadà jis sugrjš! (муж.) kadà jis sugri'š]



18. Nė! (муж.) [nė]



19. Gražù! (муж.) [gražù]

Результаты исследования

Важнейшим средством в интонационных системах литовского и русского языков является интонационный контур, или тип ИК, далее рассматриваемые как единицы интонации. Выделение одного интонационного средства в качестве единицы в литовском языке базируется на основах интонационной теории русского языка: «Единицу можно определить как некоторую языковую сущность, обладающую протяженностью и способностью линейно сочетаться с другими одноуровневыми сущностями. Средством является какое-либо свойство единицы, ее структурный элемент: единицами являются фонема, фонетическое слово, интонационная конструкция; средствами — словесное ударение, центр ИК, место членения на ИК (синтагматическое членение, пауза)» ([4]; 253).

Акустически *интонационная конструкция* представляет собой определенный тип соотношения компонентов интонации, способный противопоставлять различия высказываний с одинаковым синтаксическим строением и лексическим составом. Важнейшим компонентом и основным различительным признаком интонационных единиц является тон; другие акустические составляющие — интенсивность, длительность, тембр — используются как дополнительные, вспомогательные признаки.

В обоих языках используется по 7 основных интонационных единиц, они, как и другие интонационные средства, выделены на основе смысловых интонационных оппозиций. В каждом языке любой тип интонации противопоставляется другим по различительным признакам и своеобразию звучания.

В каждой ИК литовского и русского языков выделяется центр — слог, на котором начинаются изменения компонентов интонации, значимые для выражения таких различий, как вопрос, утверждение, волеизъявление, завершенность-незавершенность высказывания. Интонационный центр в зависимости от смысловых условий может находиться в начале, середине или конце ИКЛ и ИК на ударном слоге выделенного слова. В зависимости от места центра интонационная конструкция в сопоставляемых языках может иметь: центр – постцентр: *A¹š taves ieškojau. — Я¹ тебя искал.*; предцентр – центр: *Rita mano sesuo¹. — Рита моя сестра¹.*; предцентр – центр – постцентр: *Ji dirba mokyˡkloje. — Она рабо¹тает в школе.*; только центр: *Да¹. — Tai¹p.* (Здесь и далее цифра над гласным указывает место интонационного центра и порядковый номер ИКЛ и ИК.)

Для описания и сопоставления интонационных конструкций установлены их *различительные признаки.* Ими являются определенные соотношения акустических компонентов интонации, с помощью которых один контур (или тип интонационной конструкции) противопоставляется другому. В литовском и русском языках различительные признаки могут быть существенны для всех или только для двух типов ИКЛ или ИК. Например, направление тона в гласном центра и соотношение уровней тона предцентра – центра – постцентра существенны для всех типов ИКЛ и ИК, а усиление словесного ударения в центре — только для ИКЛ-2 и ИК-2 по отношению к ИКЛ-1 и ИК-1. (Уровень тона предцентровой части ИК и ИКЛ является линией отсчета для повышения и понижения тона на гласном центра; уровень тона вне соотнесенности с предцентром и постцентром становится признаком регистровых различий интонации.

а не типов ИК.) Наиболее ярко различительные признаки проявляются в конструкциях, имеющих предцентр – центр – постцентр. Необходимо отметить, что один и тот же тип ИКЛ и ИК может быть противопоставлен другому по разному количеству составных частей интонационной конструкции.

В потоке речи интонационные единицы могут быть представлены рядом конкретных реализаций, в которых отражено варьирование компонентов интонации по степени их выраженности в каждом типе ИКЛ и ИК. Реализации могут быть нейтральными и эмоциональными. Нейтральные реализации различаются только степенью выраженности компонентов интонации (например, степенью повышения или понижения тона в центре, степенью удлинения гласных и др.): они не участвуют в выражении эмоционального отношения говорящего к высказываемому или выражают его минимально. Эмоциональные реализации как в русском, так и в литовском языках характеризуются какой-либо особенностью строения, которая является средством выражения эмоционального отношения говорящего к высказываемому. В данной статье рассматриваются только нейтральные реализации ИКЛ и ИК.

В дальнейшем изложении сопоставление соотносительных типов интонации литовского и русского языков проводится по следующей схеме: сопоставление контуров на основе их различительных признаков; выявление своеобразия строения литовских ИКЛ по отношению к русскими ИК; основные случаи употребления их в речи (примеры в таблице 1 подобраны эквивалентные, перевод не требуется); графики, отражающие особенности индивидуального произнесения литовской интонации.

ИКЛ-1 литовского языка в сопоставлении с русской ИК-1

По строению и употреблению в речи ИКЛ-1 близка к ИК-1 (см. таблицу 1 и график 1–3).

Своеобразие сопоставляемых контуров заключается в следующем: в литовской ИКЛ-1 в центре плавное понижение тона в пределах предцентра; направление тона варьируется от восходящее-нисходящего до ровного; уровень постцентра близок к уровню предцентра: в русской ИК-1 в центре резкое и глубокое понижение тона ниже уровня предцентра; направление тона варьируется от резко-нисходящего до ровного; уровень постцентра значительно ниже предцентра. Таким образом, ИКЛ-1 от ИК-1 отличается плавным и неглубоким понижением тона в центре и меньшим интервалом уровней тона предцентра – постцентра.

ИКЛ-1 и ИК-1 употребляются: при выражении завершенности в простых и сложных предложениях: — *Kur tai atsitiko? — Jū¹roje. — Iš valties? — Iš val¹ties (J. Grušas); Он приподнялся с уси¹лием (Достоевский)*; при произнесении заглавий и названий: «*Ko klykia ger¹vės» (V. Petkevičius). «Kaimas kry¹žkelėje» (J. Avyžius); «Как я учи¹лся" (Горький). «Как быть краси¹вой»* («Неделя»).

ИКЛ-2 литовского языка в сопоставлении с русской ИК-2

По строению и употреблению в речи ИКЛ-2 близка к ИК-2 (см. таблицу 1 и графики 4–6). В обеих ИК центр характеризуется усилением словесного ударения (в схемах обозначено жирной чертой).

Своеобразие сопоставляемых контуров заключается в следующем: в литовской ИКЛ-2 в центре наблюдается плавное понижение тона с уровня выше предцентра; постцентр ниже центра и предцентра. В русской ИК-2 в центре резкое нисходящее движение тона, уровень тона выше, чем в ИК-1; постцентр ниже центра и значительно ниже предцентра. Таким образом, ИКЛ-2 от ИК-2 отличает менее высокий уровень и плавное понижение тона в центре, меньший интервал уровней предцентра – постцентра.

ИКЛ-2 и ИК-2 употребляются: в вопросительных предложениях с вопросительным словом: *Ko²kios iliustracijos? — Каки²е иллюстрации?;* в волеизъявительных предложениях: *Rašy²k! — Пиши²!;* при выражении обращения, предостережения: *Nijo²le! Nei²k ten! — Нама²ша! Не ходи² туда!*; в повествовательных и вопросительных предложениях при смысловом выделении или противопоставлении: *Aš grįšiu vakare². / devin²tą!- Я вернусь ве²чером. / в де²вять!*

ИКЛ-3 литовского языка в сопоставлении с русской ИК-3

По строению и употреблению в речи ИКЛ-3 близка к ИК-3 (см. таблицу 1 и графики 7–9). В обеих ИК наибольшей степени длительность и интенсивность выражены в центре; сходство сохраняется и в варьировании их различительных признаков по степени выраженности компонентов интонации.

Своеобразие сопоставляемых ИК заключается в следующем: в центре ИКЛ-3 наблюдается плавное повышение тона выше предцентра; в постцентровой части плавное понижение тона охватывает 1–3 слога; уровень тона постцентра близок к предцентру. В русской ИК-3 в центре резкое восходящее движение тона; в постцентре тон

понижается значительно ниже уровня предцентра в первом же постцентровом слоге. Таким образом, ИКЛ-3 от ИК-3 отличает плавное повышение-понижение тона в пределах центра и в постцентре, меньший интервал уровней тона предцентра – постцентра.

ИКЛ-3 и ИК-3 употребляются: в вопросительных предложениях без местоименного слова: *Išjun*^{3}*gti šviesą? — Вы*^{3}*ключить свет?*; при повторении вопроса (в ответе), переспросе: *Kada jis atvažiuo*^{3}*ja? Ryto*^{1}*j. — Когда он приезжа*^{3}*ет? За*^{1}*втра;* при выражении незавершенности высказывания в неконечных синтагмах повествовательного предложения: *O gul*^{3}*bė būdavo, / a*^{3}*tskrenda pas karalių j sparnelius pa*^{3}*deda...* (lietuvių liaudies pasaka) — *Московское вре*^{3}*мя / тринадцать часо*^{1}*в. (московское радио)*; при выражении высокой степени проявления признака:— *Aš tai*^{3}*p pavargau! — Я ма*^{3}*к устал!*

ИКЛ-4 литовского языка в сопоставлении с ИК-4

По строению и употреблению в речи ИКЛ-4 близка к ИК-4 (см. схему и графики 10–12). В обеих ИК наибольшие интенсивность и длительность звучания наблюдаются в центре; сходство сохраняется и в варьировании их различительных признаков по степени выраженности компонентов интонации.

Своеобразие строения сопоставляемых ИК заключается в следующем: в литовской ИК-4 в центре нисходяще-восходящее или восходящее движение тона с уровня ниже предцентровой части (понижение тона начинается еще в предцентре); постцентр выше центра и предцентра. В русской ИК-4 центр несколько ниже предцентра; в центре нисходяще-восходящее движение тона выше предцентра; постцентр выше центра и предцентра. Таким образом, ИКЛ-4 от ИК-4 отличает плавное повышение тона в центре и меньший интервал уровней тона предцентра – постцентра.

ИКЛ-4 и ИК-4 употребляются: в вопросительных предложениях с сопоставительным союзом «о» в литовском и «а» в русском языке: *O kas jį*^{4} *išmokė? (Žemaitė). — А после кани*^{1}*кул?*; в вопросительных предложениях с оттенком требования: *Ва*^{1}*ш пропуск? — Jū*^{1}*sų bilietas?*; при выражении незавершенности (наряду с ИК-3, ИК-6 — ИКЛ-3, ИКЛ-6): *Gera*^{1}*i, /duktau*^{4}*, /klausy*^{1}*siu (J. Žemaitė). — Однажды после ужи*^{3}*на / Павел опустил занаве*^{4}*ску на окне, / сел в у*^{3}*гол / и стал чита*^{1}*ть (М. Горький)*; в вопросах с вопросительным словом для выражения назидания, отчитывания: *Kodė*^{1}*l taip vėlai sugrįžai? — Почему*^{1} *так поздно пришел? (разг. речь).*

ИКЛ-5 литовского языка в сопоставлении с ИК-5

По строению и употреблению в речи ИК-Б близка к ИКЛ-5 (см. схемы и графики 13–14). Оба типа ИК имеют два центра; в обеих ИК они характеризуются усилением словесного ударения.

Своеобразие сопоставляемых ИК проявляется в следующем: в ИКЛ-5 наблюдается плавное повышение тона в первом центре и плавное понижение до уровня предцентра во втором; уровень тона ниже предцентра устанавливается на первом-втором слоге предцентра. В русской ИК-5 на первом центре резкое повышение тона, на втором — резкое понижение; уровень тона между центрами выше предцентра. Таким образом, ИКЛ-5 от ИК-5 отличает несколько меньшая резкость и уровень повышения тона между центрами; меньший интервал уровней тона предцентра – постцентра.

ИКЛ-5 и ИК-5 употребляются: при выражении интенсивности проявления признака действия, состояния: *Kokie*^{5} *dideli medžiai! — Ка-ки*^{5}*е у него чудесные рассказы! (А. Чехов);* при выражении невозможности или отрицании признака, действия, состояния: *O ko*^{5}*ks tavo paguodimas! (J. Žemaitė). — Ка*^{5}*к же он успеет!;* при выражении волеизъявления с оттенком желания, предпочтительности: *Kad ti*^{5}*k jie suspėtų! — Хо*^{5}*ть бы они успели!*

ИКЛ-6 литовского языка в сопоставлении с ИК-6

По строению и употреблению в речи ИКЛ-6 близка к ИКЛ-6 (см. таблицу 1 и графики 15–16). В обеих ИК наибольшие длительность и интенсивность наблюдаются в центре; сходство обеих ИК сохраняется и в варьировании их различительных признаков по степени выраженности компонентов интонации.

Своеобразие сопоставляемых ИК заключается в следующем: в литовской ИКЛ-6 в центре плавное восходящее движение тона; уровень постцентра на уровне центра; в ИК-6 в центре восходящее движение тона, уровень тона постцентра устанавливается на первом или втором слоге. Таким образом, ИКЛ-6 от ИК-6 отличает плавное повышение тона в центре, меньший интервал уровней тона предцентра – центра – постцентра.

ИКЛ-6 и ИК-6 употребляются: при выражении незавершенности (наряду с ИКЛ-3, ИКЛ-4 — ИК-3, ИК-4): *Kar*^{6}*povo sąskaitoje / penki taškai. — Расста*^{6}*лись они / довольно сухо (Л. Толстой);* при выражении высокой степени проявления признака: *Tyl*^{6} *tada kaime! (J. Baltušis);*

Kaip jį giria Gum⁶bakis! (J. Žemaitė); Как она загоре⁶ла! Волнова⁶лись они!; при выражении недоуменного вопроса, уточняющего переспроса: *Ku⁶ aš pasidėjau akinius! (разг. речь) — Почему⁶ она не приходит!*

ИКЛ-7 литовского языка в сопоставлении с ИК-7

По строению и употреблению в речи ИК-7 близка к ИКЛ-7 (см. таблицу 1 и графики 17–19). В обеих ИК гласный центра может заканчиваться смычкой голосовых связок (воспринимается как перерыв в звучании; длительность и интенсивность звучания центра увеличена).

Своеобразие сопоставляемых ИК проявляется в следующем: в ИКЛ-7 в центре восходяще-нисходящее движение тона, заканчивающееся неполной смычкой голосовых связок (воспринимается как ослабление звучания гласного центра); постцентр ниже предцентра. В ИК-7 в центре резкое восходящее движение тона выше уровня предцентра, смычка голосовых связок. Таким образом, ИКЛ-7 от ИК-7 отличает восходяще-нисходящее движение тона в центре, меньший интервал уровней тона предцентра – постцентра и характер проявления смычки голосовых связок в центре.

ИКЛ-7 и ИК-7 употребляются: при выражении экспрессивного отрицания, невозможности действия в предложениях с местоименными словами: *Kada⁷ jis sugrįš! (разг. речь) — Каки⁷е у вас грехи! (А.Чехов);* при усилении отрицания, утверждения, качественной характеристики в предложениях без местоименных слов: *Gražu⁷! Ša⁷lta! — Зима⁷ холодная! (разг. речь).*

Сопоставление показывает, что ИКЛ и ИК, имеющие аналогичное употребление в речи, в значительной степени совпадают и по различительным признакам: направлению тона в центре, соотношению уровней предцентра – центра – постценгра и другим, но в таких случаях сохраняется фонетическое своеобразие интонационных конструкций, проявляющееся в ритмической структуре и типах варьирования.

Это обусловлено тем, что в русском языке ударный гласный выделяется длительностью ([2]; 158; [5]; 80) и напряженностью артикуляции, безударные гласные произносятся кратко и вяло (при этом гласные неверхнего подъема меняют качество); поэтому в русском языке возможны разные сочетания ударных – безударных слогов, в том числе и достаточно большие скопления безударных (такие как: *Выключили магнитофон?).* Далее, резкое повышение – понижение тона в слоге и в составных частях ИК приводят к контрастному выделению интонационного центра.

В литовском языке наиболее значимым признаком словесного ударения является интенсивность в сочетании с основным тоном ([11]; 31–34]; в безударных слогах отсутствует качественная и незначительна количественная редукция ([11]; 28–31); таким образом, в них сохраняется и напряженность артикуляции, и различия длительности кратких / долгих гласных, дифтонгов, дифтонгических сочетаний, составляющих основу слога в литовском языке, поэтому ритмическую структуру ИКЛ отличает равномерное чередование кратких и долгих слогов. Таким образом, плавное движение тона в составных частях ИКЛ приводит к нерезкому выделению интонационного центра; на плавность движения тона влияет и тип слогового акцента: «почти во всех случаях гласные, следующие за ударными слогами под восходящим акцентом, произносятся на несколько более высоком уровне тона, чем соответствующие звуки в словах с нисходящим акцентом» ([11]; 27). Эта обязательная повторяемость повышений, относительная равномерность длительности ударных и особенно безударных слогов создает большую, по сравнению с русским языком, плавность литовской речи.

Выводы

Проведенный анализ показал, что литовские и русские интонационные конструкции в большинстве случаев совпадают по основным различительным признакам — направлению движения тона в интонационном центре и соотношению уровней тона предцентра – центра – постцентра. Тем не менее своеобразие, индивидуальность звучания интонации в каждом языке сохраняется, воспринимается на слух и отражается в результатах инструментального анализа.

Специфику звучания литовской интонации, по сравнению с русской, создает плавное, нерезкое движение тона в интонационном центре, меньший диапазон уровней тона и меньшая контрастность составных частей контура (в частности, как дополнительное воздействие слогового акцента), равномерное чередование кратких и долгих безударных слогов, что создает впечатление ровной, певучей, даже монотонно спокойной речи.

Выводы настоящего сопоставления обнаруживают прямую связь с исследованиями по интонации русского и других славянских языков. Наиболее интересны и актуальны выводы на материале русского и чешского языков. Сравнивая параметры частоты основного тона в рус-

ском, чешском и болгарском, В.В. Потапов делает вывод, что «наиболее широкий диапазон изменений ЧОТ присущ русской речи (до 8 пт), наименее широкий — чешской (до 3 пт). Промежуточное положение занимает болгарский язык (до 5 пт)» ([6]; 272–273]. Те же пропорции сохраняются и при сравнении суммарной длительности звучания гласных: минимальное время — в болгарском языке, максимальное — в чешском, русский язык находится в промежуточной позиции. В итоге, как заключает В.В. Потапов, «межъязыковое сопоставление звучащих текстов с опорой на РС позволяет характеризовать чешскую речь как речь с узким мелодическим диапазоном, минимальной мелодической изрезанностью, с тенденцией к монотону, средней энергетической выраженностью... умеренным темпом, выделением фонологически долгих гласных и сонантов» ([6]; 273). Таким образом, то, что одновременно объединяет чешский и литовский языки в области интонации и противопоставляет их русскому, обусловлено значительным сходством структуры сегментного уровня данных языков — наличием кратких и долгих гласных, дифтонгов и дифтонгических сочетаний, отсутствием редукции безударных гласных. К такому же выводу приходит и Т.М. Николаева, подчеркивая, что русский язык по интонационным особенностям более близок к восточнославянским языкам и контрастирует с южно- и западнославянскими, больше всего с чешским, сербским, словацким ([10]; 72–74).

Литература

1. Bikulčienė P. Skatinamosios intonacijos suvokimas. – Vilnius, 1970.

2. Бондарко Л.В. Звуковой строй современного русского языка. – М., 1977.

3. Брызгунова Е.А. Обобщающие и классифицирующие единицы звучащей речи и их сопоставление // Аванесовский сборник. – М., 2002. – С. 252–258.

4. Брызгунова Е.А. Фонологический метод в интонации // Интонация. – Киев, 1978.

5. Златоустова Л.В. Фонетические единицы русской речи. – М., 1981.

6. Златоустова Л.В., Потапова Р.К., Потапов В.В., Трунин-Донской В.Н. Общая и прикладная фонетика. – М., 1997. С. 273.

7. Ekblom R. Quantität und Intonation im Chochlitauschen. – Upsala, 1925.

8. Кодзасов С.В., Кривнова О.Ф. Общая фонетика. – М., 2001.

9. Кундротас Г. Общее и специфическое в суперсегментной фонологии русского и литовского языков // Русистика и компаративистика: Сборник научных статей. Вып. 1. – М.: МГПУ, 2006. – С. 154–161.

10. Кундротас Г. Фонологический метод в интонации и типология интонационных систем // Теория и практика звучащей речи: Сб. научных статей, посвященный юбилею Е.А. Брызгуновой. – Vilnius, 2007. P. 67–84.

11. Николаева Т.М. Уровни типологического анализа фразово-интонационных систем близкородственных языков // Интонация. – Киев, 1978.

12. Пакерис А.Ю. Акустическая структура просодии литовского литературного языка: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Вильнюс, 1983.

13. Pakerys Antanas. Lietuvių bendrinės kalbos fonetika. – Vilnius, 2003.

14. Pukelis V. Kai kurie fiziniai pagrindinio tono požymiai lietuvių kalbos patikrinamuosiuose sakiniuose. – Vilnius, 1972.

15. Русская грамматика. Т. 1. – М., 1980.

16. Statkevičienė J. Vienarūšių ir nevienarūšių pažyminių trukmė. – Vilnius, 1972.

17. Talandienė M. Alternatyvinių klausimų loginiai ir komunikaciniai santykiai // Kalbos garsai ir intonacija. – Vilnius, 1970.

Acoustic Characteristics of Lithuanian Intonation Contours in comparison in Contrast with the Russian Language (experimental phonetic research)

Systematic study of intonation presupposes discrimination of the main means of intonation, analysis of their differential functions and defining peculiarities of sounding intonation units. The main means of intonation systems of Lithuanian and Russian is intonation contour or type of intonation construction (IC), which is further considered as an intonation unit. Both languages accordingly have 7 intonation units, i.e. ICL in Lithuanian and IC in Russia. In the course of contrastive analysis it was defined, that Lithuanian and Russian ICs, with identical usage in speech, can coincide in differential features (e.g., in direction of tone in the centre, in relation of precentre – centre – postcentre levels, etc.), but these occurrences preserve original sounding of Lithuanian and Russian intonation, conditioned by phonic peculiari-

ties of each of these languages (differences in the structure of the syllable, phonetic nature of stress, appearance of reduction). Phonetic realizations of different types of ICL are given in diagrams, reflecting peculiarities of individual pronunciation.

Key-words: systematic analysis of intonation, system of intonation means, units of intonation, differential features of intonation units, originality of sounding, peculiarities of phonic structure of a language.

Е.В. Ситникова
(ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»)

СПЕЦИФИКА ВЫРАЖЕНИЯ СИТУАЦИОННЫХ СОСТОЯНИЙ В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ

Выражение состояния в предложении обнаруживает ряд универсальных черт, характерных для рассматриваемых языков: при репрезентации состояния в предложении семантический предикат выражается в сказуемых, имеющих разную частеречную принадлежность, поэтому выражение состояния не привязано только к именному сказуемому; количество компонентов структурной схемы предложения не всегда соответствует количеству элементов семантической структуры. Между семантической и формальной структурами предложений с семантикой состояния встречаются случаи неоднозначного соответствия.

Семантика состояний настолько широка и разнообразна, что подробная классификация и детальное описание как отдельных состояний, так и их групп могут оказаться слишком громоздкими. Типовые психологические состояния достаточно легко классифицируются в языке, разделяются на разряды по некоторым общим для них признакам: пространственной локализации носителя, поссессивным отношениям и т.д. Однако существуют состояния, отнесение которых в какую-либо группу осложнено их разнообразием. Руководствуясь этими соображениями, мы вводим в общепринятую классификацию группу *ситуационных состояний*, объединяющую *состояния покоя, готовности, занятости, порядка и беспорядка, опасности и безопасности, контролируемости и неконтролируемости, расцвета и упадка, цветения и др.*

Семантическая вариативность этой группы представлена предложениями, описывающими а) отношения носителя или объекта состояния и статичного предиката, б) состояние – отношение двух носителей. Типичными способами описания состояния носителя для рассматриваемых языков являются следующие формально-синтаксические структуры:

1. Наряду со связочным глаголом используется прилагательное или причастие (англ. *a fire, a flame, a light, open, a jar, calm, a stir, off*, рус. (часто в краткой форме) *спокойный, неподвижный, занятой, готовый* и др.):

англ. *The house was a flame; The closet door was a jar; The sea was very calm* (W.S. Maughan); *You're a stir early this morning; The heat and electricity had been off since the first of December* [6];

рус. *Море спокойно*; *Но сейчас колесо — неподвижно* (Е.И. Замятин); *Наконец чемодан и сак были готовы* (Ф.М. Достоевский); *Отец игумен в настоящий час занят* (Ф.М. Достоевский).

Особого внимания заслуживают предложения с причастием для выражения семантики состояния. Интересующую нас структуру, называемую стативом, «пассивом состояния» ([1]; 84), необходимо отличать от акционального пассива — аналитической глагольной формы:

англ. *The office was closed in a twinkling* (Ch. Dickens); *The house was built in the early 19th century* [5];

рус. *...и вмиг он был окружен* (М.М. Пришвин); *Еще до приезда хозяев и гостей был накрыт большой стол в зале* (С.Т. Аксаков). В предложениях с именным составным сказуемым, которое является свободным синтаксическим сочетанием глагола-связки с причастием, выражается результативное состояние, предполагающее завершенность предшествующего действия ([2]; 7):

англ. *From July to September every year the leading theaters in London and the provincial cities were closed for the summer vacation* (E. Terry);

рус. *Все двери в соборе открыты* (И.А. Бунин).

Принято считать, что составное сказуемое со значением результативного состояния может образовываться только от глаголов с предельным значением ([4]; 138–140): «только предельные глаголы обозначают действия, имеющие естественный результат» ([3]; 57), и в отличие от аналитической формы страдательного залога не может характеризоваться обстоятельствами образа действия, описывающими протекание действия, развитие процесса:

англ. *The building is locked up* (P.G. Wodehouse); *His flute was broken, and broken finally* (D.H. Lawrence).

В русском языке результативное составное сказуемое строится при помощи кратких страдательных причастий на *–т*, *–н* / *–ен*, образованных, в основном, от переходных глаголов совершенного вида: *В горенке ставни были закрыты день и ночь* (М.А. Шолохов); *Окна в сад подняты* (И.А. Бунин); *Телега была распряжена, (а лошадь паслась рядом)* (А.И. Приставкин).

Предложения, построенные по данной модели, обозначают наличное в действительности и зрительно воспринимаемое результативное состояние.

2. Кроме приведенной выше модели выделяются предложения, описывающие ситуацию с двумя участниками и строящиеся по следую-

щей схеме: именной компонент является выражением участника ситуации, посредством которого было произведено предшествующее данному состоянию действие и который продолжает находиться в контакте с носителем и объектом, что еще раз подчеркивает результативный характер предложения. В роли предикатива встречаются такие причастия, как англ. *covered, surrounded,* рус. *покрытый, устланный, занавешенный, окруженный* и т.д.:

англ. *They [the stairs] were covered with torn carpet* (W.S. Maugham).

В русском языке второй именной компонент имеет форму творительного падежа: *А пол был весь устлан сухими пчелами* (И.А. Бунин); *Толстые, как бревна, черемухи были покрыты уже потемневшими ягодами* (С.Т. Аксаков).

Таким образом, форма, выступающая в предложении в роли составного именного сказуемого, выражает значение результативного состояния неактивного носителя и имплицирует предшествующее ему действие (омонимичная ей форма пассива входит в грамматическую категорию залога и является аналитической).

3. Модель, где первый именной компонент представлен существительным или местоимением, обозначающим носителя или объект состояния, а второй именной компонент, употребляемый с предлогом, указывает на состояние, в котором пребывает носитель. В предложениях данного типа употребляются предложные сочетания:

англ. *in (out of) danger, in ruins, on fire, in a mess, in full fling, under control, in trouble, at a standstill, at war, in (out of) luck;*

рус. *в руинах, в (бес)порядке, в (без)опасности, под контролем, в сборе, в осаде, на подъеме, в расцвете, на мази, в цвету, в разгаре* и т.д.).

Позицию сказуемого заполняют связочные глаголы, а также полнозначные глаголы, выполняющие и связочную функцию (например, англ. *lie, stand;* рус. *лежать, стоять):*

англ. *...the houses across the street were in ruins; The great tournament was in full swing* (P.G. Wodehouse); *Work was at a standstill; Your sister... is out of danger; Now the car was under control again; The whole workforce is on strike; The country is now at war* [6].

Для русского языка характерно употребление существительного в предложном падеже с предлогами *в, на,* реже — *при,* а также в творительном падеже с предлогами *под* и в родительном падеже с предлогом *вне: Рододендроны... были теперь в полном цвету* (В.К. Арсеньев); *Город в осаде; Конское снаряжение и одежда лю-*

дей были в порядке (В.К. Арсеньев); *Спектакль был во всем разгаре* (Л.Н. Толстой).

В рассматриваемой модели предикат состояния может быть выражен не только предложно-падежными формами, но и сочетанием классификаторов имен состояния *(состояние, положение)*, неспособных самостоятельно выражать то или иное состояние, с прилагательными или существительными в функции определения. Прилагательное находится в препозиции к классификатору:

англ. *The wall is in a ruinous state; His car... is in excellent condition; Medical science was in afar less advanced state than now* [6];

рус. *Сейчас [Половцев] – на нелегальном положении* (М.А. Шолохов); *Была бы уже азиатская база в боевом состоянии* (В. Васильев); *Дела Степана Аркадьича находились в дурном положении* (Л.Н. Толстой).

Определения-существительные, напротив, употребляются в постпозиции: в английском языке они сопровождаются предлогом *of*, а в русском языке имеют форму родительного падежа:

англ. *The house was in a state of complete disorder; The French army was then in a state of paralysis* [6];

рус. *После листопада деревья находятся в состоянии покоя; Неужели мы опять... в диком состоянии свободы* (Е.И. Замятин).

4. Особенностью данной модели является наличие предикативных наречий:

англ. *Now the harvest was over; The moon is up* [6]; *...tables and chairs were all upside down* (D.H. Lawrence);

рус. *Собака взаперти; В доме все вверх дном; Двери в доме были везде настежь* (С.Т. Аксаков); *Наша боевая организация наготове* (М.А. Шолохов).

Разнообразные ситуационные состояния, таким образом, находят выражение в моделях, где семантический предикат представлен сочетанием глагола-связки и а) прилагательного или причастия, б) предложно-именного сочетания и в) предикативного наречия со стативным значением.

При описании ситуаций состояния средствами языка соответствующая семантика накладывает определенные требования на организацию синтаксической структуры предложения и в значительном числе случаев предопределяет отбор формальных средств. Это подтверждает мысль о том, что семантика «управляет» синтаксисом. Анализ фактического материала позволяет выделить некоторые общие для рассматриваемых языков черты репрезентации семантики состояния на формально-

структурном уровне предложения и разнообразие выражающих состояние структур. Это объясняется возможностью представить семантический предикат состояния глаголами разной грамматической специфики (переходными, непереходными, возвратными, безличными), от которой зависит количество и форма именных компонентов.

Выражение состояния в английском и русском языках опирается преимущественно на одни и те же модели предложений. Универсальность используемых моделей объясняется тем, что глаголы (полнозначные и связочные в сочетании с прилагательным, причастием, предложно-именным сочетанием в качестве предикативного члена), являющиеся моделеобразующими центрами и репрезентантами семантического предиката состояния, предполагают в зависимости от своей семантики определенное количество именных компонентов — существительных (или местоимений).

Результаты анализа и сопоставления языковых моделей опровергают мнение о том, что динамичность связывается лишь с глагольным выражением, а статичность — непременно с неглагольным способом выражения предиката. Разумеется, прототипом выражения динамичности является глагольное сказуемое, а статичности — составное именное. Не вызывает сомнения и то, что приоритет в выражении состояния принадлежит предложениям с именным сказуемым, так как в первую очередь именно с ним связывается представление о статичности ситуации, непроцессуальном признаке. Однако в языке существует и глагольное представление состояния, о чем свидетельствует существование глаголов состояния, в семантике которых отмечается отсутствие изменения, движения, деятельности, развития предмета во времени.

Литература

1. Князев Ю.П. «Пассив действия» и «пассив состояния» (объектный результатив) в русском и других славянских языках // Структура и значение предложения. – М., 1982. – С. 79–91.

2. Недялков В.П., Яхонтов С.Е. Типология результативных конструкций // Типология результативных конструкций (результатив, статив, пассив, перфект). – Л., 1983. – С. 5–41.

3. Плунгян В.А. К определению результатива (универсальна ли связь результатива и предельности) // Вопросы языкознания. – 1989. – № 6. – С. 55–63.

4. Холодович А.А. Проблемы грамматической теории. – Л.: Наука, 1979.

5. Lingvo: Электрон. ресурс: ABBYY Lingvo 10. Многоязычный электронный словарь (Lingvo) [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. – М.: ABBYY Software, 2004. – Электрон. диск (CD-ROM).

6. Multilex: Электрон. Ресурс: Multilex 2.0. English-Russian Electronic Dictionary (Multilex) [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – М.: MediaLingua JSC, 1997. – Электрон. диск (CD-ROM).

Specifics of situational status expression in the Russian and English languages

The expression of a condition in the sentence finds out a number of universal features characterizing Russian and English languages: the semantic predicate is expressed in the predicates having an accessory of different parts of speech, therefore the expression of a condition is not adhered only to a nominal predicate; the quantity of components of the block diagram of the sentence doesn't always correspond to quantity of elements of semantic structure. The semantic variability of this group is presented by the sentences describing 1) the attitudes of the carrier or object of a condition and a static predicate, 2) condition-attitude of two carriers. Universality of used models speaks that verbs (meaning-bearing and copular in a combination to an adjective, a participle), being reprezentants of a semantic predicate of a condition, assume the certain quantity of nominal components depending on semantics — nouns (or pronouns).

Key-words: situational conditions, the semantic predicate, semantic and formal structure of the offer, spatial localization of the carrier of condition, the passive of a condition, telic verbs, meaning-bearing and copular verbs, the productive condition, the predicative, the carrier and object of a condition.

ОРТОЛОГИЯ

Ж.В. Ганиев
(ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»)

РУССКАЯ «ОРТОЭПИЯ» И ПРАКТИКА В КОНЦЕ XVIII – I-й ПОЛОВИНЕ XIX вв. КОРЕННОЙ ПЕРЕЛОМ В РУССКОМ ПРОИЗНОСИТЕЛЬНОМ СТАНДАРТЕ

Предварительные замечания

Указанный период определил как перелом в общепринятом произношении С.И. Ожегов [15]. За сто с небольшим лет Россия прошла дистанцию в изменении основы литературного языка, которую Западная Европа уже осваивала в течение почти пяти столетий, — переход книжной речи с иноязычной основы (латынь) на национальные языки (на государственной основе). Указы Петра Великого о культурной секуляризации (отделение сакральной духовной жизни от светской, в частности для развития наук и их языка) — результат культурных накоплений, вместе с тем исторически неизбежные изменения в русской литературной речи длились после этого около века. К примеру, при Петре I не существовало заметной художественной литературы не на книжном (церковнославянском) языке, а подобные шаги в Западной Европе — создание литературного языка на национальной основе взамен латыни — известны с XIV века и ранее. Это императору было ведомо — недаром он предлагал в качестве русской основы литературного языка стиль приказных документов, дальше всех отстоявший от церковнославянского. Именно русская национальная беллетристика изменила в корне представления о литературном языке во всех его компонентах.

Конец XVIII и начало XIX вв. ознаменовались не только возвышением в обществе авторитета «Российской грамматики» М.В. Ломоносова, но и увеличением объема художественной литературы, изменением ее жанров и языка. В «Словаре Академии Российской» 1789–1794 гг. в качестве иллюстраций (примеров) из писательской литературы находим лишь ссылки на М.В. Ломоносова (кроме этого — и это к нашей теме прямо не относится — имеются примеры из Священного Писания, из летописей, народные речения (пословицы), находим также положения из Генерального регламента (российский законодательный акт, устав государственной граждан-

ской службы в XVIII – начале XIX вв., издан Петром I в 1720 г.). Конечно, к концу XVIII в. имелась русская национальная беллетристика, но составители «Словаря Академии Российской» кн. Е.Р. Дашкова, кн. Потемкин-Таврический, граф И.И. Шувалов, М.М. Херасков, Г.Р. Державин, Д.И. Фонвизин, А.А. Барсов, Я.Б. Княжнин, И.М. Богданович, И.И. Хемницер, В.В. Капнист и др. не сочли ее основой для литературного языка. Словарь был обширным — свыше 43 тысяч слов. Близостью к живому языку он выигрывает перед своим «клоном» — «Словарем Академии Российской, по азбучному порядку расположенным» (1806–1822) [22]. А.П. Сумароков ссылался на филологический опыт Запада: там примеры в академических изданиях приводились, как позже в России в XIX–XX вв., из произведений отечественных писателей. А в 40–50-е гг. XVIII в., когда Ломоносов писал и издавал «Российскую грамматику», он не считал возможным в качестве иллюстраций брать фрагменты из тогдашней необширной русской литературы враждовавших между собой авторов ([8]; 98).

Основная часть

Теория стилей произношения была сформулирована (в исторически неизбежном полемическом духе) одновременно с возникновением русской фонетической науки как следствие исторической памяти на протяжении 7 веков. Диглоссия осознавалась книжными людьми на Руси с начала православия. Научно-учебное конвенциональное противопоставление церковнославянских звуков (в книжном произношении) русским звукам обиходной речи (при близости лексико-грамматических значений) длилось около 100 лет, начиная с конца 20-х гг. (от трудов В.Е. Адодурова до сочинений А.С. Шишкова и раннего А.Х. Востокова 1808 г.; (см. [9]; 9–15; [26]). Однако только полвека спустя учение об образцовом произношении («правоизглашение») было названо *ортоэпией* ([18]; 39), хотя Адодуров и Тредиаковский — зачинатели научной фонетики — отличали звуки от букв.

Произносительные церковнославянизмы закрепились в русской книжной речи в разное время: изначально различались заударные адъективные (местоименные) окончания (и твердые / мягкие концы основ) *–кий, –гий, –хий* и *–кой, –гой, –хой*, пары [ч'н – шн], [ч'т – шт] и т.д.; оканье как черта книжного языка определилось с развитием аканья в «нежной» речи (с XIV в.), а [γ] было насаждено с середины XVII в. юго-западным клиром в период церковной «справы».

Различаются два типа понимания предмета у каждого специалиста по «ортоэпии»: выражение авторского мировоззрения в условиях

диглоссии и степень склонности автора к исконно русскому произношению. Так, при общем убеждении о необходимости книжного произношения церковнославянского происхождения у Адодурова и Тредиаковского, например, есть отдельные факты, показывающие в их предпочтениях исконно русские черты: рассуждение о букве «га», признание Тредиаковским аканья в безударном вокализме и т.д. Намного дальше пошел Ломоносов: кроме указанных черт, он предлагает обильный материал о произношении ударного *ё* («выговаривают» *ё*, «говори» *ё*, «выговаривай» *ё* — так звучат указания для «книжных» людей относительно форм глаголов и имен ([13]; 425; [14]; 597, 599, 600, 608). Шаг вперед сделали Н.Г. Курганов и В.П. Светов, признавая в своих пособиях: в общем произношении *е* и *Ѣ* ничем не различаются, поэтому одна из букв (*Ѣ*) лишняя в алфавите ([12]; 101, 102; [20]; 4, 16–17). А.А. Барсов вслед за Ломоносовым в местоименных заударных окончаниях слышал *–ой, –ей* (им. п. муж. р.), признавал произношение [ы] после предлогов и приставок на месте <и> (типа *в избе*), уподобление и диссимиляцию в случаях *боисся, хто, х граматам, жжал, иш'ч'езли, иш шерсти, х кому, х какому, х королю* ([18]; 60–61).

По логике современного научного исследования в работах первых фонетистов в условиях диглоссии мы находим драгоценные для нас ссылки на исконно русское произношение, а к концу XVIII – началу XIX вв., в особенности начиная с 1831 г., в пособиях пробиваются узаконенные особенности того, что называется: «говорят так, как и пишут». То, что искусственно задерживалось в орфоэпии из традиционного церковнославянского (см., напр., [17]; 12) и противопоставлялось исконно русскому, с усилением влияния на речь беллетристики, с приходом нового произносительного стандарта «перелилось» в другую оппозицию, сохранявшуюся в филологии традиционно — произношение в общепринятом («практическом») языке и в языке поэзии (см. [11]; 156–161). Ничего не сделаешь, у нас отдельных правил в этих оппозициях не закрепили, но есть все же свидетельства об оканье в чтецком произношении, о правилах побуквенного совпадения заударных концов строк в стихотворных рифмах [25]. Другими словами, многие из нас ошибаются не только при чтении стихов Ломоносова, но подчас и Пушкина (подробнее см. [15]; 301–308; [24]; [25]). Это было традицией, а никак не частью орфоэпии «практического» языка, поэтому формулировать по стихотворной речи правила общепринятой орфоэпии — это забвение оставленной нам в наследство части культуры.

Москва, политический и исторический центр, формировала свое традиционное произношение, Санкт-Петербург возвращался к побуквен-

ному произношению, к примеру *чт* вместо *шт*, *чн* вместо *шн* (*что, чтобы, конечно, скучно*). Более того, наряду с московским произношением, «царствовавшим» в середине XIX в. на сцене Малого театра и в речи потомственной профессуры Императорского Московского университета как особого очага культуры, в ряде учебных заведений Москвы (например, ученикам профессора Московского университета и гимназии академика Ф.И. Буслаева) рекомендовалось произношение побуквенное, сходное с санкт-петербургским (см. [7]; 82]). Так что до академика Ф.Е. Корша и его учеников — кодификаторов московского произношения существовало и другое, расцениваемое как исконное московское (например, в просвещенческих кругах), но признаваемое как просторечное и неверное (чуть ли не приравнивали его к «куды», «туды» и др.).

В период кодификации русской орфоэпии (см. труды В.Е. Адодурова, В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, Н.Г. Курганова, В.П. Светова, А.А. Барсова, анонимные «Правила о произношении» 1772 г. [17], П.И. Соколова, Аполлоса (А.Д. Байбакова), «Академическую грамматику» 1802 (09) гг., раннего А.Х. Востокова (1808 г.), И.И. Греча, И. Орнатовского, М. Радугина, А. Померанцева, А.С. Шишкова и др.) рекомендации и примеры были традиционными, во многом повторяющимися, логически непротиворечивыми в каждом отдельном пособии, — но какая же была пестрота в само́м реальном произношении, не согласованном с прескрипциями (что отражалось и в орфографии)! Здесь намечаются три пути рассмотрения темы: 1) как менялись эти «ортоэпические» правила (замечания об этом см. выше) — т.е. стали ли они «демократичнее» передавать действительное звучание или все еще трактовали свои убеждения, основываясь на диглоссии; 2) как реальная норма произношения, формируясь, отражалась на письме — хотя бы в академических изданиях; 3) какой общественный резонанс сопровождал борьбу вокруг произносительной нормы.

Начнем с последнего пункта. Ярким примером возврата на полвека назад были полемические выступления известного филолога, президента Российской Академии, министра народного просвещения А.С. Шишкова. «Новаторы»-карамзинисты писали о нем в начале XIX в.: «Кажется, что он полагает необходимым особливый язык книжный, которому надо было учиться как чужестранному, и различает его только от низкого, простонародного. Но есть язык средний, тот, который стараются образовать нынешние писатели равно для книг и для общества, чтобы писать, как говорят, и говорить, как пишут; одним словом, чтобы уничтожить язык книжный». Неутомимый Шишков отзывался об оппонентах так: они «мало читают…

и думают, что для знания языка довольно одного изустного употребления оного… Отсель сии вопияния и крики: *мы не знаем книжного языка, мы хотим писать как говорим…* Книжный язык есть тот, которым пишутся книги, а не тот, которым люди между собой разговаривают (заметим в скобках: слава Богу, признал академик за разговорным статус языка, а в начале XVIII в. обиходные средства общения, т.е. бытовую речь, радетели славенщины не считали языком. — *Ж.Г.*)… Слог или язык, которым объясняемся мы в книгах, часто не приличен бывает разговорам, а язык, каким объясняемся мы в разговорах, часто не приличен бывает книгам, особливо же требующим важного и высокого слога» ([9]; 10).

Ломоносов, который у Шишкова пользовался наибольшим авторитетом, также внес свою лепту в общее дело: он подводил к порогу кодификации подударное *ё* — произношение (типа *лёд, бьёт…*), переход инициального *и* в [ы] после предлогов (и внутри фонетического слова) и приставок (*отыскать, в избе, ходит и к нам…*). Шишков же ничего не писал, например, об [ы] или о различении в произношении *е – Ѣ*, но упорно «выскабливал ножичком» в книгах две карамзинские точки над *ё*: «Жаль, что она и в разговорном языке отчасу больше укореняется, а если столько же и в письменный или ученый язык войдет, то она всю чистоту и важность оного поколеблет» ([9]; 12).

Другой вопрос: насколько звучание (и возможное его отражение на письме) соответствовало норме, орфоэпическим правилам в указанный период? В отличие от теоретических пособий, например, в «Словаре Академии Российской», «нет прямо и открыто провозглашаемой нормы» ([5]; 164). Первый русский академический словарь был интересен тем, что во многих деталях (например, в объяснительных частях и в примерах) был близок к живой («нежной») речи того времени. «Словарь Академии Российской… явился в эпоху, особенно ярко характеризующуюся поисками языковой нормы и общим стремлением к регламентации языкового употребления» ([5]; 163).

Распределим словарный материал соответственно количеству отклонений от указаний орфоэпистов. Больше всего случаев приходится на адъективные (местоименные) окончания — церковнославянские *–ый, –ий* и исконно русские (московские) заударные *–ой, –ей* в муж. р. ед. ч. В названии словарной статьи, в словах из Священного Писания мы видим формы на *–ый, –ий*, а в толковании слов, в примерах (не из Священного Писания) чаще встречаем формы на *–ой, –ей*. Именно эта вариативность и поиски нормы сократили источники, откуда брались иллюстративные примеры (к ним в 1806–1822 гг. редакция добавила примеры из произведений Су-

марокова [22]). Так, примеры 1789 г. *багряный, червленый* из Священного Писания, *барбарисный, баронский, крутоберегий* и др. — названия статей («жирные слова»). Сюда же по характеру добавляется употребление причастий (в том числе в толковании или примерах) — *имеющий, принадлежащий* ([21]; 100, 104, 122, 143). Другие слова в толкованиях и в примерах: *железной крюк, бархатной кафтан, башмак женской, коженой, хорошей, лучшей* (([21]; 75, 105, 112) — муж. р. ед. ч.); причем правила из тогдашних учебников о стилистическом разграничении вариантов в Словаре не выдерживаются. Отсутствием твердой нормы или произношением [е] под ударением можно объяснить написания *береза, березка, порода берез, побасенка, прибасенки* ([21]; 115, 129). Одновременно есть случаи употребления «демократичной» буквы іо ударной: *прибасіонка, беріожая* ([21]; 115, 124). В формах слов сохраняется ударное [е]: *не бьет, Береженова и Бог бережет, лен, все без остатка, в зачет* ([21]; 11, 124, 138, 139). Согласно правилам, в книжной речи должно произноситься [é], в обиходной речи [ó] после мягкого согласного.

Представлено в Словаре и московское диссимилятивное сочетание [шн] в бытовых словах: *висошной (кости), поперешным, башмашный* (и в родственных словах) и др. ([21]; 96, 112, 113), московские причастные формы *значущий, значущаго* и т.д. (суфф. I спр. вместо суфф. II спр.) ([21]; 22, 135).

В Словаре 1806–1822 гг. [22] большая часть материала совпадает с первоизданием 1789–1794 гг., но в условиях, когда норма с трудом пробивала себе путь, привлекают внимание исправления. Так, в издании 1789 г. о чтении Акафиста сказано: *не сѢдя* ([21]; 15), а в издании 1806 г. это требование сформулировано: *не сидя* ([22]; 16); в первоиздании без стилистических помет приведены *амбар* и *анбар*, а в Словарь 1806 г. попал только *амбар* ([21]; 27; [22]; 32). Видны многочисленные случаи поисков нормы в обоих изданиях: *испужавшегося, лезвее, распущаются, зделанная* ([21]; 13, 19, 27, 140). Конечно, ко времени публикации Словаря 1847 г. норма укрепилась, к его созданию причастен опытный А.Х. Востоков; художественная литература достигла поры своего расцвета, стала понятнее на практике стилистическая дифференциация вариантов [23].

Теперь о последней проблеме: менялись ли «ортоэпические» правила в сторону отражения реального звучания или все еще действовали исходя из традиционной диглоссии? Ответ на этот вопрос в большей степени отвечал бы требованиям Петра о секуляризации культур, чем отмеченные выше две проблемы (норма и общественный резонанс): ведь за его решение «отвечали» профессиональные филологи, специа-

листы по русскому нормативному произношению. Вплоть до Шишкова и раннего Востокова (1808 г.) теоретики исходили из наличия двух типов произношения (диглоссия). Предпочтения на базе произносительных традиций отдельных их черт и составляло концепцию филолога, естественно, вызывавшую споры современников. Только в 1831 г. А.Х. Востоков своей трактовкой стилей (в том числе произношения) вполне стал соответствовать открытиям (вернее, предмету споров) «новаторов». Сведения о параллелизме типа *италианский – итальянский*, о звуке, передаваемом буквой *Ѣ*, о *ё*-произношении, об энклитиках типа *зá городом, двá года*, а также и в целом обе грамматики Востокова 1831 г. вызвали восторг Белинского — автора и нескольких языковедческих сочинений (например, [1]). О полной версии «Русской грамматики» Востокова Белинский написал: «Что касается до грамматики г. Востокова, она, без всякого сомнения, есть доселе лучшая из всех русских грамматик. ...Она уже и потому заслуживает большого внимания, что представляет собою материал для будущего грамматиста и заключает в себе много частных заметок и наблюдений, которые мог сделать только человек, долго и основательно изучавший русский язык» ([2]; 256).

Сам Белинский подразделял учение о русском языке на 4 части: «Итак, грамматика разделяется на четыре части: I. Этимологию (или словопроизведение)... II. Синтаксис (словосочинение)... III. Орфографию (правописание) — письмо. IV. Просодию (словопроизношение) — произношение слов в разговоре и чтении» ([1]; 582). Известно, что «Основания» Белинского остались незавершенными, но проблема в пункте IV была поставлена. Значит, для победителей-новаторов существовал чтецкий канон, о котором остались косвенные свидетельства, в том числе о произношении в обыкновенной речи (кстати, интересные и оригинальные данные об этом содержатся в работе ([6]; 261–272). Некоторые из прежних оппозиций явятся в XIX в. стимулом для возникновения различий между московским и «чтецким» (побуквенным) произношением (см. [7]).

Последним знаком потери интереса публики к произносительной концепции архаистов были «Филологические наблюдения над составом русского языка протоиерея Г. Павского. Первое рассуждение. О буквах и слогах» (1841) [27]. В других известных пособиях того времени С.П. Барана, М.Н. Каткова, О.Н. Бетлинга и других о произносительной стилистике нет ничего. Судя по «Исторической грамматике русского языка» Ф.И. Буслаева (1858), пути возврата к концепции архаистов были отрезаны [3].

Практически с начала XIX в. московское диалектное звучание более чем на столетие стало русской литературной нормой. Конечно, в за-

висимости от субстрата диалект имел явную стратификацию, где могли быть факты за пределами литературной речи, на что обратил внимание, например, С.С. Высотский ([10]; 43–46]. Однако вспомним, с какой гордостью говорили о своем московском происхождении и соответственно, о московской речи Пушкин и Дельвиг. Хрестоматийным фактом стало чувство восхищения у Пушкина, которое он испытал, вслушиваясь в речь московских просвирен.

Выводы

Со второй половины XVIII в. по середину XIX в. произошли громадные изменения в орфоэпии: от побуквенного чтения просвещенное общество перешло в книжной речи к стандартам, близким к обиходному общению. Указания орфоэпистов, как и правила русской консонантной и заударной вокальной рифмы, которые довольно упорно держатся с XVIII в., не могут быть единственной опорой при объективной оценке орфоэпии того времени. Ясно одно: орфоэпия с момента зарождения (Адодуров, Тредиаковский и др.) стала ареной ожесточенных споров, каких мы не видели ни в лексикологии, ни в грамматике.

Литература

1. Белинский В. Г. Основания русской грамматики // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. II. – М., 1953.

2. Белинский В. Г. [Рец.] Русская грамматика Александра Востокова, по начертанию его же сокращенной полнее изложенная // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. III. – М., 1955.

3. Буслаев Ф. И. Опыт исторической грамматики русского языка = [1858] = Историческая грамматика русского языка. – М., 1863.

4. Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. – 3-е изд. – М., 1982.

5. Винокур Г. О. К истории нормирования русского письменного языка в конце XVIII века (Словарь Академии Российской, 1789–1794) // Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. – М., 1959.

6. Волоцкая З. М. Некоторые явления безударного вокализма московского говора XVIII – начала XIX веков (на материале памятников лубочной литературы) // Исследования по лексикологии и грамматике русского языка. – М., 1961.

7. Ганиев Ж. В. Вариативность в старомосковском произношении // Русский язык в школе. – 2007. – № 3. – С. 79–85.

8. Ганиев Ж. В. М.В. Ломоносов: Русское произношение должно рассматриваться двоякое — простое и ораторское // Вариативность в литературном произношении. Борьба вокруг нормы. – М., 2006.

9. Ганиев Ж. В. Попытка возврата к фоностилистическим оценкам середины XVIII в.: позиция А.С. Шишкова в «науке языкоисследования» // Žmogus ir žodis [Man and the Word.]. – Vol. 7. – № 3. – Vilnius, 2005.

10. Ганиев Ж. В. С.С. Высотский и границы старомосковского произношения // Фонетика сегодня. Материалы докладов и сообщений V Международной научной конференции (Отдел фонетики ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН). – М., 2007.

11. Ганиев Ж. В. Тематика Института живого слова в творчестве проф. Л.П. Якубинского // Межвузовская научно-практическая конференция, посвященная 100-летию со дня рождения академика Дмитрия Сергеевича Лихачева. – М., 2007. – С. 156–161.

12. [Курганов Н.Г.] Российская универсальная грамматика, или Всеобщее письмословие, предлагающее легчайший способ основательного учения русскому языку, с седмью присовокуплениями разных учебных и полезных вещей. – СПб, 1769. Со 2-го изд. — «Писмовник». Цитируется издание: Писмовник, содержащий в себе науку российского языка со многим присовокуплением разного учебного и полезнозабавного вещесловия. — 7 изд., вновь выправл., приумноженное и разделенное на 2 части профессором и кавалером Н. Кургановым. Ч. 1. – СПб., 1802.

13. Ломоносов М. В. Российская грамматика // М.В. Ломоносов. Полн. собр. соч. Т. 7. Труды по филологии 1739–1758 гг. – М.; Л., 1952.

14. Ломоносов М. В. [Материалы к «Российской грамматике] // М.В. Ломоносов. Полн. собр. соч. Т. 7. Труды по филологии 1739 – 1758 гг. – М.; Л., 1952.

15. Ожегов С. И. Материалы для истории русского литературного произношения XVIII – начала XIX в. // Ожегов С.И. Лексикология. Лексикография. Культура речи. – М., 1974. – С. 301–328.

16. Панов М. В. История русского литературного произношения XVIII–XX вв. / Отв. ред. Д.Н. Шмелев. – М., 1990.

17. Правила о произношении российских букв и об исправном тех же в новейшем гражданском письме употреблении, или о правописании, собранные из российских грамматик. – М., 1772.

18. Российская грамматика Антона Алексеевича Барсова / Подготовка текста и текстологический комментарий М.П. Тобольской; под ред. и с предисл. Б.А. Успенского. – М., 1981.

19. Русская грамматика Александра Востокова, по начертанию его же сокращенной грамматики полнее изложенная [1831]. – 9-ое изд., испр. – СПб., 1856.

20. [Светов В. П.] Таблицы о познании букв, о складах, о чтении и о правописании // [Фельбигер И.И.]. Руководство учителям первого и второго класса народных училищ Российской Империи, изданное по высочайшему повелению царствующей императрицы Екатерины Вторыя. – СПб., 1783.

21. Словарь Академии Российской. – СПб., 1789–1794. – Т. I–II. Переизд. / Гл. ред. Г.А. Богатова.– М., 2001.

22. Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный. – Ч. 1–6. – СПб., 1806–1822.

23. Словарь церковнославянского и русского языка / Сост. II отделением имп. АН. – СПб., 1847.

24. Тарковский Р. Б. Русская поэзия и московские орфоэпы. – СПб., 2006.

25. Томашевский Б. В. Стих и язык // Томашевский Б.В. Стих и язык. Филологические очерки. – М.; Л., 1959.

26. Успенский Б. А. Первая русская грамматика на родном языке. – М., 1975.

27. Филологические наблюдения над составом русского языка протоиерея Г. Павского. Первое рассуждение. О буквах и слогах. – 2-е изд. – СПб., 1850.

Russian orthoepy and talking practice through the end of the XVIIIth – the first half of XIXth century. A fundamental "crash" of the standard of Russian pronunciation

V.V. Vinogradov, S.J. Ozhegov, M.V. Panov determined this period as a great change in Russian standard pronunciation. The educated people turned during hundred years from a nearly letter aloud reading to Moscow pronunciation, almost everyday speech. Rules of orthoepy textbooks as and maxims of Russian rhyme in verses that keep the order persistent from XVIIIth century can not be sole sources for objective estimations of orthoepy that times. It's clear: Russian orthoepy from your bearing up today because by historical reasons became in an arena of fierce debates which not know neither lexicology nor grammar.

Ключевые слова: русская орфоэпия, диглоссия, обиходная речь, московское, санкт-петербургское произношение.

В.Г. Костомаров,
(ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»)

К ПОНЯТИЮ «НОРМА»

Термин *норма* применяется исследователями, как минимум, двояко:

1) для общей характеристики выработанного или *образованного* языка (в двух значениях глагола *образовать* — языка образованных людей и созданного, т.е. кодифицированного, «литературного»);

2) для обозначения отдельных языковых единиц, которые признаются правильными, желательными и обычно противопоставляются иным «ненормативным» — вариантам, прежде всего по какой-то причине табуированным диалектным, просторечным, жаргонным, а также иноязычным.

1.

Норма применительно к русскому языку в целом сопряжена с нашими представлениями о самом языке, с оценкой его состояния и желательных путей совершенствования. Всё это складывается исторически и достаточно устойчиво если не вечно, то на протяжении длительных периодов.

Опорой служат исторически сложившиеся черты языка, увязываемые с его имманентными внутренними законами развития и воздействующими на них событиями, определяющими структуру нации, жизнь народа, настроения и вкусы общества. К таковым можно отнести, например, выбор православия как главной религии, характер территории, природы и государственности, войны, завоевания, революции, экономико-идеологические перемены, греко-византийское, татаро-монгольское, германское, французское, американо-английское и иные иноязычные влияния. Значительную роль играют наука, литература, просвещение, образованность населения, тип письменности.

Представление о правильности нашего языка, естественно базирующееся на развитии его самобытных состава и системы как таковых, не может игнорировать родства и взаимодействия со старославянским. Нормативной его чертой нельзя не счесть то, что он, как далеко не все языки, «общежителен и переимчив» (прозорливое замечание А.С. Пушкина), чему не мешают бесконечные споры об иноязычных заимствованиях, которые контролируют принятие или отвержение конкретных слов. Важнейшим мотивом движения русского языка служат живитель-

ные соки диалектов общенародного русского языка под строгим контролем вкуса авторитетных писателей.

Подобно многим языкам, русская общеязыковая норма тонко осознаёт противопоставление «кодифицированного литературного языка» и разговорного языка повседневности («разговорной речи»), но весьма своеобразно реализует это соотношение не как взаимоисключение, а, скорее, как взаимозависимость. Достаточно строга, хотя и весьма изменчива эта норма в стилевых и стилистических сферах. Это остро обозначилось в нынешнем процессе создания видов и форм массовой коммуникации.

Народ наш лингвоцентричен. Вряд ли есть в мире другой писатель, который, как И.С. Тургенев, в своём прозаическом стихотворении, безоговорочно окрыляющем всех нас уже полтора столетия, узрел бы в языке единственную поруку в благополучной судьбе русских людей и России. Поэтому важной стороной нормы языка надо признать бережно-критическую боязнь о его нездоровье, постоянную искреннюю, пусть далеко не всегда обоснованную и разумную заботу о нём.

В значительно мере путеводной звездой служила классическая, да и в целом вся русская художественная литература, задававшая тон в обоих указанных пониманиях нормы. Поэтому кажется полезным обратиться к одному из авторитетнейших авторов, который был предтечей и соратником А.С. Пушкина, общепризнанного основоположника современного русского языка.

Н.М. Карамзин видел в любом языке «следствие многих умствований и соображений» ([2]; 47), русский же оценивал как выразительный «не только для высокого красноречия, для громкой, живописной поэзии, но и для нежной простоты, для звуков сердца и чувствительности», как богатый гармонией, имеющий «для излияния души» коренные слова, сообразные с выражаемым действием ([2]; 229). *«Да будет же честь и слава нашему языку, который в самородном богатстве своем, почти без всякого чуждого примеса, течет, как гордая, величественная река — шумит, гремит — и, вдруг, если надобно, смягчается, журчит нежным ручейком и сладостно вливается в душу, образуя все меры, какие заключаются только в падении и возвышении человеческого голоса!»* ([1]; 482).

Истинное богатство языка, по его мнению: *«состоит не во множестве звуков, не во множестве слов, но в числе мыслей, выражаемых оным. Богатый язык есть тот, в котором вы найдёте слова не только для означения главных идей, но и для изъяснения их различий, их оттенков большей или меньшей силы, простоты и сложности... В язы-*

ке, обогащённом умными авторами, в языке выработанном не может быть синонимов: всегда имеют они между собой некоторое тонкое различие, известное тем писателям, которые владеют духом языка, сами размышляют, сами чувствуют, а не попугаями других бывают ([2]; 85).

Словесная мудрость церковных и светских книг, накладываясь на природные материальные богатства, на живой разговор (увы, вздыхает Карамзин: «у нас в лучших домах говорят по-французски!») «ожидает души и красот от художника». Ставшая вечной нормой нашего языка мысль о синтезе книжности и разговорности получит чёткое оформление у А.С. Пушкина, как и вера в то, что, освобождаясь от излишнего иноязычного влияния, надо «выдумывать, сочинять выражения; угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения» ([2]; 124).

Обращаясь к собственному переводческому опыту, Карамзин жаловался: *«Язык наш хотя и богат, однако ж не так обработан, как другие, и по сие время еще немногие философические и физические книги переведены на русский. Надобно будет составлять или выдумывать новые слова, подобно как составляли и выдумывали их немцы, начав писать на собственном языке своем; но, отдавая всю справедливость сему последнему, которого богатство и сила мне известны, скажу, что наш язык сам по себе гораздо приятнее»* ([1]; 250).

Он сожалел, что русские мало трудятся над «обработыванием собственного языка», отчего не умеют «изъяснять им некоторых тонкостей в разговоре» ([2]; 229): *«Истинных писателей было у нас ещё так мало, что они не успели дать нам образцов во многих родах; не успели обогатить слов тонкими идеями; не показали, как надобно выражать приятно некоторые, даже обыкновенные мысли»* ([2]; 124). *«Ломоносов был первым образователем нашего языка; первый открыл в нём изящность. Гений его советовался только сам с собою, угадывал, иногда ошибался, но во всех своих творениях оставил неизгладимую печать великих дарований. Он вписал имя своё в книгу бессмертия, там, где сияют имена Пиндаров, Горациев, Руссо»* ([2]; 110).

Полезно брать пример с европейских языков, но не преклоняясь перед ними, эта позиция определила оценку Карамзиным деятельности Петра Великого, который стремился европеизировать русский язык, но «не изменил всего коренного русского, для того ли, что не хотел, или для того, что не мог» ([2]; 173–174). Карамзину казалось, что «фран-

цузский язык весь в книгах (со всеми красками и тенями, как в живописных картинах), а русский только отчасти: французы пишут как говорят, а русские обо многих предметах должны еще говорить так, как напишет человек с талантом» ([2]: 124). Он подчёркивал также роль научных словарей и грамматик в становлении французского литературного языка.

Призывая к систематическому образованию языка, отражающему его обогащение успехами общежития и словесности, Карамзин восхищался и гордился созданием отечественного академического словаря, который «утверждает значение слов, избавляет писателей от многотрудных изысканий, недоумений, ошибок». Он хотел, чтобы словарь служил «для дополнения, для перемен, необходимых по естественному, беспрестанному движению живого слова к дальнейшему совершенству»: *«Слова не изобретаются академиями: они рождаются вместе с мыслями или в употреблении языка, или в произведениях таланта... Новые, мыслию одушевленные слова входят в язык самовластно, украшают, обогащают его, без всякого ученого законодательства с нашей стороны: мы не даем, а принимаем их»* ([2]; 170–171]. Карамзин предлагает Академии идти дальше — сопроводить Словарь Грамматикой, т.е. «изложением системы правил для составления речи»; эти правила языка опять же «не изобретаются, а в нем уже существуют: надобно только открыть или показать оные»; основу для этого дал Ломоносов.

2.

Итак, понимание нормы в смысле желаемых путей развития и синхронного состояния русского литературного языка достаточно устойчиво и хорошо согласуется с идеалами Н.М. Карамзина, разделяемыми А.С. Пушкиным и другими авторитетами вплоть до наших дней.

Более того, именно художественная литература оказалась, по их заветам, и носительницей общих идей желательного развития русского языка, и источником квалификации отдельных языковых средств. На эту особенность российской филологии, распавшейся, к сожалению, на лингвистику и литературоведение, давно обратил внимание известный американский исследователь Дэн Давидсон, в духе классических традиций литературовед и языковед в одном лице (см. его замечательную статью: [3]).

Современное общество решительно отстаивает превосходство письменных текстов и книжного языка, несмотря на растущее распрост-

ранение и влияние массовой коммуникации, вооружённой видео- и аудиозаписью, кино, телевидением, компьютером с его интернетом и чатами. Традиции сохраняются, хотя мы уже невероятно зависимы от мобильных телефонов и других приборов, стирающих грань между письменной и устной (звуковой) формами текста, а следовательно, и между книжной и разговорной разновидностями функционирования русского языка. Это сказывается (пока?!) лишь в оценке отдельных средств выражения, в целом же она устойчиво идёт в русле живых со времён Карамзина общих представлений о литературно-языковой правильности. Частные нормы воспринимаются менее строго и обязательно, часто прихотливо сменяются волей случая. Так, неприятие излишних англо-американских заимствований большей частью общества, к сожалению, заметно нейтрализуется навязчивой ежедневной практикой молодёжной периодики, рекламы, радио, кино, телевидения.

Впрочем, природно-естественная нормализация в диапазоне имманентных законов развития и особенно научно-педагогическая кодификация (словарная и грамматическая) всегда подвергались воздействию сиюминутного вкуса, общественно-политических устремлений, авторитета престижных личностей. Эти влияния, в сущности, определяют предпочтения и отвержения синхронного состояния речи, но могут при этом либо тормозить, либо ускорять внутреннее развитие системы и состава языка.

Кодификацией занимаются по велению долга, как правило, не ставя перед собой именно такой цели, поэты, писатели, актёры и по долгу службы вполне осознанно — авторы словарей, грамматик, справочников и учебников, профессиональные лингвисты, филологи, педагоги. В последнем случае изыскиваются более или менее убедительные научно-системные аргументы, учитываются сложившиеся традиции, соблюдается национальная специфика (диктат представлений о норме языка в целом), а также проводятся наблюдения над частотностью в реальной речи и текстах, прежде всего уважаемыми лицами. С.И. Ожегов говорил о двух принципах конкретных рекомендаций: 1) ошибка может быть и распространённой; 2) с ошибкой имеет смысл бороться до тех пор, пока с ней имеет смысл бороться.

Понятно, что кодифицируются вариативные средства выражения, когда создаётся недифференцированная синонимичная избыточность, когда одна из соотносительных параллельных единиц кажется почему-либо предпочтительней или, напротив, чем-либо скомпрометированной. Нередко выбор освящается авторитетом, на который равняются ка

на престижный образец, но основную роль, как кажется, играет общественный вкус эпохи или даже момента, а то и чистая случайность.

Нельзя не заметить, что крепость нормы для отдельных случаев резко различается в зависимости от уровня языковой системы. В правописании они законодательно предписаны, в фонетике устойчивы и строги, в морфологии строже, чем в синтаксисе, в лексике расползаются под напором стилистики и экспрессии. В.В. Виноградов замечал раздумчиво, что в стилистике нормы заменяются ориентацией на образцы, и — не без усмешки — что в орфографии и пунктуации они утверждаются чиновниками, отчего без них обходятся многие поэты.

История знает периоды, когда русское общество увлекалось иноязычными заимствованиями и, напротив, боролось с ними. Соответственно по-разному оценивались отдельные средства выражения: из возникающих параллельных обозначений предпочтение отдается то иноязычному (*голкипер, коттоновый, саммит, саундтрек*), то родному (*вратарь, хлопчатобумажный, встреча в верхах, звуковая дорожка*). Это касается оценки даже интернациональных единиц, которые появляются вместе с новыми предметами и явлениями (ксерокс, *компьютер, менеджер, консалтинг*, название танцев, одежды и т.д.).

Послереволюционное свободомыслие 20-х годов прошлого века явно ускорило двухсотлетний процесс «выталкивание исключений» в глаголах с чередованиями корневых согласных: *махать – машу, махаю, двигать – движу, двигаю, полоскать – полощу, полоскаю;* «охранные» настроения 30–40-х годов, напротив, его приостановили: *пахать – пашу* при неприемлемом *пахаю*. Образованные люди (и кодификаторы!) согласились со сменой ударения в *шофёр* в прошлом веке, но нынешнее распространённое ударение в *жалюзи* воспринимается недопустимым. Примерам такого рода несть числа.

В то же время частные нормы даже в случаях очевидного колебания равноправных вариантов (люди у нас настроены на вопрос: «а всё-таки как правильно?») абсолютизируются, насаждаются школой и закрепляются в речевой практике под внимательным надзором русского лингвоцентричного образованного общества. Лица, не соблюдающие такой выбор по незнанию или небрежности (за исключением поэтов, за кем наша традиция закрепляет право даже на «авторскую орфографию»), осуждаются как «неграмотные», а в отдельных ситуациях (при приёме на работу, при сдаче экзаменов) и наказываются.

Любопытно сравнить частные нормы, принятые сегодня, с теми, что характеризовали тексты Н.М. Карамзина и вызывают удивление се-

годня, хотя в принципе могли бы и не подвергаться смене. Приводимые примеры расширяют материал и подтверждают выводы известного советского украинского языковеда академика Л.А. Булаховского. Интересно, что устаревшие частные нормы сегодня нередко воскрешаются деятелями массовой коммуникации в их извечной конструктивно-стилевой жажде экспрессии и оригинальности. Так, современные журналисты возрождают обильные у Карамзина, но за истекшие два века забытые притяжательные формы, живые разве только в названии «Слово о полку Игореве».

«Ныне представляли «Дон-Карлоса», Шиллерову трагедию. Автор пишет в Шекспировом духе» ([1]; 103, 104). *«Забавные Шекспировы критики похожи на дерзких мальчиков, которые окружают на улице странно одетого человека и кричат: «Какой смешной! Какой чудак!»* ([1]; 408). *«При издании сего Шекспирова творения почитаю почти за необходимость писать предисловие... Характер Брутов есть наилучший»* ([2]; 7, 10). *«Я рассматривал со вниманием Рафаэлеву Марию..., Корреджиеву «Ночь»..., Микель-Анджелову картину..., Веронезово» «Воскресение», Караччиевы.... Тинторетовы..., Рубенсовы...»* ([1]; 112–115). *«Ноево жертвоприношение»* ([1]; 114). *«Я ещё с большим удовольствием буду читать произведения Гердерова ума»* ([1]; 140). *«Между многими изображениями славных авторов стоит Пиронов бюст»* ([1]; 350). *«Слава Лувуазьерова пристрастила многих здешних дам к химии»* ([1]; 351). *«В бедствиях образовалась душа Генрихова»* ([1]; 355). *«По словам Виландовым, сочинения Боннетовы заставляют читателей любить автора»* ([1]; 252). *Собираются там ревностные жан-жакисты пить кофе в честь Руссовой памяти* ([1]; 364). *«Всякий дурной человек непременно должен быть трусом»», — говорит Стернов капрал Трим... Мы еще современники Вольтеровы!.. Достоинство Вольтерово состоит в одном выражении, но никогда не найдете в нем жарких изливаний чувства, сильных стремлений сердца* ([1]; 387). *«В Эрменонвиле рука Жан-Жакова не бралась за перо, а только подавала милостыню бедным»* ([1]; 412). *«Девиз Жан-Жаков: "Жить для истины"»* ([1]; 413). *«Она гордится именем Руссовой супруги»* ([1]; 414). *«Я напрасно искал гробницы Ярославовой дочери, прекрасной Анны, супруги Генриха I, которая по смерти его вышла за графа Креки и скончала дни свои в Жанлизском монастыре, ею основанном; другие же историки думают, что она возвратилась в Россию. Как бы то ни было, но ее кенотафа нет подле монумента Генриха I»* ([1]; 400). *«Под Мильтоновым бюстом сооружен памятник стихотворцу Грею»* ([1]; 487). *«"Эмилия*

Галотти" пребудет венцом Лессинговых драматических творений... Лессингова трагедия "Эмилия Галотти" переведена на английский язык» ([2]; 13, 66). *«Самый худой французский перевод Ломоносова од и разных мест из Сумарокова заслужил внимание и похвалу иностранных журналистов»* ([2]; 229).

Примеры не ограничиваются образованием этих прилагательных от собственных имён: *«Сей ученый германец думал поправлять его и собственные свои мнения сообщал за мнения сочинителевы»* ([1]; 247). *«Видел все достойное примечания: ...королевские и королевины комнаты»* ([1]; 301). *«Что принадлежит до характеров, то не знаю, в каком наиболее удивляться искусству авторову* ([2]; 13).

Не похожа на нынешнюю система причинных союзов (некоторые существовали, но воспринимались как просторечные): *«Он самый светский человек: любит и умеет говорить; говорит смело, для того что знает свою цену»* ([1]; 129). *«Не ищу искренности, не ищу симпатического сердца — не ищу для того, что найти не надеюсь»* ([1]; 284). *«Двадцать лет просидел в подземной темнице, для того что не хотел изменить своей Аманде и не отвечал любовью на любовь марокской принцессы»* ([1]; 214). *«Картины стерты, для того что они были слишком соблазнительны для набожных людей»* ([1]; 301). *«Они приметили мою чувствительность и для того, может быть, обошлись со мною ласковее, нежели с другими пассажирами»* ([1]; 429). *«Нельзя ехать? Для чего же?» — «Становится поздно, и находят облака»* ([1]; 257). *«Ах нет, Лиза! Ей не надобно ничего сказывать» — «Для чего же?* ([1]; 512). *«Нет там ни замков, ни ключей, для того что нет воров»* ([2]; 183). *«Некоторые из присланных мне пиес остались ненапечатанными, не для того, чтобы я почитал их худыми, но для того, что они почему-нибудь не входили в план «Московского журнала»... Обещал я фронтиспис, но не выдал его затем, что он был вырезан очень неудачно»* ([2]; 36–37). *«Рабле советует покупать все глупые книги, для того что они уже не будут напечатаны в другой раз»* ([2]; 83).

Сегодня изжиты синтаксические кальки с французского: *«Она берет участие в его печали»* ([1]; 145). *«Они не брали участия в общем разговоре; взглядывали иногда друг на друга и утирали платком покрасневшие глаза свои»* ([1]; 168). *«Путешественник из отдаленнейшей страны Севера был при их сговоре и брал участие в радости невинных сердец»* ([1]; 216). *«Друзья ваши берут участие в вашей горести, хотя и не знают причины ее»* ([1]; 267). *«Кто видит мои слезы? Кто берет участие в моей горести?»* ([1]; 425). *«Они берут предосторожность:*

не возят и не носят с собою много денег и редко хотят по ночам, особенно же за городом» ([1]; 470). *«Я потребовал у трактирщика бутылку гохгеймского вина, и притом самого старого, какое только есть у него в погребе»* ([1]; 157). *«В ожидании дилижанса... велел я приготовить себе ужин»* ([1]; 201). *«Мы велели подать цыпленка, анчоусов, сыру, масла, бутылку кларету...»* ([1]; 467). *«Вошли четыре человека в дорожных платьях и вместе со мной потребовали обеда»* ([1]; 229) (= заказал, попросил, купил).

Частных расхождений с современными нормами у Карамзина, конечно, больше, чем столь системных. При этом важно заметить, что по большей части он отражает словоупотребление эпохи. Вспомнив начало письма Татьяны Лариной, нетрудно понять, что управления типа *писать к кому, касаться до чего* не являются индивидуальными: *«достичь до совершенства»* ([2]; 171). *«Что принадлежит до критики новых русских книг, то мы не считаем ее истинною потребностью нашей литературы»* ([2]; 127). *«Что принадлежит до философов, то...»* ([2]; 187).

Морфологические примеры: *«простее»* (=проще) ([2]; 151), *«здесь Лафонтен тонее»* ([2]; 148), *«долее»* ([2]; 151). *«Саксонские земледельцы вообще гораздо богатее прусских»* ([1]; 109).

«На все смотрю с отменным любопытством: на домы, на кареты, на людей» ([1]; 304). *«Тут магазины, кофейные домы, трактиры»* ([1]; 340). *«Узкие, нечистые, грязные улицы, худые домы... И это Париж?... Тут представились нам красивые здания, домы в шесть этажей, богатые лавки* ([1]; 302). *«Англия есть кирпичное царство; и в городе, и в деревнях все домы из кирпичей, покрыты черепицею»* ([1]; 430). *«Не видал ни одних величественных палат, ни одного огромного дому»* ([1]; 435). *«Лондонские домы строятся с подземельною частию, в которой бывает обыкновенно кухня, погреб и еще какие-нибудь очень несветлые горницы для слуг, служанок, бедных людей. В Париже нищета взбирается под облака, на чердак; а здесь опускается в землю... Домы лондонские все малы, узки, кирпичные, небелены (для того, чтобы вечная копоть от угольев была на них менее приметна) и представляют скучное, печальное единообразие»* ([1]; 442). *«Некогда люди прятались в тёмных домах и под щитом высоких заборов. Теперь везде светлые домы и большие окна на улицу: просим смотреть! Мы хотим жить, действовать и мыслить в прозрачном стакане... Будучи введен в некоторые хорошие домы, я имел случай узнать и славнейших французских остроумцев»* ([1]; 534, 536).

«Шутили с молодыми крестьянками, которые умеют еще краснеться» ([1]; 300). *«Она спрашивала: "Что угодно господину?" и краснелась... Никак не хотела сесть и при всяком слове краснелась, хотя я остерегался нескромности в разговоре с нею»* ([1]; 482). *«Лиза удивилась, осмелилась взглянуть на молодого человека, — ещё более закраснелась и потупив глаза в землю, сказала ему, что она не возьмёт рубля»* ([1]; 508). *«Опасность не миновалась»* ([1]; 430). *«Славный Борк уже стареется»* ([1]; 485). *«Краснелся и вздыхал»* ([2]; 131). Однако в «Марфе-посаднице», т.е. достаточно позднем произведении, явно связанном с работой над «Российской историей», встречаем: *«Если иногда светлый взор ее* (Ксении, дочери Марфы — *В.К.*) *нечаянно устремлялся на юношей новогородских, то она краснела не зная причины: стыдливость есть тайна невинности и добродетели»* ([1]; 560).

«Ваши предки хотели править сами собою и были жертвою лютых соседов... Прежде ужасные только для самих себя и несчастные в глазах соседов, новгородцы под державною рукою варяжского героя сделались ужасом и завистию других народов» ([1]; 545).

«Увидел я старую, иссохшую и бледную женщину, лежащую на постеле» ([1]; 188) (родительный падеж рядом: *стояли подле постели*). *«Броситься на мягкую постелю и... заснуть глубоким сном с приятною мыслию о будущем»* ([1]; 335). *«Лудовик XIV спал на высокой постеле, с которой он видел, сквозь прямую аллею, весь Париж перед собою»* ([1]; 394).

«Ролю девки-молочницы играла та актриса, которая в "Дон-Карлосе" представляла королеву: какое превращение!» ([1]; 106). *«В собраниях являлся он так же часто, как прежде, но ролю играл совсем иную»* ([1]; 267). *«Несравненный Моле, играющий по большей части ролю отцов в комедиях»* ([1]; 326). *«Славный щеголь французского языка (разумеется, по тогдашнему времени) Бальзак играл отличную ролю в сем важном прении»* ([1]; 340).

Немало примеров изменившегося рода слов: *«Подарил мне оду, сочиненную им нынешнему королю, или, лучше сказать, кантат, выбранный из псалмов»* ([1]; 103). *«Живет со мною в одной отели, только на чердаке»* ([1]; 407). *«Окружающий ее* (церковь Св. Павла. — *В.К.*) *балюстрад считается первым в свете»* ([1]; 454). *«Главная парижская гошпиталь»* ([1]; 365). *«Гриническая гошпиталь... Немногие цари живут так великолепно, как английские престарелые матрозы... Седые старцы, опершись на балюстрад террасы, видят корабли, на всех парусах летящие по Темзе... Король спросил, что ему более всего полю-*

билось в Англии? Петр I отвечал: "То, что гошпиталь заслуженных матрозов похожа здесь на дворец, а дворец вашего величества похож на гошпиталь"» ([1]; 465, 466).

Значительно сменились словообразовательные варианты: *«Горе бедным пешеходцам, а особливо, когда идет дождь... Вы очутитесь наконец в тени густых аллей, называемых булеварами; их три: одна для карет, а две для пешеходцев; они идут рядом и образуют магическое кольцо, или самую прекраснейшую опушку вокруг всего Парижа. Тут городские жители собирались некогда играть в шары (a'la boule) на зеленой траве: отчего и произошло название буле-вар, или булевар»* ([1]; 308). *«Четвероместная карета»* ([1]; 276). *«Нет другого города столь приятного для пешеходцев, как Лондон: везде подле домов сделаны для них широкие тротуары, которые по-русски можно назвать намостами; их всякое утро моют служанки (каждая перед своим домом), так что и в грязь, и в пыль у вас ноги чисты. Одно только не нравится мне в этом намосте, а именно то, что беспрестанно видишь у ног отверстия, которые ночью закрываются, а днем не всегда; и если вы хотя мало задумаетесь, то можете попасть в них, как в западню. Всякое отверстие служит окном для кухни или для какой-нибудь таверны, тут ссыпают земляные уголья, или тут маленькая лестница для схода вниз»* ([1]; 442). Легко принимая *пешеходец* (ср.: стихотворец и пр.), удивимся, что тротуар пришлось пояснять придуманным *намост*.

«Стихотворец пятого-надесять века... Правда, что осьмой-надесять век просвещеннее всех своих предшественников; правда и то, что многие пишут на него сатиры, многие, кстати и некстати, восклицают: "O tempora! O mores!" — "О времена! О нравы!". Повторим истину несомнительную: в девятом-надесять веке один и тот же народ может быть великим и почтенным... Кто более нашего славил преимущества осьмого-надесять века: свет философии, смягчение нравов, тонкость разума и чувства?.. Осьмой-надесять век кончается... Если опять возвратится на землю третий и четвертый-надесять век?.. С самой половины осьмого-надесять века» ([2]; 50, 68, 163, 179, 182, 215). *«У французов еще в шестом-надесять веке философствовал и писал Монтань»* ([2]; 228).

Больше всего исторических расхождений в нормативной лексике. *«Не видно реки под множеством лодок, нагруженных земляными угольями* ([1]; 441) (= каменным углем). *«...тут ссыпают земляные уголья»* ([1]; 442). *«Просидел в моей горнице до двенадцати»* ([1]; 290) (= комнате, номере гостиницы). *«Надзиратель сказывал, что за несколько недел*

перед тем украли из галереи картин десять, и притом самых лучших» ([1]; 115) (= смотритель). *«Лудовик XIV построил... "Инвалидный дом" для изувеченных и престарелых воинов, желая доказать им царскую благодарность, и часто бывал у них в гостях, без всякой стражи, кроме испытанного усердия своих ветеранов»* ([1]; 367) (*стражник, стража* = охранник, охрана). *«Если бы у меня было на сей год не 300 субскрибентов, а 500, то я постарался бы на тот год сделать наружность журнала приятнее для глаз читателей»* ([2]; 36) (= подписчиков). *«Богданович и мыслями и выражениями побеждает опасного совместника»* ([2]; 138). *«В переводе самого Богдановича: "О ты, которая в законах и геройстве Совместников своих далеко превзошла..."»* ([2]; 151). *«Воздух можно назвать переносчиком наших мыслей и связию умов человеческих. Я говорю: рождаются звуки, и воздух влияет их в слух других людей, которые узнают чрез то мои мнения, желания и проч. Каждый звук есть вестник, уведомляющий человека о происходящем вокруг его»* ([2]; 78). *«По совету моего вожатого...Чичероне мой говорил...»* ([1]; 454) (= гид, экскурсовод). *«Какие поклоны! Шляпу держал он у сердца. Надлежало зажать уши от громкого плеска... Он поднял глаза вверх, стараясь собрать силы. Страшное рукоплескание!.. "Я буду танцевать еще завтра". Шумящее браво соединилось со всеобщим плеском. И занавес закрылся»* ([1]; 281) (= аплодисменты). *«Всякое слово, относящееся к нынешнему состоянию Франции, было сопровождаемо плеском зрителей»* ([1]; 290). *«Здесь-то еще строго наблюдаются законы супружеской верности»* ([1]; 192) (= соблюдаются). *«Не могу сказать о ней ничего, примечания достойного»* ([1]; 217) (= достойного внимания, упоминания: ср. современные замечательный и примечательный). *«История кармелитов», изданная на латинском языке, еще достойнее примечания»* ([1]; 382). *«Где что-нибудь было или есть примечания достойное»* ([1]; 352). *«Примечания достойно то, что одна земля произвела и лучших романистов, и лучших историков. Ричардсон и Фильдинг выучили французов и немцев писать романы как историю жизни, а Роберсон, Юм, Гиббон влияли* (= вносили в неё, придавали ей. — *В.К.*) *в историю привлекательность любопытнейшего романа умным расположением действий, живописью приключений и характеров, мыслями и слогом»* ([1]; 481). *«У вас зачали уши»* ([1]; 437) (= заложило).

* * *

Вероятно, не имеет смысла перечислять многочисленные несовпадения написаний, вообще орфографических и пунктуационных норм,

то есть тех, которые подвержены осознанному человеческому законодательству. Важно сделать общий вывод: нормы — дело святое, их позорно не знать, не соблюдать, но делать это следует с пониманием их изменчивости, особенное внимания уделяя колеблющимся, полностью не устоявшимся: здесь, видимо, нормой надо признавать самый факт вариативности. Важно хранить общую норму языка, а не бодаться с отдельными случаями. Ведь А.С. Пушкин мудро призывал дать языку поболе воли, чтобы развивался он сообразно законам своим.

Литература

1. Карамзин Н.М. Сочинения: В 2-х тт. Т. 1. – Л., 1984.
2. Карамзин Н.М. Сочинения: В 2-х тт. Т. 2. – Л., 1984.
3. Dan E., Davidson Ch.M. Wieland in Russia. On the role of N.M. Karamzin. Lessing Yearbook. – Vol. XV. – Wayne State University Press, 1983. – P. 213–232.

What we mean by the term "usus"

The major characteristics of style of speech are considered on a material of Russian in the article.

ФРАЗЕОЛОГИЯ И ФРАЗЕОГРАФИЯ

В.М. Мокиенко
(Университет им. Э.М. Арнóте, г. Грайфсвальд, Германия)

ИЗ ИСТОРИИ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ГЕРМАНИЗМОВ В СЛАВЯНСКИХ ЯЗЫКАХ

(чеш. *pověsit co na hřebík* — нем. *etw. an den Nagel hängen*)

Многовековые экономические, политические и культурные контакты славян и немцев, как известно, нашли своё отражение практически во всех языках Славии и в каждом из них имели свою специфику. Чешский язык, испытавший особо мощное влияние немецкого, не смог от этого влияния освободиться даже в периоды обострённой его «национализации», особенно в эпоху чешского Возрождения, когда усилиями Й. Юнгмана и его окружения многие германизмы коренным образом славянизировались, вызывая в жизни даже столь уродливые замены псевдонемецких слов типа *Klavír*, как знаменитый *Klapkobrnkodrnkostroj*. Чешский язык после obrozenecké «purifikace» стал действительно самым славянским. Но — только по корнеслову, где славянскими эквивалентами было заменено большинство лексических германизмов и даже латинизмов. По синтаксической же структуре, как и многим другим системным показателям, немецкая плоть чешского языка проступает довольно отчётливо. Особенно заметно это во фразеологии, где кальки типа *mít ráď (haben gern), mit smůlu (haben Pech), mit štěstí (haben Glück)* прозрачны для каждого, кто хоть немного владеет немецким языком. А в obecné češtině и диалектах, где пуристические тенденции не тормозили взаимодействия с немецким языком, такие кальки имели и ещё более германский вид — ср. известный дублет к *mit smůlu* — *mit pecha*.

За каждым фразеологическим германизмом стоит своя история, собственные пути проникновения в тот или иной стиль речи, свои особенности языковой адаптации. Некоторые из них давно уже унесены временем и не сохранились в чешском языке, хотя некогда были весьма активны. Таково, например, др.-чеш. *v dlúhú truhlu klásti*, скалькированное с нем. *etwas in die lange Truhe legen* и весьма известное в XVI веке. Сейчас и немецкий, и чешский обороты унесены в небытие временем, а в немецком языке остался лишь его след в осовремененном варианте *auf die lange Bank schieben* ([7]; 140). В русском же языке это выражение

до сих пор живёт именно как точная калька с устаревшего немецкого — *отложить в долгий ящик что* [4].

В наши дни фразеологические германизмы чешского языка продолжают активно жить, нередко энергетически подпитываясь различными дополнительными обстоятельствами и обогащаясь современной семантикой. Такова и судьба выражения *pověsit co na hřebík*, которое относится к активной части чешской фразеологической системы. Лучший фразеологический словарь современного чешского языка даёт этому выражению полифоническое определение: «Člověk obvzvlášt ve vztahu ke svému původnímu povolání, popř. zálibě ap.: trvale něčeho zanechat nebo se vzdát; úplně přestat něco dělat. *Ve čtyřiceti pověsil svou úřednickou kariéru na hřebík, vystudoval se a stal se hudebník kritikem*» ([9]; III, 257). При этом составители словаря органично монтируют семантику выражения в рамки синонимии и антонимии: (син.) *přestat s něčím, zanechat něčeho, dát něčemu kvinde (vale) hodit něco přes palubu, nechat všechno plavat*; (антон.) *věnovat něčemu stálou pozornost, nepouštět něco ze zřetele.*

Показательна здесь и попытка проецировать чешское выражение в европейский фразеологический контекст — оно эквивалентируется Фр. Чермаком и его соавторами англ. *hang up one's boots;* нем. *etw. an den Nagel hängen;* фр. *mettre qch. au placard* и рус. *забросить что.* Английский и французский эквиваленты несколько сужают семантический диапазон чешского фразеологизма, а русский оставляет его собственно безэквивалентным, хотя в современных русских средствах массовой информации давно популярен прямой «двойник» английского *hang up one's boots — повесить бутсы на гвоздь* (перестать играть в футбол), имеющий массу близких «спортивных» вариаций: *повесить [теннисную] ракетку на гвоздь* (перестать играть в теннис), *повесить перчатки на гвоздь* (перестать боксировать), *повесить шлем на гвоздь* (перестать заниматься автомобильным спортом) и т.п.

Английский и русский эквиваленты к чешскому *pověsit co na hřebík* создают впечатление «модерности», яркой актуальности последнего. Но немецкий эквивалент *etw. an den Nagel hängen* убеждает, что это не так, поскольку спектр его значений столь же широк, как и очерченный составителями чешского фразеологического словаря: «бросать, оставлять что-л. (профессию, дело, учёбу); прекращать, свёртывать что-л. (работу, дело)»; *die Uniform an den Nagel hängen* «оставить военную службу, снять военную форму». В контекстах повесить «на немецкий гвоздь» (*an den Nagel hängen*) можно также *den Beruf, die Karriere, die Politik, die Philosophie, den Assesor* ([13]; 409; [14]; II, 69; [8]; 504).

В немецких пословицах подобная семантика также весьма велика: *Man soll nicht alles an einen Nagel henken* ([10]; 375); *Fremde Sorgen hängt man an den Nagel; Es liegt nicht immer am Nagel, wenn die Wand nicht hält* ([1]; 185). О семантической широте и активности немецкого выражения свидетельствуют и его варианты, например: *etw. an einen hohen Nagel hängen* «откладывать какое-л. дело для обдумывания», *alles an einen Nagel hängen* «всё переворачивать, приводить в беспорядок, рисковать всем своим имуществом», *nicht alles an einen Nagel henken* «не рисковать всем сразу», *von einem Nagel an einen anderen hängen* «оплачивать старые долги, делая новые, не вылазить из долгов» и др.

Сопоставление показывает, что спектр значений немецкого и чешского фразеологизмов почти полностью идентичен. Так, и словарь поговорок Я. Заоралека, и недавно опубликованный «Чешско-русский фразеологический словарь» отражают масштабную семантику оборота *pověsit co na hřebík (hřebíček)* «бросить, забросить *что;* бросить заниматься *чем;* пустить по боку *что* (букв. повесить *что* на гвоздик)» ([5]; 185); *pověsit na hřebíček co* 'nechat toho, uputit od toho'; *školní kapsu na hřebíček pověsit* 'zanechat učení'; *může si pověsit hubu na hřebíček* 'nemá co jíst'; *viset na hřebíčku* 'býti po ruce, snadno dosažitelný'; *mít na hřebíčku, být na hřebíčku* 'po ruce býti nebo míti'; *pověsit na hřebík* 'zanechat toho, upustit od toho'; *dát dobytek na hřebík* 'prodat na porážku' ([12]; 125).

Ещё ближе чешский и немецкий оборот смотрятся в диахронической ретроспективе. Монументальный двухтомный сборник древнечешских пословиц и поговорок В. Флайшганса ([2]; I, 344) для выражения *na hřebík pověsiti* фиксирует материалы литературного употребления фразеологизма от первых его фиксаций в XVI веке до начала XX века: «sicet' to ledakdes *na hřebík pověsíme* a od svého povolání utečeme» (1561 REŠEL 10b); «protož *zavěs blázna i s cepem jeho na hřebík* (REŠEL 39a G. t.); *školní kapsu na hřebík pověsiti* 'nechati učení' (XVI в., VELESLAVÍN); *pověsiv tedy grammatiku na hřebík* (XIX в. RUBEŠ 48a); «že by mnohý *ženidlo na věky na hřebík pověsil*» (RUBEŠ 84a); «že svůj *vdovský šat pověsila* obratně *na hřebík*» (KUNĚTICKÁ, Drobn. povídky 56); «aby *pověsil dosavadní svůj život na hřebík*» (KUNĚTICKÁ, Nové pov. 68); *pověsil poesii na hřebík* (ČECH, 55 XVIII, 109); *spisovatelství musil pověsiti na hřebík* (ČECH, 55 XX, 246); «*že pověsí spisovatelské řemeslo na hřebík*» (ČECH, Pestré cesty, II, 183); *pověsím své varito na hřebík* (ČECH, Ikaros, KVĚTY, 1885, XV, 728); *Lloyd jsem pověsil na hřebík* (ČECH, 55 XIV, 31); *já jsem je pověsil dávno na hřebík* (ČECH, 55 XVIII, 212); *pověsil jsem to neklidné zaměstnání na hřebík* (ČECH, 55 XVIII, 288); *pověsil vdovství na hřebík* (ČECH, 55 XIV, 200) и др.

Как видим, диапазон того, что можно «повесить на чешский гвоздь», чрезвычайно широк:

1. Различные предметы: (*varito* — несуществующий древнечешский музыкальный инструмент, подобный арфе, вдовье платье).

2. Различные профессии, занятия (неспокойное занятие, писательское ремесло, поэзия, филология и даже шутовство — blázna).

3. Атрибуты профессий и занятий (школьная сумка, грамматика).

4. Социальный статус или его атрибуты (ženidlo — желание жениться, вдовство).

5. Существование вообще (жизнь).

Семантической доминантой при этом и в немецком, и в чешском языках остаются обозначения либо предметов одежды, либо профессиональных занятий.

Сопоставление убедительно свидетельствует, что чешское выражение — классическая калька с немецкого. Такую объективную констатацию делает В. Флайшганс ([2]: I, 344), прямо указывая, что чешский оборот заимствован «z německého *etwas an den Nagel hängen*», зафиксированного в разных вариантах в монументальном собрании немецкой паремиологии K.F.W. Wandera (1867–1889).

За языковым тождеством скрывается и тождество культурологическое. Немецкое выражение связано с бытом старой Германии. Раньше разные инструменты, одежда (особенно рабочая или военная) и т.п. развешивались на гвоздях в стене, если эти предметы были в данный момент не нужны. В переносном значении оборот известен уже с XV века ([6]; 428). Иногда историки немецкого языка уточняют обстоятельства возникновения оборота тем, что инструменты и рабочая одежда развешивались на гвоздях в стенах строящихся зданий, бараков после окончания работы ([3]; 154; [8]; 504).

Важные детали семантического развития немецкого выражения сообщаются авторитетным этнографом и фольклористом Л. Рёрихом ([7]; 1071–1072). Им подчёркивается, что гвозди (Nageln), на которых развешивались инструменты и одежды, были первоначально деревянными и прибивались высоко. В военном обиходе, как свидетельствует старая солдатская песня, на такие гвозди вешалось также оружие (например, мечи и копья), конская сбруя или мундиры. Постепенно значение оборота концентрировалось на характеристике оставляемых кем-либо профессий и занятий — именно тех, что свойственны и современному употреблению немецкого и чешского оборотов.

Таким образом, сопоставительный и этимологический анализ вскрывает культурологическую подоплёку общего немецкого и чешского выражений. Тем самым чеш. *pověsit co na hřebík* соотносится с англ. *hang up one's boots* и рус. *повесить бутсы на гвоздь* лишь типологически, а не генетически, т.е. по близкой образной основе, но лишь в суженном семантическом объёме. Генетическую же общность он сохраняет именно с немецким выражением.

Описанная процедура семантического анализа позволяет ставить подобный диагноз и в определении фразеологических германизмов в других славянских языках. Так, аналогичную серию оборотов, сопрягаемых с немецкими, имеет болгарская фразеология: *закачвам (закачам) / закача (окачвам (окачам) / окача) на гвоздея (гвоздей) нещо; закачвам (закачам) / закача на клечка[та] нещо; закачвам (закачам) / закача (окачвам (окачам) / окача) на кука[та] нещо; закачвам (закачам) / закача на пирона нещо (окачвам (окачам) / окача); закачвам (закачам) / закача на стената нещо* «оставить какую-либо начатую работу, деятельность, прекращать заниматься чем-л.; отказаться от чего-либо (например — по приведённым контекстам, адвокатскую деятельность, учёбу, изучение иностранных языков, музыку, поэзию, борьбу, принципы, проблемы и т.п.)» ([15]; I, 341; II, 21–22). И здесь «ассортимент» профессий и занятий тех, кто характеризуется выражениями о «гвозде», столь же широк, как в чешском и немецком языках. За такими германизмами кроются глубокие, постоянные и мирные взаимоотношения славян и немцев на всей территории Европы. И одной из актуальных задач современной славистики является объективное и последовательное выявление языковых и культурных следов такого взаимодействия. Взаимодействия, жизненно важного и для современной объединённой Европы.

Литература

1. Beyer H. und A. Sprichwörterlexikon. Sprichwörter und soprichwörtliche Ausdrücke aus deutschen Sammlungen vom 16. Jahrhundert biszur Gegenwart. – Leipzig, 1989.

2. Flajšhans V. Česká přísloví. Sbírka přísloví, přípovídek a pořekadel lidu Českého v Čechách, na Moravě a v Slezsku. Díl I. Přísloví staročeská. Díl I (A–N), díl II (O–Ru). – Praha, 1911–1912.

3. Hessky R., Ettinger S. Deutsche Redewendungen. Ein Wörter- und Übungsbuch für Fortgeschrittene. – Tübingen, 1997.

4. Mokienko V. Phraseologische Germanismen im Russischen // Zeitschrift für Slawistik. – 1993. – № 3 (38). – S. 346–360.

5. Mokienko V. M., Wurm A. Česko-ruský frazeologický slovník. 1. vydání. – Olomouc, 2002.

6. Müller K. Lexikon der Redensarten. Herausgegeben, zusammengestellt und erläutet von Klaus Muller. – München; Gütersloch, 1994.

7. Röhrich L. Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Bd. I–V. – Feiburg – Basel – Wien, 1994.

8. Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. Bearbeitet von Günther Drosdowski und Werner Scholze-Stubenrecht. Duden Bd. 11. — Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich, 1992.

9. Slovník české frazeologie a idiomatiky. Díl 1–4 / Red. Fr. Čermák, J. Holub, J. Hronek, J. Machač, M. Šára. – Praha, 1983–1994.

10. Simrock K. Die deutschen Sprichwörter // Einleitung von Wolfgang Mieder. – Düsseldorf, 2003.

11. Wander K. F. W. Deutsches Sprichwörterlexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk. 5 Bde. – Leipzig, 1867–1889; Ndr. Darmstadt, 1964; Ndr. Kettwig, 1987.

12. Zaorálek J. Lidová rčení. Vyd. 2-é. — Praha, 1963.

13. Бинович Л. Э., Гришин Н. Н. Немецко-русский фразеологический словарь. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1975.

14. Німецько-український фразеологічний словник / Уклали В.І. Гаврись, О. П. Пророченко. Т. 1–2. – К., 1981.

15. Ничева К., Спасова-Михайлова С., Чолакова Кр. Фразеологичен Речник на българския език. – София, 1974–1975. – Т. 1. – 1974; Т. 2. – 1975.

On the History of German Phraseological Units in Slavonic Languages

Centuries of cultural, economical and political relations between the Germans and Slavs left trace in the languages. Czech is one of the Slavonic languages, which underwent the biggest influence of the German language. The article deals with contrastive and etymological analysis of German and Czech phraseological units. On the base of the analysis of phraseological units in both languages the following conclusion is made: German and Czech phraseological units have not only common typological features, but share one common culturological and genetic base.

Key-words: German language, Slavonic languages, contrastive analysis, phraseological units, meaning, culturological base, equivalent.

Х. Вальтер
(Университет им. Э.М. Арндте, г. Грайфсвальд, Германия)

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ НАД ИСТОРИКО-ЭТИМОЛОГИЧЕСКИМ СЛОВАРЕМ НЕМЕЦКОЙ ИДИОМАТИКИ ДЛЯ РУССКИХ

(*петрушка — Petersilie*)

Немецкая лексикография уже в течение полутора веков обогащается фундаментальными словарями, в которых раскрывается происхождение идиоматики и крылатых слов и выражений. Неслучайно словарь Георга Бюхманна стал образцом для подражания во многих славянских странах [6, 7, 13, 18, 19, 20, 24, 27 и др.], а солидные словари идиоматики [1, 12, 14, 15 и др.] широко используются при сопоставлении со славянским материалом. Так, например, Иван Франко в своем знаменитом собрании украинских пословиц многие примеры из этимологии дает по собранию Вандера, а польский академик Юлиан Кржижановский и в своих книгах по малым жанрам фольклора, и в четырехтомном собрании польских пословиц постоянно обращается к опыту немецкой фразеографии. Особое внимание к немецко-славянским фразеологическим и паремиологическим параллелям характерно и для классического двухтомного труда М.И. Михельсона.

В исследовании проблем славяно-германского фразеологического взаимодействия инициатива принадлежит славистам. Кажется, однако, что для германистики такие исследования имеют не меньшее значение, чем для славистики как по результатом анализа конкретного фразеологического материала, так и по методологии его интерпретации. Особо продуктивным может оказаться использование славистических данных для исторической фразеологии немецкого языка. Во-первых, постоянные и длительные контакты славян и германских народов сделали фразеологические системы многих славянских языков своеобразными «консервантами» старых форм и значений немецкой идиоматики. Во-вторых, индоевропейское языковое родство породило многие общие славяно-германские идиомы, уже имеющие на славянской почве убедительную историко-этимологическую расшифровку. В-третьих, длительные славяно-германские культурные контакты оставили мощный отпечаток в виде идиоматики «крылатого» происхождения (античная культура, мифология, Библия, литература, современный политический дискурс и т.п.), исследование которого в сопоставительном ключе по-

могает многое уточнить в постижении эволюции общего европейского фонда идиоматики. Наконец, лингвистическая методика историко-этимологического анализа фразеологии, разработанная на славянском материале (например, метод структурно-семантического моделирования) может оказаться полезным и при аналогичных германистических штудиях.

Немецкая же фразеография и паремиология, к сожалению, практически не обращается к опыту историко-этимологического описания славянской идиоматики, в современных трудах германистов практически не встречаются параллели из славянских языков, а, что особенно важно, собственно лингвистическая методика историко-этимологического анализа ФЕ, основанная на принципе структурно-семантического моделирования, практически игнорируется. Все это приводит к тому, что даже в объемистых, наполненных массой ярких культурологических и языковых фактов словарях немецкой фразеологии их этимологическое прочтение остается на уровне фольклористики и этнографии, а интерпретация внутренней формы нередко остается нераскрытой. Доминирование этнографических (нередко — «псевдоэтнографических») интерпретаций фразеологических единиц порождает до сих пор этимологическую «всеядность». Неслучайно поэтому самыми основательными по объему и материалу до сих пор в Европе остаются историко-этимологические словари пословиц и поговорок, созданные именно этнографами, а не лингвистами. Таков, например, фундаментальный труд Лютца Рёриха [14], без которого невозможно диахроническое исследование ни одной немецкой идиомы. Всё больше фразеологов осознаёт необходимость взвешенной оценки соотношения собственно лингвистического и экстралингвистического аспектов в диахронической фразеологии. Отсюда — дискуссия о том, является историческая фразеология этнографией или лингвистикой, закончившаяся в славистике объективной констатацией возможностей различных подходов при поисках этимона ФЕ: и от лингвистических фактов, и — от этнолингвистических.

Вот почему на отделении славистики Грайфсвальдского университета уже несколько лет ведется работа над проектом словаря немецкой идиоматики для русского читателя. Первый экспериментальный выпуск был уже издан и обсуждался на нескольких конференциях и симпозиумах. Как нам кажется, подключение параллелей из славянских языков к этимологизации многих немецких фразеологизмов помогает более точно установить их исходную внутреннюю форму, более аргументиро-

ванно принять или отвергнуть ту или иную этимологическую гипотезу. Нередко также такое сопоставление позволяет уточнить пути проникновения германизмов в славянские языки или констатировать общность происхождение оборотов одной и той же семантики и структуры.

Немало русско-немецких соответствий отражают древнее культурологическое (resp. генетическое) взаимодействие германских и славянских языков (ср. рус. *красный петух* и нем. *roter Hahn* — «пожар», отсутствующее в романских языках и отражающее общие мифологические реминисценции). Обилие общих немецко-славянских оборотов, образованных по общим структурно-семантическим моделям, дает хороший методологический инструментарий для отбора наиболее вероятной этимологической интерпретации (ср. рус. *пускать пыль в глаза* и нем. *Sand im Augen streuen*) ([21]; 583–584). Разумеется, немалая квота такой общности обусловлена и постоянным прямым культурным, экономическим и политическим взаимодействием Германии и Славии. Большая масса библеизмов, общие мифологические и литературные сюжеты из античности, классическая литература и современные средства массовой информации — всё это внесло весомую лепту в общую фразеологическую сокровищницу славян и немцев. Вот почему, например, даже такой специфический и тесно привязанный к собственно национальной культуре разряд языковых единиц, как немецкие крылатые слова и выражения, обнаруживают достаточно большую близость к аналогичному материалу русского языка.

Разумеется, для германиста наиболее интересны случаи, когда на фоне славянских языков обнаруживается национальная специфика немецкий идиоматики, какие-либо уникальные культурологические факты, отраженные в зеркале фразеологии. К таким оборотам относится ряд выражений, объединенных компонентом *Petersilie* — петрушка. Сопоставление с другими славянскими языками показывает их лакунность в Славии. Немецкий же язык развивает особую коннотативность обозначения этого растения, которая и проявляется в достаточно высокой фразеологической активности слова *Petersilie*

В немецком языке активно употребляется выражение *jmdm. ist die Petersilie verhagelt (verregnet)* (разг.-фам.) (*из-за неприятности кто-либо очень расстроен; кто-либо совершенно подавлен, кто-либо крайне осорчен*) (букв.: у кого-либо град побил петрушку): кого-либо поразила неожиданная неприятность; кто-либо совершенно убит, кто-либо предаётся унынию; кто-либо нос повесил; кто-либо пал духом от неудач; кто-либо повесил голову из-за неудач.

Оборот известен с XVIII века ([11]; 301). Некоторые исследователи связывают выражение с народной верой в то, что петрушка в качестве сильного ароматизирующего свойства может использоваться в качестве афродизиака, т.е. повышать сексуальную потенцию ([9]; 424; [12]; 459). Об этом свидетельствует и поговорка: «*Petersilie, Sellerie, hübsches Mädchen komm´ zu mi*» (Петрушка, сельдерей, пусть придёт ко мне красотка). Петрушка, по народным поверьям, вызывает у мужчин сексуальное влечение: «*Petersilie hilft dem Mann aufs Pferd und der Frau unter die Erd*» (Петрушка помогает мужчине оседлать кобылу, а женщину сводит в гроб) ([10]; VI, 1520). Смысл пословицы раскрывается Вандером: корни и семена петрушки в средневековой медицине использовались не только как любовное снадобье, но и как средство, вызывающее аборт, который часто кончался смертью ([15]; III, 1220).

Петрушка как лечебное растение пришло на север Европы из Римской садовой культуры. В одной старой крестьянской песне название петрушки используют как эвфемизм мужского полового органа (Nachbar Brosius — Содес Брозиус, около 1600 г.): «Die Petersilie die ist gut, Brosius steckts auf seinen Hut. Da wackelt ihm sein Federbusch, es daucht ihm leiden gut» ([14]; IV, 1154). Во времена войн афинским воинам запрещалось есть петрушку, поскольку верили, что тем самым истощается сексуальная энергия, ослабляя их. В средние века петрушка считалась сильным афродизиаком и потому «ведьминой травой», что отчасти справедливо, поскольку уже доказано, что в петрушке действительно содержится возбуждающее вещество апиоль (Apiol) (Gutknecht, 2002, 168).

Петрушка не только стала частью «взрослого» фольклора, особенно малых жанров, но вошла даже в детский фольклор. В шутливой детской считалке скрыта довольно прозрачная эротическая подоплёка: «*Petersilie, Suppenkraut, steht in unserm Garten, unser [Liesel] ist die Braut, kann nicht länger warten. Roter Wein, weißer Wein, morgen soll die Hochzeit sein*». Несмотря на прямолинейность эротических ассоциаций, в этой считалке нет ничего удивительного, поскольку в этом жанре нередко консервируются «детские сюжеты», в данном случае свадебные.

Эротические ассоциации, связанные с петрушкой, вошли даже в ономастикон Европы. Так, районы, в которых «работали» проститутки, нередко в Германии эвфемистически называли *Petersiliengasse, Petersilienstraße* — или *Petersilienmeile* (переулок петрушки, улица петрушки, бульвар петрушки). Такого рода названия можно встретить и во Франции, например в Париже: бульвар, где находятся публичные дома, в народе называют *persil*, т.е. Петрушка ([10]; VI, 1529).

Выражение *jmdm. ist die Petersilie verhagelt (verregnet)* часто связывают с «любовными» ассоциациями» петрушки. Однако если вдуматься в его буквальный смысл, то эротическая символика не укладывается в «унылую» логику оборота. Пожалуй, исходный смысл его вытекает из чисто прагматического, крестьянского отношения к этому растению. Ведь крестьяне, выращивающие его, хорошо знают, что град не так страшен ему, как другим овощам. Это объяснимо особой формой листьев петрушки, которым, действительно, град не причиняет вреда, в то время как листья других овощей могут уничтожаться градом полностью. Эта природная катастрофа, конечно же, может сильно огорчить и изумить крестьян (Gutknecht, 2002, 168).

Таким образом, немецкий оборот — это так называемая «формула невозможного» (А. Тейлер, П. Богатырёв), по которой в европейских языках образовано много фразеологизмов, парадоксальных по внутренней логике, например, нем. *wenn Weihnachten und Ostern auf einen Tag fallen; zu Pflaumenpfingsten; da lachen ja die Hühner;* рус. *когда рак на горе свистнет; когда рыба запоёт; на морковкино заговенье; курам на смех; как кот наплакал; когда петух яйцо снесёт; когда лысые перекудрявеют* и др. ([24]; 319–326).

Побитая градом петрушка, следовательно — это столь же невозможное и неожиданное, как свистящие раки или плачущий кот.

Семантику невероятности отражают и другие более поздние по происхождению немецкие обороты с компонентом «петрушка»: *aussehen, als hätte es einem die Petersilie verhagelt* (разг.-фам.) (выглядеть как побитый) (XIX в.); *jmd. macht ein Gesicht wie verhagelte Petersilie* (разг.-фам.) (быть как в воду опущенный; с несчастным видом) (1900 ff.); *jmd. guckt, als wenn ihm die Petersilie verhagelt wäre* (разг.-фам.) (с потерянным видом; с унылым видом; как потерянный; как побитый) ([15]: II, 164).

Другое дело с оборотом *Hamburger Rechnung* (устар.): *Об оценке чего-л. без скидок и уступок, с предельной требовательностью* (букв. Гамбургский счёт) — «гамбургский счёт». Любой немецкий читатель удивлённо заметит, что такого выражения в современном немецком языке нет. И действительно, ни один словарь его не приводит. Но оно, подобно бумерангу, недавно вернулось в Германию в небольшой популярной книжке Ютты Лимбах «*Ausgewanderte Wörter*» ([1]; 63). Фиксируя выражение *die Hamburger Rechnung*, она подчёркивает, что оно пришло из русского и означает «richtiges, faires Ergebnis» (справедливый, правильный, честный результат). Русский язык, по мнению автора (между прочим, бывшего

Председателя конституционного суда Германии и ныне главы Института Гёте) получил это «гордое и достойное выражение» из Ганзейского города Гамбурга. И действительно, в русском языке оно появилось в 1928 г., когда вышел сборник критических статей литературоведа В.Б. Шкловского под названием «Гамбургский счёт». Смысл этого названия объяснен в краткой программной статье: «Гамбургский счёт — чрезвычайно важное понятие... Раз в году в гамбургском трактире собираются борцы. Они борются при закрытых дверях и завешенных окнах. Здесь устанавливаются истинные классы борцов, — чтобы не исхалтуриться». Выражение *гамбургский счёт* тогда же стало крылатым, первоначально в литературной среде, а затем получило более широкое распространение и стало применяться при оценке тех или иных общественных явлений ([21]; 681). Как видим, русский язык стал своеобразным «консервантом» чисто немецкой ганзейской традиции. Понятие «гамбургский счёт» уже забыто, а русское выражение очень активно продолжает жить как в литературе, так и в публицистике. Между прочим, такого рода законсервированных германизмов в русском языке немало, как в лексике, так и во фразеологии: *парикмахер, кунсткамера, по блату, цирлих-манирлих, отложить в долгий ящик, Вассер!, с первого абцуга, с абцуга, по первому абцугу, стоять на зексе, на цугундер [притянуть]* и др. И судьбе русского *гамбургского счёта* можно не удивляться: ведь когда поляки, американцы или китайцы едят гамбургеры, они тоже уже не вспоминают о нашем северонемецком городе.

Славянские языки, длительное время постоянно контактировавшие с немецким, являются нередко «консервантами» многих немецких фразеологизмов, давно ушедших из употребления или существенно изменивших свою форму и семантику. Историку немецкой фразеологии такой материал открывает обширное поле реконструкций внутренней и внешней формы многих современных оборотов. Рассмотрение таких фактов может, как кажется, немало дать исторической фразеологии обоих языков.

Литература

1. Ausgewanderte Wörter. Eine Auswahl der interessantesten Beiträge zur internationalen Ausschreibung „Ausgewanderte Wörte". Hrsg. v. J. Limbach. – Reinbek, 2007.

2. Borchardt W., Wustmann G., Schoppe G. Die sprichwörtlichen Redensarten im deutschen Volksmund nach Sinn und Ursprung erläutert. 7. Aufl / Neu bearb. v. A. Schirmer. – Leipzig, 1954.

3. Breustedt W., Getzin J., Grätz J., Kolsut I., Walter H. Wörterbuch deutscher Phraseologismen mit englischen und slawischen Äquivalenten. – Greifswald, 2004.

4. Büchmann G. Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des deutschen Volkes. Ges. und erl. von Georg Büchmann. – Berlin, 1864.

5. Chlebda W. Biblizmy jêzyka polskiego i rosyjskiego. Koncepcje opisu leksykograficznego // Wspolczesny jezyk polski i rosyjski. Konfrontacja prekladowa / Praca zbiorowa pod redakcj[1] Andrzeja Boguslawskiego i Jolanty Medelskiej. – Warszawa, 1997. – S. 23–66.

6. Chlebda W. Szkice o skrzydlatych słowach. Interpretacje lingwistyczne. Studia i monografie. № 356. – Opole, 2005.

7. Chlebda W., Mokienko V.M., Szuleżkowa S.G. Rosyjsko-polski słownik skrzydlatych słów. Oficyna Wydawnicza Leksem. – Łask, 2003.

8. Duden. Bd. 11. Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Idiomatisches Wörterbuch der deutschen Idiomatik / Bearb. v. G. Drosdowski und W. Scholze-Stubenrecht. — Mannheim; Leipzig u.a., 1992.

9. Duden. Das große Buch der Zitate und Redewendungen. Hrsg. v. d. Dudenredaktion. 2., überarb. und aktualisierte Aufl. Hrsg. v.d. Dudenredaktion. – Mannheim, 2007.

10. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. v. H. Bächtold-Stäubli u. Mitw. v. E. Hoffmann-Krayer. Bd. 1–10. – Augsburg, 2005.

11. Küpper H. Wörterbuch der deutschen Umgangssprache. 1. Aufl. 1987. 5. Nachdr. – Stuttgart; Dresden, 1993.

12. Müller K. Lexikon der Redensarten. 4 000 deutsche Redensarten, ihre Bedeutung und Herkunft. Hrsg. v. K. Müller. – München, 2005.

13. Orloś T.Z. Skrzydlate słowa pochodzenia biblijnego w języku czeskim i polskim. Problemy frazeologii europejskiej. T. 2 / Red. A.M. Lewicki, W. Chlebda. – Warszawa, 1997.

14. Röhrich L. Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. 5 Bd. – Freiburg; Basel; Wien, 2001.

15. Wander K.F.W. Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Vol. 1–5. – Leipzig, 1867–1880.

16. Zoozmann R. Zitatenschatz der Weltliteratur / Überarbeitet von Dr. Otto Kielmeyer. – Köln, o.J.

17. Афонькин Ю. Н. Русско-немецкий словарь крылатых слов / Под ред. В. Шаде. – М., 2003.

18. Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения. – 3-е изд. – М., 1966.

19. Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова и выражения. – М., 2001.

20. Берков В. П., Мокиенко В. М., Шулежкова С. Г. Большой словарь крылатых слов русского языка. – М., 2000.

21. Бирих А. К., Мокиенко В. М., Степанова Л. И. Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник. – 3-е изд., исправ. и доп. / Под ред. В.М. Мокиенко. – М., 2005.

22. Вальтер Х., Мокиенко В.М. Почему немцы так говорят? (Загадки немецкой фразеологии). Экспериментальный выпуск. – Greifswald, 2007.

23. Вальтер Х., Мокиенко В.М. Русско-немецкий словарь пословиц с европейскими соответствиями. Экспериментальный выпуск. – Greifswald, 2006.

24. Михельсон М. И. Русская мысль и речь. Своё и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний / Предисловие и комментарии В.М. Мокиенко. Т. 1–2. – М., 1994.

25. Мокиенко В. М. Образы русской речи. Историко-этимологические очерки фразеологии. – СПб., 1999.

26. Мокиенко В. М. Интертекстемы и текст в славянских языках // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: Сборник докладов международной научной конференции (Магнитогорск, 12–14 ноября 2001 года) / Ред.-сост. С.Г. Шулежкова. – Магнитогорск, 2003. – С. 4–27.

27. Редников И. Сборник замечательных изречений, цитат, поговорок и т.п. различных времен и народов с историческим и сравнительным объяснением. – Вятка, 1883.

28. Савченко А. В. Цитация «из великих» как интертекстуальная характеристика эпохи (на материале романа Й. Шкворецкого «Танковый батальон») // Studia i szkice slawistyczne. Literatura – Kultura – Język / Pod redakcją W. Chlebdy i I. Światłowskiej-Prędoty. – Opole, 2002. – S. 300–310.

29. Шулежкова С. Г. Крылатые выражения русского языка, их источники и развитие. – М., 2002.

30. Шулежкова С. Г. Словарь крылатых выражений из области искусства. Более 1000 крылатых выражений. – М., 2003.

Sharing Experience of Work on the Historico-Etymological Dictionary of German Idiomaticity for the Russians (петрушка — Petersilie)

The paper specifies the characteristics of German phraseological units (*jmdm. ist die Petersilie verhagelt* and *Hamburger Rechnung*) and their Russian equivalents. There are allocated various linguistic levels against which the background of the place of phraseology in the system of other language units is defined. The article also deals with description of systematic characteristics of Russian and German phraseology in comparison to corresponding characteristics of lexicology. The author also considers the opportunities offered by synchronic and diachronic analysis of phraseology.

Key-words: lexicography, German and Russian phraseological units, lexicology, synchronic and diachronic approach, language contacts, etymology.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

И.А. Беляева
(ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»)

О «ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ» ФУНКЦИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ПРОЗЕ И.А. ГОНЧАРОВА и И.С. ТУРГЕНЕВА

Вопрос о поэтике психологизма в последнее время вновь активно обсуждается в науке. Нельзя не приветствовать этот факт, тем более что интерес к данному направлению в изучении литературы на какое-то время был потеснен системой психоанализа. В этом общем контексте возрождения интереса к поэтике психологизма достаточно отметить переиздания работ Е.Г. Эткинда, в том числе известной монографии ученого «"Внутренний человек" и внешняя речь» [17], в которых был сформулирован основной принцип психопоэтики: исследовать соотношения между высказанным словом, то есть «внешней речью», и внутренним миром человека. Совсем недавно в Вильнюсе была опубликована и книга литовского профессора В. Гудонене «Психология личности в русской прозе и поэзии» [5], в которой на материале русской литературы XIX и XX веков также рассмотрено соотношение между «внутренним человеком» и «внешней речью», но с учетом разработки в области современной нарратологии, в частности повествовательной схемы-круга немецкого ученого Ф. Штанцеля, отражающей многообразие способов повествования.

К числу событий последних лет в области осмысления проблем изображения внутренней жизни человека в литературе стоит отнести и долгожданное переиздание работ А.П. Скафтымова, в частности, его статей о Л. Толстом и Стендале как психологах [9]. Работы эти в свою очередь представляют иное направление в изучении поэтики психологизма. Ученого прежде всего интересует то, как в литературе воспроизводится «живой человек» и как выстраивают писатели свой «психологический рисунок»? Речевое выражение чувства, полагает А.П. Скафтымов, было характерно для эстетики классицизма. В литературе этой эпохи «перипетии чувства» обнаруживались достаточно прямолинейно: «не столько в бытовом непосредственном переживании, сколько в рассуждениях, саморазъяснениях, в непрерывных "маленьких диссертациях", врывающихся посторонним телом в бытовое следование собы-

тий» ([9]; 164, 265). В литературе реализма все усложняется. «психологический рисунок» отвечает характеру творческой индивидуальности автора. На психологический процесс, по мнению А.П. Скафтымова, влияли как психика самого создателя произведения, так и внешняя действительность. Размышляя о «психологическом рисунке», ученый использует понятие «психическая жизнь»: каждый художник по-своему, исходя из своего понимания этой жизни, связывает «цепь импульсов и проявлений, причин и следствий» ([9]; 269). При этом особое внимание в работах А.П. Скафтымова уделяется не только слову высказанному, но и жесту как его «психическому эквиваленту». В целом понимание А.П. Скафтымовым «психического процесса» или «психической жизни» человека удивительно близко тому, как определял «стихию душевной жизни» человека известный философ и филолог С.Л. Франк. И это не случайно, ведь А.П. Скафтымов был его учеником.

Стоит отметить, что и работы С.Л. Франка совсем недавно возвратились к отечественному читателю [15; 16]. В том числе его фундаментальный труд под названием «Душа человека: Опыт введения в философскую психологию» [15], который в России впервые увидел свет еще в 1917 году (позже книга переиздавалась только в Париже в шестидесятые годы). В этой совсем не филологической штудии ученый определил важнейшие характеристики «душевной жизни» человека и собственно психологии — в отличие от заполонившей науку, как полагал С.Л. Франк, «психо-физики» или «психо-физиологии», — которые могут и должны быть интересны и филологу. С.Л. Франк настаивал на том, что душа, которую изучает психология (а не психо-физиология), относится к области трансцендентного и представляет собой особую реальность, которая обнаруживается человеком по-разному, в том числе и благодаря внезапному откровению ([15]; 430, 431, 476]. Философ справедливо отдавал пальму первенства в изображении подобных откровений литературе: «Для того чтобы в настоящее время уяснить себе человеческую жизнь, свою и чужую, нужно изучать произведения искусства, письма и дневники, биографию и историю, а никак не научную литературу по психологии» ([15]; 423). Не будем обсуждать справедливость последних слов ученого, но согласимся, что именно литература дает нам представление о «психической» или «душевной жизни» человека, используя свой художественно-образный арсенал средств. К его постижению собственно и стремился А.П. Скафтымов, делая акцент в изучении психологизма не столько на «внешней речи» героя и ее соотнесении с внутренним человеком, сколько на поэтике несказанного. Он

не без основания полагал, что в прозе Л. Толстого, например, «самообнаружение персонажа» идет «преимущественно не языком слов, а языком тела», и в целом «мысли и чувства изображаемых лиц» раскрываются в произведениях этого великого писателя-психолога «в обычной бытовой распределенности среди множества всяких привходящих и сопутствующих впечатлений» ([9]; 292, 307). Таким образом, в работах А.П. Скафтымова внимание уделялось не только исключительно поэтике повествования, хотя этому вопросу отдавалось должное, но и предметной изобразительности, а в потенциале — всему спектру средств и способов организации художественного произведения.

Возможно предположить, что к «психологическому рисунку» имеет самое прямое отношение и такая сущностная характеристика любого художественного целого, как хронотоп. Нельзя не согласиться с М.М. Бахтиным, который утверждал, что «всякое вступление в сферу смыслов свершается через ворота хронотопов» ([1]; 406), а потому любое явление, любая область содержания художественного текста, — и психологизм как выражение «стихии душевной жизни», — здесь не является исключением, так или иначе познаваемы через время-пространство.

В современных описаниях средств и способов психологизма время и пространство упоминаются — в ракурсах «субъективного времени» и «психологической детали» или подробности, которые тоже предельно субъективированы, если выполняют психологическую функцию [6]. И это совершенно справедливо, потому что время, как известно, всегда относительно, его неодинаковое, с различной скоростью, течение зависит от разных физических условий. Однако решающее значение подобного «субъективного» времени или пространства до сих пор остается недооцененным. Между тем передача в художественном произведении переживаний, чувств и тех внезапных, но закономерных откровений человека, в которых достаточно полно обнаруживается, согласно С.Л. Франку, «жизнь души», во многом осуществима благодаря соответственной организации времени и пространства. Причем это могут быть как «субъективные» время и пространства, так и объективные, данные через непосредственные описания (от третьего лица).

У писателей так называемого «тайного» психологизма, например у И.С. Тургенева и И.А. Гончарова, потенциал психологической функциональности пространства поистине велик. Более того, именно пространственная организация тех или иных сцен и неотделимая от нее (как четвертое измерение) временная, позволяет этим художникам гораздо тоньше и точнее воссоздать реальность трансцендентную — ду-

шевную жизнь человека. Это мы и попытаемся доказать на примере прозы И.С. Тургенева и И.А. Гончарова.

* * *

Герои Тургенева, как известно, часто оказываются отчуждены от мира, они ощущают свою «лишность». В свое время писатель предложил наиточнейшее определение для выражения подобной онтологической «лишности» в письме к А.А. Фету. Он обращался к своему другу, поэту и философу: «Вы только обратите внимание на следующий рисунок: вечность – а – вечность… Точка *а* представляет то кратчайшее мгновенье — ce raccourci d'atome, как говорит Паскаль — в теченье которого мы живем; — еще мгновенье — и поглотит нас навсегда немая глубина нихтзейн'а…» ([10]; V, 245–246). Писателем предлагается своеобразная формула: «вечность – а – вечность», где человек равен математической точке. Он оказывается одиноким, маленьким, ничтожным и «лишним» в огромной разреженной пустоте мирового пространства.

Однако герои Тургенева вместе с тем стремятся преодолеть свою «лишность», достичь вечности, а если точнее — «вырасти» до ее размеров; они жаждут безмерного счастья, вечной любви. Но это им не удается — такое прочное представление сложилось в науке о творчестве писателя. В претензии человека на вечность, как полагает большинство ученых, заключается, с точки зрения Тургенева, трагедия земного существования. И если в плавном течении дольнего времени жизнь человека сама подобна точке, то уж в пределах этой точки мгновения счастья — вообще мельчайшие мгновения. Особенно ярко эта мысль о трагической несовместимости максималистских устремлений человека к вечным любви и счастью и бренности его земного бытия высказалась в тургеневских повестях.

Тем не менее трагический закон «математической точки», очевидный для писателя, все же не означает, что его героям вечность оказывается недоступна. Об этом свидетельствуют особые отношения тургеневского героя с пространством. В.А. Недзвецкий справедливо замечает, что «в момент окрыленности любовью тургеневский "современный человек" "завоевывает себе небо", "обладает всеми сокровищами Вселенной", стало быть, и вечностью. <…> Именно в такое мгновение свои объятия ему открывает дотоле "равнодушная" природа» ([8]; 12). Не случайно в прозе писателя часто встречается мотив вырастающих за спиной крыльев, полета или расширяющегося сердца. Эти состояния,

конечно, можно рассматривать лишь как поэтическую метафору, однако у Тургенева они описаны как вполне объективный процесс, то есть писатель разворачивает метафору и показывает, *как именно* происходит «овладевание» вечностью, что творится в этот момент в душе героя и каковы его отношения с внешним миром, пространством.

Так, «расширяющееся» сердце тургеневского героя словно вырастает и оказывается способно вместить в себя все элементы пространства, от значительных (небо) до малозначимых. Вот как этот процесс описывается в «Гамлете Щигровского уезда», когда герой вспоминает свои ощущения в период влюбленности в Софью: «Я глядел тогда на зарю, на деревья, на зеленые мелкие листья, уже потемневшие, но еще резко отделявшиеся от розового неба; в гостиной, за фортепьянами, сидела Софья и беспрестанно наигрывала какую-нибудь любимую, страстно задумчивую фразу из Бетховена; злая старуха мирно похрапывала, сидя на диване; в столовой, залитой потоком алого света, Вера хлопотала за чаем; с веселым треском ломались крендельки, ложечки звонко стучали по чашкам; канарейка, немилосердно трещавшая целый день, внезапно утихала и только изредка чирикала, как будто о чем-то спрашивала; из прозрачного, легкого облачка мимоходом капали редкие капли… А я сидел, сидел, слушал, слушал, глядел, сердце у меня расширялось, и мне опять казалось, что я любил» ([11]; III, 268). В этом описании объединяются и «злая старуха» (сейчас не злая, потому что «мирно похрапывает»), и «немилосердно трещавшая целый день» канарейка (теперь она утихла), и звенящие чашки, и беспрестанное «наигрывание» Софьи на фортепьяно (оно не слишком в данный момент раздражает героя), и заря, и мелкие листья, и капли дождя. Со всеми этими элементами пространства устанавливается важная связь, да и они сами соединяются между собой, не противореча друг другу.

Подобная же картина возникает и в романе «Дворянское гнездо», когда Лиза Калитина и Лаврецкий после известного спора последнего с Паншиным ощущают не только внезапное счастье и радость, но и чувство единения друг с другом и с миром: «Они сидели возле Марфы Тимофеевны и, казалось, следили за ее игрой; да они и действительно за ней следили, — а между тем *у каждого из них сердце росло в груди, и ничего для них не пропадало*: для них пел соловей, и звезды горели, и деревья тихо шептали…» ([11]; VI, 103) (курсив мой. – *И.Б.*). Разрастаясь, сердца героев вмещали в себя все: и «стук руки по столу» и «восклицания или счет очков» играющей в пикет Марфы Тимофеевны ([11]; VI, 102), и пенье соловья, и космос звезд. При этом преодолеваются границы, противоречие между земным и небесным, дольним и горним, челове-

ком и миром в целом. И вместо разреженных предметов и ощущений возникает единая картина: пространство оказывается цельным, емким и плотным, а человек — не мелкой частицей безмерного пространства, а ему равновеликим. Почти аналогичную картину мы видим и в стихах Ф.И. Тютчева «Тени сизые смесились...», отразивших и радость лирического героя от полной слиянности с миром, когда открыто и доступно для ощущения все, вплоть до «незримого полета» мотылька, и потому нельзя не воскликнуть: «все во мне и я во всем», и таящуюся уже в этой радости «тоску невыразимую» от подобного слияния ([12]; 159). У Тургенева подобный трагизм также предощущается. Но тем не менее он акцентирует, в отличие от Тютчева, момент радости, он пролонгирует этот момент и определит сущность подобного состояния в повести «Переписка» так: «молчание полноты» ([11]; V, 28). Эта тургеневская метафора вполне может сравниться со знаменитой «формулой» Тютчева: «все во мне и я во всем».

Интересно, что душевный процесс героини «Дворянского гнезда» уподобляется также растущему зерну — как бы в параллель с «расширяющимся» сердцем. Метафора зерна, которое, как пишет Тургенев, «наливается и зреет... в лоне земли», «призванное к жизни и расцветанию» ([11]; VI, 103) часто встречается в прозе писателя и всегда связана с разрастанием, расширением (размножением: это значение имеет глубокие мифологические корни) — и прежде всего души героя, которая обретает свою полноценную жизнь. Эта метафора становится фактически сквозным мотивом во всех шести романах Тургенева, реализуясь в заголовочном (рамочном) комплексе последнего («Нови»), приобретя в нем характер символический.

Подобное вмещение пространства в себя требует невероятной энергии и силы от самого человека. Нередко в жизни они достигаются молитвой, у героев Тургенева — силой любви, той самой, что, по словам автора «Божественной комедии», «движет солнца и светила». Необходимо отметить, что любовь позволяет тургеневскому герою преодолевать преграды, причем в прямом смысле. То есть он сам, силой своего чувства и движением души способен коснуться неба и даже светила солнечного. Интересен в этой связи эпизод, который описал в своем «дневнике» «лишний человек», господин Чулкатурин (повесть «Дневник лишнего человека»). Наблюдая за своей спутницей, Лизой Ожегиной, он восхищенно констатирует, что она, преодолевая взором «бесконечные луга», «извилистую речку» и «необозримое пространство», свободно и спокойно «глядела прямо на багровое, огромное солнце».

И солнце входило в нее, оно отражалось «маленькими огненными пятнышками в ее глазах» ([11]; IV, 181, 182). Словно не было расстояний между ней и светилом, и «долго потом не исчезал» «румянец, разлитый по всему лицу…: словно она все еще стояла в лучах заходящего солнца…» ([11]; IV, 182). Это был, безусловно, *миг высочайшей и интенсивнейшей душевной работы*. Ее невозможно передать непосредственно, погрузившись в мыслительно-чувственный процесс. Однако воссозданные в повести взаимоотношения героев и пространства способны воспроизвести подобное.

Любовь, которой, как высшим даром, обладают тургеневские герои, в свою очередь является важной частью их душевной жизни, то есть того, с чем и имеет дело писатель-психолог. Известно, что Тургенев отличается особой щепетильностью и целомудренностью в изображении душевных процессов своих героев. Используя разные средства и способы психологического анализа, он по преимуществу предпочитает приемы «тайного» психологизма. И, думается, в данном случае, обращаясь к возможностям художественного пространства, он не нарушал своего credo.

Необходимо отметить, что емкое пространство мира, которое способна вместить в себя душа героя, соотносимо неизбежно со временем, в котором этот процесс происходит. У Тургенева он предельно краток и соответствует мигу, который, однако, также расширяется до пределов вечности (или вечность сужается до мгновения). Отсюда и особое значение этого мига в жизни героя, особенно по сравнению со всей его жизнью, может быть, и достаточно продолжительной в хронологическом времени, или даже жизнью всего человечества.

Встречается у Тургенева и иное пространство, предельно разреженное, пустое, в котором человек-атом теряется, как бы даже «болтается». Ярчайший пример тому — повесть «Призраки». Герой путешествует в пространстве неплотном, потому и возможны легкие перелеты с Понтийских болот в античный Рим, а пустоты этого пространства заполнены туманом или темнотою. Часто встречаются примерно такие описания: «Туман перед моими глазами рассеялся, и я увидел под собой бесконечную равнину» ([11]; VII, 202); «Все исчезло рядом: всякий свет, всякий звук — и самое почти сознание. …Внезапно мгла исчезла: …и я увидел под собою громаду столпившихся зданий» ([11]; VII, 210). Все элементы пространства находятся «страшно далеко, в какой-то бездонной глубине» друг от друга ([11]; VII, 203).

Несмотря на то, что герой «Призраков», подобно дантовскому Поэту, пролетает над миром, ведомый женщиной (Эллис), его проводник —

своеобразная анти-Беатриче, а полеты — анти-движение ввысь. Давно доказано, что у Данте во второй и особенно в третьей частях его «Божественной Комедии» воссоздано предельное движение с предельной скоростью к тому, что пребывает в бесконечном движении и потому покойно. Данте фактически «предсказал» и теорию относительности, и наличие скорости света. П.А. Флоренский в одной из своих работ под названием «Мнимости в геометрии: Расширение области двухмерных образов в геометрии» это доказал ([14]; 44–53). Он предположил, что у Данте трансформируется материя, а Поэт вместе с Беатриче действительно переносятся в реальность трансцендентную, в область райских сфер, первоосновы. При высоких скоростях, близких к скорости света, масса движущего тела приобретает мнимое значение, поэтому бесконечно быстрое движение равносильно неподвижности. Масса тела исчезает, но тело существует одновременно в разных точках пространства. Таким образом у Данте показано на только преобразование пространства внешнего, но и внутреннего, то есть предельная психическая работа человека, связанная с его пробуждением и очищением его души. Трансформация пространства внешнего и связанные с ней значения времени-вечности способны показать этот почти максимальный предел. Архитектоника Вселенной у Данте в «Божественной комедии» — это архитектоника и собственно поэмы Данте ([3]; 284), и человеческой души.

Однако, повторимся, не всегда быстрое передвижение и покорение пространств свидетельствуют о мощной душевной работе. Так, у Тургенева в «Призраках» полет героя с Эллис, хоть и подчинен немалой скорости, выстроен так, что герою «казалось: не мы двигались, а все, напротив, к нам двигалось навстречу». Все «элементы» пространства: леса, горы внезапно «выросли и поплыли на нас» ([11]; VII, 213). Полеты во времени и пространстве у Тургенева свидетельствуют о неизменности мира (все есть и будет, как и было всегда), но ведут они не вверх, к свету, а к ночи (и в ночи происходят), то есть к темноте и пустоте. Не случайно мысль о «ничтожестве» прочно поселяется в сознании героя «Призраков».

Пустое, разреженное пространство предельно отдалено от героя, и его душа бездействует, то есть не живет. Он признается, что во время полетов стал «свидетелем» «столь отдаленной, столь чуждой <ему> жизни» ([11]; VII, 205). И потому сердце его не может расшириться, и крылья вырасти тоже не могут. Герой Тургенева ощущает полную опустошенность: «вдруг почувствовал крайнюю усталость» ([11]; VII, 200), «на языке человеческом нету слов для выражения ужаса, который сжал

мое сердце» ([11]; VII, 204). Душевный процесс замедлен и подчинен внешней силе, герой ко всему равнодушен, лишь только страх его как-то шевелит. Так бытие в пустом пространстве, где есть много элементов, не связных, не влияющих друг на друга, свидетельствует и о замирании душевной жизни героя.

* * *

Гончаров — другой писатель, со своей пластической манерой. Он иначе, чем Тургенев, соотносит своих героев с пространством, в котором они пребывают. Однако иногда можно обнаружить и параллели с Тургеневым. Например, тургеневскому мотиву разрастающегося сердца или вырастающих за спиной крыльев с его пространственно-временной конкретизацией, о которой говорилось выше, соответствует у Гончарова дантовский мотив восхождения к свету (вместе с Беатриче) — мотив «пробуждения», который пронизывает все романы писателя. Да и в целом «тройственную поэму» Данте можно с уверенностью рассматривать как основу «сверхзамысла» романов Гончарова, дантовский «первообраз» реализуется там и на микро-, то есть в каждом отдельном романе писателя, и на макроуровне, в трилогии ([2]; 23–38). Мотив «пробуждения» в свою очередь связан с мотивом крыльев, он как бы вбирает его в себя.

Примеры приведем из романа «Обломов».

Важно подчеркнуть, что непосредственное присутствие рядом с Обломовым Ольги дает герою возможность ощущать мир *полным*, насыщенным, а без нее он нередко теряется в пространстве. Поэтому и признается, что ему хорошо «дышится» только «в сфере Ольги» ([4]; 353). Только когда она рядом, Обломова начинает манить даль: «ему захотелось вдруг всюду»; «...засияла жизнь, ее волшебная даль, все краски и лучи, которых еще недавно не было. Он уж видел себя за границей с ней, в Швейцарии на озерах, в Италии, ходит в развалинах Рима, катается в гондоле, потом теряется в толпе Парижа, Лондона, потом... потом в своем земном раю — в Обломовке» ([4]; 216). В этом описании и воспроизведении мечтаний Обломова интересна и важна сама интенсивность перечисления: герой пребывает в разных местах практически в одно и то же время, поэтому велика емкость и насыщенность пространства. Обломов удивляется: «как полон день», «как легко дышится»; «он ходит, точно летает: его будто кто-то носит по комнате». И хотя ему очень трудно дается этот, пусть и небольшой, отрыв от зем-

ли вверх, он слышит слова Ольги: «Вперед, вперед! ...Выше, выше, туда, к той черте, где сила нежности и грации теряет свои права и где начинается царство мужчины!» ([4]; 353), и эти слова его пробуждают ото сна.

Мгновения «полноты жизни» (у героя Тургенева это «молчание полноты») редки у Обломова. Без движущей силы своей любви, Ольги («Теперь и день и ночь, всякий час утра и вечера принимал свой образ и был или исполнен радужного сияния, или бесцветен и сумрачен, смотря по тому, наполнялся ли этот час присутствием Ольги или протекал без нее и, следовательно, протекал вяло и скучно» ([4]; 237)), ему сложно дается движение ввысь. Но и эти моменты, а также моменты поэтических планов и проектов, где уже сила мечты задает скорость движения, позволяют герою ощутить и принять звуки, краски, детали и подробности мира в их слиянности и полноте.

О подобном «пробуждении» человека в любви уже самой Ольге говорил Штольц: «Вот когда заиграют все силы в вашем организме, тогда заиграет жизнь и вокруг вас, и вы увидите то, на что закрыты у вас глаза теперь, услышите, чего не слыхать вам: заиграет музыка нерв, услышите шум сфер, будете прислушиваться к росту травы» ([4]; 236). И когда Ольга полюбила, она испытала нечто подобное: «В лесу те же деревья, но в шуме их явился особенный смысл: между ними и ею водворилось живое согласие. Птицы не просто трещат и щебечут, а все что-то говорят между собой; и все говорит вокруг, все отвечает ее настроению; цветок распускается, и она слышит будто его дыхание» ([4]; 236).

Как уже отмечалось исследователями творчества Гончарова, в романе «Обломов» чрезвычайно важной оказывается пространственная оппозиция «верх – низ» ([18]: 198). Верх — это и вершина горы, и небо, которые соотнесены с образом Ольги, низ — прежде всего «бездна», которой так страшится Обломов. Боязнь героя оказаться в бездне, упасть на дно или «прирасти к яме» сопряжена у него со стремлением вверх — от желания догнать взбегающую по горам и взлетающую над землей Ольгу до устремленности ввысь его поэтической фантазии. Собственно пространственная оппозиция приобретает в данном случае психологическое значение.

«Дно» жизни и ее «вершина» в натуре героя Гончарова связаны между собой диалектически так же, как и гамлетовское и донкихотское начала в характере человека, с точки зрения Тургенева. «Дно» / «бездна» и «вершина» / «гора» — своего рода диалектические доминанты души или, если применительно к Гончарову перефразировать слова

Тургенева, «два конца той оси», на которой «вертится» человеческая природа ([11]; V, 331).

Движение вверх у Обломова связано с уплотнением пространства вокруг него, с налаживанием связей и заполнением пустот; движение вниз — наоборот, с потерей себя в безграничном и пустом пространстве. И жизнь человеческая оказывается вечным колебанием маятника между «бездной» и «вершиной», движение к которым зависит от внутренней силы, душевной работы самого человека.

Важно отметить, что, например, Обломов, погруженный в начале романа в пространство, заполненное множеством вещей, которые, однако, не делают его плотным, потому что каждая вещь стремится к самозамкнутости, а связи между вещами ослабевают (П. Флоренский определяет такое пространство в искусстве как «натуралистическое» ([13]; 19)), не подпадает под данную всеобщую разъединенность. Это происходит благодаря тому, что герой сохраняет в себе желание видеть мир не случайною кучею вещей, а связным и цельным, и источник этой общей взаимосвязанности он находит в себе самом: «Изменив службе и обществу, он начал иначе решать задачу существования, вдумывался в свое назначение и наконец открыл, что горизонт его деятельности и житья-бытья кроется в нем самом» ([4]; 63). Поэтому за лежанием и ничегонеделанием Обломова скрывалась «волканическая работа пылкой головы» ([4]; 67). Но, как сообщает повествователь, «никто не знал и не видал этой внутренней жизни Ильи Ильича: все думали, что Обломов так себе, только лежит да кушает на здоровье, и что больше от него нечего ждать; что едва ли у него вяжутся мысли в голове. Так о нем толковали везде, где его знали» ([4]; 67). Тем не менее внутренняя работа души героя была очень интенсивной и направлена на изменение тех анти-связей, что отличали мир вокруг него, мир Петербурга, в частности, который напоминал дантовский ад ([2]; 29–30). Таким образом, уход Обломова из так называемого большого мира в мир малый был обусловлен не его отказом от жизни, а желанием выстроить иное пространство существования, где есть согласованность и сочлененность всех элементов.

Обломов работал над «узором жизни» или ее «планом», который определен был в главном: «основная идея плана, расположения, главные части — все давно готово у него в голове; остались только подробности, сметы и цифры» ([4]; 65). Позже этими «подробностями» поделится Обломов со Штольцем. В «плане» есть место и работе в саду, и составлению букета для жены, и ее легкому чепцу, из-под которого выбивается локон, и чаю, и сливкам, и темной аллее, и плеску реки,

и арии Casta diva. Связаны эти элементы пространства между собой поэтически. «Да ты поэт, Илья!» — скажет Штольц Обломову, а тот ответит: «Да, поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия» ([4]; 178). Конечно, он не признает прозаических связей, и в этом его беда, потому что проза — важная сила, которая действует в пространстве земной жизни. И все же Обломов был настроен на собирание и наиболее полный охват всего, что существует.

Однако интенсивная душевная работа Ильи Ильича, которая потом подпитывалась почти дантовскими проводниками Штольцем-Вергилием и Ольгой-Беатриче, в конце романа затихает окончательно. Вот как Гончаров описывает случайность и пустоту пространства, в котором пребывает затерявшийся в его безднах герой: «Все погрузилось в сон и мрак около него. Он сидел, опершись на руку, не замечая мрака, не слыхал боя часов. Ум его утонул в хаосе безобразных, неясных мыслей; они неслись как облако в небе, без цели и без связи, — он не ловил ни одной. Сердце было убито: там на время затихла жизнь. <...> Обломов не чувствовал тела на себе, не чувствовал ни усталости, никакой потребности. Он мог лежать, как камень, целые сутки или целые сутки идти, ехать, двигаться, как машина» ([4]; 372).

Интересно, что уподобление жизни Обломова на Выборгской стороне машине, какому-то механизму: «вечная тишина и ленивое переползанье изо дня в день тихо остановили *машину жизни*» ([4]; 485) (курсив мой. — *И.Б.*), фактически свидетельствует об ее окончательном замирании, остановке. Обломов живет вроде бы и не печально: «в окно с утра до вечера» бьет «радостный луч солнца», «канарейки весело трещат», стоит запах цветов, корицы и ванили. Но все эти радостные и светлые подробности не имеют никакого отношения к Илье Ильичу. Для него в этой «золотой рамке жизни», «точно в диораме, только менялись обычные фазисы дня и времен года...» ([4]; 472).

Они менялись сами по себе и были разрозненными, случайными в своей видимой закономерности, а он жил или, точнее, существовал, сам по себе. Пространство для него теперь вообще не определялось. Интересно то, как в момент последней своей встречи с Обломовым воспринимает друга Штольц: «Теперь Штольц изменился в лице и ворочал изумленными, почти бессмысленными глазами вокруг себя. Перед ним вдруг "отверзлась бездна", воздвиглась "каменная стена", и Обломова как будто не стало, как будто он пропал из глаз его, провалился, и он только почувствовал ту жгучую тоску, которую испытывает человек, когда спешит с волнением, после разлуки увидеть друга и узнает,

что его давно уже нет, что он умер» ([4]; 483). То есть Штольц видит, что разорвались все связи Обломова с миром и он пребывает как бы вне пространства, его вообще нет: герой исключен из мира, отторгнут пространством.

Остановка душевной жизни равнозначна и физической смерти — и Обломов умирает: просто «остановились часы, которые забыли завести» ([4]; 485).

Итак, душевная жизнь героев изображается Гончаровым и Тургеневым с помощью отношений этих героев с пространством, которое, по словам К.А. Кедрова, только и «определяется там, где есть отношения между объектами: одушевленным и неодушевленным» [7]. Психологическая функция, таким образом, является важной составляющей функционирования пространства, которое непосредственно связано с художественной философией писателя.

Литература

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

2. Беляева И. А. «Странные сближения»: Гончаров и Данте // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2007. – Т. 66. – № 2. – С. 23–38.

3. Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. – М., 1971.

4. Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 тт. Т. 4. – СПб., 1998.

5. Гудонене В. Психология личности в русской прозе и поэзии. – Вильнюс, 2006.

6. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы. – М., 2003.

7. Кедров К. Звездная книга // Новый мир. – 1982. – № 9. – http://metapoetry.narod.ru/liter/lit05.htm

8. Недзвецкий В. А. Любовь в жизни тургеневского героя // Литература в школе. – 2006. – № 11. – С. 11–14.

9. Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. – М., 2007.

10. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 тт. Письма: В 13 тт. – М.; Л., 1961–1968.

11. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт. Сочинения: В 12 тт. – М., 1978–1986.

12. Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. и писем: В 6 тт. Т. 2. – М., 2002.

13. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М., 1993.

14. Флоренский П. А. Мнимости в геометрии: Расширение области двухмерных образов геометрии (опыт нового истолкования мнимостей). – М., 2004.

15. Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. – СПб., 1995.

16. Франк С. Л. Саратовский текст. – Саратов. 2006.

17. Эткинд Е. Г. Психопоэтика. – СПб., 2005.

18. Hansen Love Katharina. The Structure of Space in Goncharov's 'Oblomov'// Russian Literature. – XXVIII (1990).

On psychological function of space and time in Turgenev's and Goncharov's prose

The article deals with the problem of psychopoetics, especially with such its branch, which interests in hidden psychological emotion, realized in "non-verbal" language. A.P. Skavtymov delivered this line of psychopoetics in Russian science. There was the methodology of eminent Russian philosopher S.L. Frank at the base of his investigation. S.L. Frank used such a term as "psyche's live" for characterizing transcendental nature of man's inner world. In this paper is made an attempt to follow the interrelation and to reveal relationship between human "psyche's live" (or psyche's work) and fiction's space and time at the materials of Turgenev's and Goncharov's prose, because of space and time as a basic characteristics of literary text are the door into the any sphere of sense. The main conclusion of present investigation consists in follows: Turgenev and Goncharov as masters of "hidden psychology" paid special attention upon reproduction of "psyche's live" of theirs heroes with means of "external" language, "external" elements. And they preferred to write the moments of highest psyche's work and vice versa sleeping such a work in "psychological picture" of their characters by the specific organization of space and time.

Key words: Turgenev, Goncharov, psychopoetics, space, time, "hidden psychology".

В. Гудонене
(Vilnius pedagogical university, Vilnius, Lithuania)

ПОЭТИКА *НОЧИ* В «ВЕЧЕРНИХ ОГНЯХ» А. ФЕТА

В середине восьмидесятых Т.Л. Сухотина-Толстая, увидев, как Фет расплакался от умиления красотой, была поражена его способностью так чувствовать и в зрелом возрасте. Она с восторгом заключает: «Старости в том нет, кто любил прекрасное, кто вдохновлялся, умилялся, тот так же будет вдохновляться и плакать перед красотой, когда ему будет и сто лет» ([6]; 177).

Уже современники почувствовали исключительность фетовского дарования. Для А.В. Дружинина это поэт, обладающий зоркостью взгляда и «разгадывающий поэзию в предметах самых обыкновенных». Ему вторит В.П. Боткин, который видит в Фете поэта «с невозмутимою ясностью во взоре, с незлобивою думою младенца», прошедшего чудом между враждующими страстями и убеждениями и сохранившего светлый взгляд на жизнь и «чувство вечной красоты» ([3]; 210), а позднее Ю. Айхенвальд напишет: «Если на свете есть только дух и красота, то понятно, отчего Фет не боится смерти и отчего старость не осилила его: разве существует старость для Венеры Милосской?» ([1]; 172).

Известно, что Фет, «умевший быть старым», но «молившийся юности», творил чаще всего ночью. Ночной покой дарит ему и вдохновение, и «сквозьсонный бред». В этой удивительной тишине мира рождаются слова молитвы, заклинания, элегии, думы. «Соглядатай природы» в вечерние, ночные и в предутренние часы становится ясновидцем, а мир сновидений и грез привносит в душу поэта целое царство «призраков и теней», «тревожно-несвязанных дум», смутных ощущений, ночных благовоний. При этом амплитуда эстетического зрения расширяется, хотя колебания, дуновения, веяния, мерцания, скольжения всегда сохраняют некоторую неясность, текучесть, неочерченность, не всегда сливаются в четкие образы, картины, чувства. Фетовская импрессионистичность письма схватывает как бы сквозь дымку мгновенные состояния, непосредственные переживания бытия.

Ночные часы — это и поэтическое вдохновение, и опыт тотального одиночества. Обычно «*цвета бессонницы — холодные: голубой, серый (по Юнгу, это цвета ночи, луны, тьмы – подвала души, бессознательного) или напряженно-контрастные: белый – черный. У Вячеслава*

Иванова: ночь – простыня – ангел – рассвет. У Бродского: «ночь, одержимая белизной кожи…» ([4]; 27).

Какой предстает картина ночи у Фета? В стихах первой половины творчества, в сборниках 1850, 1856 годов читаем:

…Соловьиное эхо
Несется с блестящей реки,
Трава при луне в бриллиантах,
На тмине горят святляки.

* * *

Редко, редко кочевая
Тучка бросит тень…
Неподвижная, немая,
Ночь светла, как день.

* * *

Здравствуй! Тысячу раз мой привет тебе, ночь!
Опять и опять я люблю тебя,
Тихая, теплая,
Серебром окаймленная!

* * *

Что за ночь! Прозрачный воздух скован;
Над землей клубится аромат.
О, теперь я счастлив, я взволнован,
О, теперь я высказаться рад!

Ночь — это пространство, полное любви и страсти, она «весенней негой дышит», «за песнью соловьиной / Разносится тревога и любовь», а краски доминируют светлые, блестящие, серебристые, лунные. Композиция лирических этюдов Фета чаще всего двухчастная: ночной пейзаж и ожидание, предчувствие Ее. В фетовской картине мира Она никогда не материализуется, не персонифицируется, ее образ собирателен: Она возникает в «*тоске по заветному имени*» то «*сестрой цветов, подругой роз*», то неземным призраком, то мечтательной феей; порой Она узнаваема лишь по запаху: «*Целую волоса душистые и плечи*» или рефреном звучат строки в стихотворении «**Фантазия**»: «*Твой душистый, твой послушный локон, / Развиваясь, падает на плечи*».

И конечно, самое «тихое» стихотворение «**Шепот, робкое дыханье…**» добавляет к образу любимой и «*ряд волшебных изменений милого лица*». Импрессионистичность ее облика, как и фрагментарная телесность в творчестве молодого Фета объясняется не только «ночной поэзией»,

но и тем, что ее облик всплывает в самых разных топосах. Это чаще всего пространственная горизонталь: ночной сад, берег моря, озера, блестящий Майн, древняя Москва, сонный Рим, Венеция и т.д., — всплывает в мечтах, фантазиях, предчувствиях, в сновидениях и грезах. Как и в поэтической традиции Жуковского, Тютчева переживания ночи обещают не только мир счастья, любви, возможность полета в бездну, но и мучительные думы, страдание, боль. Не случайно, обращаясь к Музе, поэт просит:

Пошли, небесная, ночам моим бессонным
Еще блаженных снов, и славы, и любви
И нежным именем, едва произнесенным,
Мой труд задумчивый опять благослови.
(«Музе», 1857)

Было бы неверным ограничивать лирику Фета поэтизацией ночного пейзажа и тоской по любимой. Нередко поэт из микрокосмоса уходит в макрокосмос, из физического времени — в метафизическое, вечное.

В стихотворении «**На стоге сена ночью южной**...» поэт постигает высочайшее благо: «как первый житель рая / Один в лицо увидел ночь». Причем в ночи открывает не только космос, хор светил, но и целую бездну полуночную. Это взгляд со стога сена и взгляд из космоса («*Над этой бездной я повис*»); горизонталь и вертикаль встречаются, проделан огромный путь от земного созерцания «земного бытия» к пульсации вечности, к растворению в ней, в полную отрешенность.

Какой же предстала ночь в «**Вечерних огнях**»? Что стало с красотой и «пылом безумной страсти»?

Заметим, что первый сборник «Вечерних огней» вышел в 1883 г., когда поэту было 63 года. Последний, прижизненный, четвертый — в 1891 г. К этому времени «выстрадана» стародворянская фамилия, постигнут Шопенгауэр, переведен главный труд «Мир как воля и представление». И всем стало ясно, что, проявив огромное мужество и невероятную трудоспособность, поэт «*сознал в себе «человека гения» и «человека пользы», «Фета» и «Шеншина», развел их и поставил в полярные отношения*» ([5]; 122).

Орловско-курско-воронежский дворянин, камергер его императорского величества с конца 70-х годов XIX века снова пишет стихи, по определению его друга Я. Полонского, «возвышенно-идеальные», «юношественно-благоговейные». Среди них более сорока текстов можно отнести к «ночной поэзии», начиная с шедевра «**Сняла ночь. Луной был полон сад...**» и кончая стихотворением «**Тяжело в ночной**

тиши...», написанным за несколько месяцев до смерти. Первое, что видится: меньше стало «благовонных» летних, встречаются все больше осенне-зимние и еще больше текстов, где признаки календарного времени почти исчезают, а с ним и приметы земного пейзажа, тем самым высвобождается место звездному космосу, лунному сиянию, *«смертной истоме»*, *«тайнам бездны»*.

Далее обращает внимание то, что в фетовской ночной картине мира удивительное богатство элементов семантического поля **свет – огонь – горение – сияние** и примыкающих к ним **луч, зеркало, звезды и месяц**. В ночном пейзаже звезды и месяц (луч) — источники света, они отражаются и в *«ночном зеркале морей»*, и сверкании росы на травах, и в тонущей в лунном свете гостиной, и в *«лазурной пустыне»*.

Ночи без лунного света, алмазных лучей и звезды тоже присутствуют в ночном хронотопе Фета *(«Истрепалися сосен мохнатые ветви от бури, ...Тяжело в ночной тиши...»)*.

Состояние лирического ***Я***, когда *«ни огня на земле, ни звезды в овдовевшей лазури»*, дисгармонично, преисполнено тоской, а холод в постели и *«грубо-насмешливо»* отмеряющий время «шопенгауэрский» маятник еще больше усиливают одиночество, при этом миг появления феи кажется маловероятным (*«Истрепалися сосен мохнатые ветви...»*).

В ночах «благовонных», «благодатных» свет, горение не только природное явление, этим уже метафорическим светом преисполнены и молитвы, *горящие безмолвно*, и *огненные слезы*, в таких случаях *все горит и звенит заодно*. Наличие света – огня – горения предполагает контраст, обычно используемый в живописи. У Фета, как, к примеру, в полотнах мастера света и тени Куинджи, свет в ночи, свет-излучение предполагает и тень, и тьму, которые также принадлежат пространству: *«Длинные тени потонули в ложбине»*, *«тени непроглядных ветвей»*, *«полночная темнота»*, *«ночь черная»*, *«темная земля»*. Нетрудно заметить, что из реальной пространственно-временной ситуации лирическое ***Я*** постоянно переключается то в план воспоминаний, то в запредельные метафизические миры, тогда тени кажутся «неверными», молчание обретает цвет («темное молчание»), а ночная тишь становится спутником «тоски души». Тень в метафизике Фета наполняется и символическим смыслом. Это душа или второе ***Я***, связываемое с душами умерших, но тут скорее личностная часть души, которую интуитивно в себе подавляют.

Существует в поздней лирике Фета и антиномия дня и ночи. Как и в молодости, предпочтение отдается ночи: все дышит «весенней негой», ночью «каждое чувство... понятней», вольнее дышится, краски

ярче, много счастливых, гармоничных, дивных мгновений. В «Вечерних огнях» меньше соловьиного пения, нет травы в бриллиантах, воспоминания о ***Ней*** в суетной дневной жизни вообще невозможны, лишь ночь приносит тихую отраду:

Забыто все, что угнетало днем;
И, полные слезами умиления,
Мы об руку, блаженные, идем,
И тени нет тяжелого сомнения.
(«Встает мой день,
как труженик убогой...»)

В стихотворении «**Тяжело в ночной тиши**...» лишь на первый взгляд кажется, что днем приятней наблюдать «*житейские волны*», однако муза молчит. К примеру, у молодого Тютчева, день — это «*воплощение светлого, гармонического начала мироздания, как космоса*», ночь — начало темное, деструктивное (см.: ([8]; 41)). Поэтому человек Тютчева, растворяясь в ночном пространстве, испытывает ужас, страх, мистическую тайну (*«Ночь хмурая, как зверь стоокий, / Глядит из каждого куста!»*). Ночь Тютчева «обнажает бездну», которая не разгадана. Апология дневного мира сохраняется и в зрелом творчестве Тютчева, хотя бинарность дня и ночи стирается, а «*память хранит мифологическое прошлое, побуждающее видеть в ночи нечто запредельное, некую выходящую за границы видения и понимания глубину*» ([8]; 64).

Для Тютчева ночь — время познания, время погружения в себя и мироздание. Ночь осмысляется гносеологически.

Ночной космос Фета отличается разительно, ибо ночь для него прежде всего явление эстетическое. Ночь — это особая природная красота, которая пронизывает все его миросозерцание, поэтому она не страшит, хотя и открывает космические бездны. Дневной мир иллюзорен, суетен, обременен, поэтому только в ночи поэт испытывает родство со Вселенной, может погружаться в космическую бездну, его не пугают масштабы непознанного (*«как океан разверзлись облака»*). Он может уподобиться шестикрылому ангелу и свободно лететь к нетленным звездам:

Мой дух, о ночь! как падший серафим,
Признал родство с нетленной жизнью звездной.
И, окрылен дыханием твоим,
Готов лететь над этой тайной бездной.
(«Как нежишь ты, серебряная ночь...»)

Звезды в ночной поэзии Фета занимают ключевую позицию. То лирическое ***Я*** созерцает *«миллионы звезд»*, то любуется одной, то ждет появления первой звезды, то восторгается *«призраками звезд»*, то печалится, что *«ни звезды в овдовевшей лазури»*.

Порой устанавливается контакт с одной звездой, она мерцает алмазными лучами, *«теплится нетленно»*, в ней воплощены *«любовь, участие, забота»*, но все же эта космическая связь особенно сильна, когда он находится в ***ее*** саду, у ***ее*** пруда. Земное опосредствованное присутствие любимой поэт ощущает всегда («С какою негою желания...», «Ночь лазурная смотрит на скошенный луг...», «Благовонная ночь, благодатная ночь...»), отсюда и утонченность мировосприятия, изысканность мысли и чувства.

Ночь Фета окрашена не только сильной субъективной лирической эмоцией, но и наполнена объективными звуками, запахами. Зрительный, слуховой, обонятельный план едины и естественно вливаются в земную картину ночи, в которой всегда доминирует ощущение красоты.

Так, в цикле «Мелодии», в одном из самых музыкальных стихотворений Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад...», многократно положенном на музыку, в море лунного света дрожат струны рояля, дрожат распахнутые сердца людей; пение, слезы и любовь заполняет все пространство гостиной. Вторая часть стихотворения, отделенная годами *«скуки»*, снова наполняется музыкой, но теперь уже музыкой воспоминаний. Зрительно-слуховые ассоциации естественно сливаются с потоком внутренних желаний лирического ***Я*** — *«любить, обнять и плакать над тобой?»* Это и есть, по Д.Д. Благому, *«фетовская вселенная красоты», солнцем которой является разлитая во всем, скрытая для обычного глаза, но чутко воспринимаемая «шестым чувством поэта, гармоническая сущность мира — «музыка»* ([2]; 594). В фетовской музыке слиты воедино блеск и сияние мироздания, пение женщины и рыдание осенней ночи, благовонные, отрывистые речи и говорящая тишь, плеск ключа и шепот струн, воркованье струн гитары и лепет фонтана, биение сердца и плеск житейских волн. Эта слиянность — свидетельство того, что поэт и природа — равновеликие творцы.

Этой музыке слиянности сопричастны изящество, напевность самой мелодики ритмико-интонационного строя, классические четверостишия с парной или перекрестной рифмой, отсутствие переносов и естественное совпадение поэтической строки с межстиховой паузой, с законченной фразой.

В «Вечерних огнях» меньше обонятельных, тактильных ощущений, скуднее набор «благовоний ночных». И лишь в одном из последних летних стихотворений «**Ночь лазурная смотрит на скошенный луг...**» весь пространственный континиум снова заполняют запахи луга, сена, роз, сада, травы, цветов.

Ночь лазурная смотрит на скошенный луг,
Запах роз над балконом и сена вокруг;
Но, за то ль, что отрады не жду впереди,
Благодарности нет в истомленной груди!

Все далекий, давнишний мне чудится сад:
Там и звезды крупней, и сильней аромат,
И ночных благовоний живая волна
Там доходит до сердца, — истомы полна.

Точно в нежном дыханье травы и цветов
С ароматом знакомым доносится зов,
И как будто вот-вот кто-то милый опять
О восторге свиданья готов прошептать.
(Воробьевка, 12 июня 1892 г.)

В фетовской картине мира, построенной на антитезе настоящего – прошлого, близкого – далекого, пространственные границы очерчены садом теперешним и «давнишним». Лирическое ***Я***, истомленное и измученное недугом, отраду находит в милом прошлом; при этом все сенсорные ощущения сгущаются, снимая дисгармонию в настоящем, высвобождая ***Я*** из плена реального бытия.

В ночной поэзии «Вечерних огней» есть стихи, в которых нет даже опосредованного присутствия любимой («**Угасшим звездам», «Фонтан**»). Тогда человек Фета, погруженный в «храмину ночи», устремляется в глубины мироздания, к звездам, живым и погасшим. Невольно возникает параллелизм судеб: красота звезд вечна, как и поэзия. Поэт готов

Так и по смерти лететь к вам стихами,
К призракам звезд буду призраком вздоха.

В стихотворении «**Фонтан**» устанавливается тождество внешнего и внутреннего («*ночь и я, мы оба дышим*»), но дальнейшее движение лирического сюжета направлено на осмысление внутреннего *Я*, на постижение смысла жизни.

Я, — и кровь, и мысль, и тело, —
Мы послушные рабы:
До известного предела
Все возносимся мы смело
Под давлением судьбы.

Но нет в «Вечерних огнях» Фета того, чем жил требовательный идеолог среднего дворянства Шеншин. За десять лет Степановка превращена в образцовое доходное имение («прелестную табакерочку»), возрождено запущенное имение Воробьевка, конный завод, пруды, сады, дороги. Словом, «солдат, коннозаводчик, поэт и переводчик», или, по справедливому утверждению А. Тархова, Фет-лирик и Фет-хозяйственник едины. Хотя в фетоведении еще немало ярлычков «крепостник, реакционер», поэт с «далеко не привлекательной биографией», нам видится, что «крепостник», заботящийся о вольнонаемном труде, о сытости мужика, хотевший вокруг себя, по его воспоминаниям «на малом пространстве сделать что-нибудь действительно дельное», заслуживает в наше время уже другой оценки. В поздней фетовской «вселенной красоты» есть единый эстетический критерий: красота жизни, труда, красота любви, природы, слова. Хозяйственная и творческая жизнь поэта — это единый пласт дворянской культуры. В малом локусе его усадеб гармонично обрела место и ночная поэзия Фета.

Мы хорошо помним притчу Достоевского о «лиссабонском» землетрясении. Ему дано было предугадать, что красота природы, любви, искусства, как и красота фетовского слова, бессознательно схватывающая непосредственные переживания бытия, будет востребована через столетия.

Литература

1. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Т. 1. – М., 1998.

2. Благой Д. Д. Мир как красота (О «Вечерних огнях» А. Фета) // Фет А. А. Вечерние огни. Литературные памятники. – 2-е изд. – М., 1981. (Все тексты Фета цитируются по этому изданию.)

3. Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. – М., 1984.

4. Кириленко Е. И. Феноменология бессонницы // Человек. – 2005.– № 2.

5. Скатов Н. Н. Лирика Афанасия Фета (Истоки, метод, эволюция) // Далекое и близкое. – М., 1981.

6. Сухотина-Толстая Т. Л. Воспоминания. – М., 1980.

7. Тархов А. Проза Фета — Шеншина // http://az.lib.ru/f/fet_a_/text_0180.shtml

8. Федоров Ф. П. Ночь в лирике Тютчева // Славянские чтения. I – Даугавпилс; Резекне, 2000.

9. Фет Афанасий. Воспоминания. – М., 1983.

Poetics of Night in «Evening Lights» by A. Fet

The article deals with the nocturnal image of the world in the late poetry by A. Fet. A. Fet's image of the night is characterised not only by high lyrical emotions, but at the same time it is filled with both sounds and scents. The poet moves from microcosmos to macrocosmos. Moreover, physical and eternal time coexists. The past always exists in the present. It is always related to memories of the beloved. Lyrical Me suffering from indisposition finds comfort only in the benign past. All sensory feelings are condensed (poetized) taking away disharmony in the present and making lyrical Me free from being captured in reality! In the late "beauty of universe", created by A. Fet, it seems like there is no place for an exemplary farmer, owner and landlord Shenshin. However, there is one generalised aesthetic point of view on the beauty of the world.

Н.М. Малыгина
(ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»)

МОТИВ ЕДИНСТВА МИРА И ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ МАНДЕЛЬШТАМА и ПЛАТОНОВА

Сопоставление творчества Платонова и Мандельштама может показаться неожиданным. Тем более поразительно, что в картине эпохи, созданной настолько непохожими художниками, совпадают узнаваемые черты, детали и подробности.

Непредвзятый взгляд позволяет заметить фантастическое сходство художественных миров Платонова и Мандельштама, их созвучия и переклички.

В книге воспоминаний Н.Я. Мандельштам встречаются строки о Платонове: «У Платонова, замечательного человека и писателя, есть рассказ о народе, погибавшем с голоду. Когда его накормили, он перестал быть народом» ([5]; 208). Вдова Мандельштама вспоминает повесть «Джан», которую напечатали, когда ни Платонова, ни Мандельштама уже не было в живых. Скорее всего, она высказала свое мнение о Платонове, но передает ли оно отношение Мандельштама к Платонову — неизвестно.

Первая встреча произведений Платонова и Мандельштама осталась незамеченной, — она произошла на страницах журнала «Железный путь» в 1923 году. В конце 1922 года после долгого перерыва возобновилось издание журнала «Железный путь», и в июле 1923 года журнал сообщал о новом составе своих авторов. Здесь впервые фамилии Платонова и Мандельштама встали в один ряд: «Ближайшее участие в журнале принимают: В. Александровский, Мих. Бахметьев, А. Брагин, Я. Быкин, Н. Власов-Окский, М. Герасимов, С. Городецкий, Ал. Григорович, Борис Дерптский, А. Дорогойченко, Ин. Дагаев, Н. Задонский, М. Ильина, Кедров, В. Келлер, Вл. Кириллов, Вл. Кораблинов, С. Клычков, М. Лызлов, Федор Михайлов, Н. Ляшко, Неклюдов, Сергей Малашкин, О. Мандельштам, Ал. Неверов, С. Обрадович, П. Орешин, Пан, Андрей Платонов, Георгий Плетнев, П. Радимов, С. Родов, Л. Стальский, проф. Ю. Успенский, А. Ширяевец, П. Яровой» [2].

На первой странице журнала «Железный путь» за 26 июля 1923 года были помещены рядом стихотворения Андрея Платонова «Небесная авиация» и О. Мандельштама «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» (1920) [3]. Эта публикация дает основание думать, что с 1923 года (если

не раньше) Платонов и Мандельштам знали друг о друге. Последствия знакомства Платонова со стихотворением Мандельштама проявились 13 лет спустя: в образе главной героини платоновского рассказа «Фро» заметны черты мандельштамовской Психеи. Подобно Психее Мандельштама, героиня Платонова спускается на дно ямы, попадает в символический подземный мир, страдая из-за разлуки с любимым мужем.

Герои творчества Платонова и Мандельштама переживают близкие психологические состояния: отверженности, предчувствия гибели — жизнь «накануне казни», механическое существование тела после смерти души. Раскрывая духовный мир и переживания человека 1920–1930-х годов, Платонов и Мандельштам как будто вторят друг другу или дополняют один другого.

По этому поводу Анна Ахматова писала: «...Чтобы добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта — в них таится личность автора и дух его поэзии...» ([12]; 12). И такая образная симметрия обнаруживается у обоих поэтов. В основе художественных миров Платонова и Мандельштама обнаруживаются общая система архетипических образов и мотивов. Центральным из них является мотив единства мира и человека.

Состояние лирического героя поэзии Мандельштама определяется ощущением неразрывной связи с миром:

Так вот она — настоящая
С таинственным миром связь!
Какая тоска щемящая,
Какая беда стряслась...
(«Я вздрагиваю
от холода...» ([6]; 77))

Ощущение неразрывной связи человека с миром является также сквозным мотивом творчества Платонова. Этот мотив возникает в поэзии и прозе Платонова с самого начала его писательства. Автобиографический герой рассказа «Маркун» в финале произведения понимает: «Теперь я узнал, что я — ничто, и весь мир открылся мне, я увидел весь мир, никто не загораживает мне его, потому что я уничтожил, растворил себя в нем и тем победил. Только сейчас я начал жить. Только теперь я стал миром».

О слиянии человека со Вселенной Платонов писал в статье «Луначарский»: «Будет время, и оно близко, когда один человек скажет другому: я не знаю ни тебя, ни себя — я знаю всех. — Я потерял себя.

но приобрел всех, весь мир». («Маркун» написан 28 июля, почти одновременно со статьей «Луначарский» — 1920, 22 июля). Та же мысль продолжена в статье «О любви» (1922): «Человек и Вселенная — одно, и человек сам — та же сила, которая бьется и дышит в звездах и траве». Источником представлений Платонова о растворении человека во Вселенной была «философия природы» А.А. Богданова. В романе-утопии «Красная звезда» (1908) говорится, каким был учебник всемирной истории для детей марсиан: «Первая глава имела философский характер и была посвящена идее Вселенной как единого целого, все заключающего в себе и все определяющего собой». Здесь сказано о превращении человечества в качественно новый сверхорганизм, сливающийся в единое целое со Вселенной: «Разве не возникает глубоких противоречий жизни из самой ограниченности отдельного существа по сравнению с его целым, из самого бессилия вполне слиться с этим целым, вполне растворить в нем свое сознание и охватить его своим сознанием» ([1]; 129).

В романе «Чевенгур» Саша Дванов наделен способностью родственного сопереживания не только живым существам, но и машинам.

В повести «Джан» описано возвращение Назара на родину после долгой разлуки, когда он чувствует, что растения его узнают. В рассказе «Афродита» Назар Фомин надеется, что, если его жена жива, окружающий мир обязательно даст ему об этом знак. Захар Павлович сокрушается, что его присутствие на свете ничего не изменило в мире.

В творчестве Платонова и Мандельштама человек и мир предстают сообщающимися сосудами. Автобиографический герой Мандельштама ощущает в себе «пустоту», готовую наполниться «шепотами пены, туманом, ветром и дождем».

В романе Платонова «Чевенгур» Александр Дванов чувствовал, что «...всегда у него внутри оставалось какое-то порожнее место — та пустота, сквозь которую тревожным ветром проходит неописанный и нерассказанный мир» ([11]; 71).

В программном стихотворении Мандельштама «Раковина», лирический герой стихотворения замещен образом-эмблемой — раковиной (1911), чьи надежды обращены к океану Вселенной:

И хрупкой раковины стены, —
Как нежилого сердца дом, —
Наполнишь шепотами пены,
(«Туманом, ветром
и дождем...» ([6]; 71))

Лирический герой стихотворения ощущает себя пустой раковиной, вынесенной на берег «пучины мировой». Описание переживаний главного героя «Чевенгура» создает впечатление почти цитатного сходства с изображением ощущений лирического героя Мандельштама: «Дванов опустил голову и представил внутри своего тела пустоту, куда непрестанно, ежедневно входит, а потом выходит жизнь, не задерживаясь, не усиливаясь, ровная, как отдаленный гул, в котором невозможно разобрать слова песни» ([11]; 71).

«Саша почувствовал холод в себе, как от настоящего ветра, дующего в просторную тьму позади него, а впереди, откуда рождался ветер, было что-то прозрачное, легкое и огромное — горы живого воздуха, который нужно превратить в свое дыхание и сердцебиение. От этого предчувствия заранее захватывало грудь, и пустота внутри тела еще более разжималась, готовая к захвату будущей жизни» ([11]; 71).

Автобиографические герои Платонова часто остаются наедине с «пучиной мировой». Игнат Чагов из рассказа «В звездной пустыне» осознает хрупкость человеческой жизни «в бездонной пучине Вселенной». Они чувствуют, что жизнь космоса и биение человеческого сердца подчинены общим ритмам: «Если небо просторно, пустынно и солнце от зноя стоит, в нашем сердце идут облака. Их шорох, как тихая вечная музыка, которая гонит надежду» («В звездной пустыне»).

Постоянно воспроизводится в творчестве Платонова *образ дна мира*, как *дна вселенского колодца*. В эссе «Поэма мира» жизнь на Земле предстает как существование на «дне колодца»: «Небо днем серое, но ночью оно светится, как дно колодца, — и нельзя на него смотреть. Самое большое чудо, это то, что мы все еще живы, живы *в холодной бездне, в черной пустынной яме*, полной звезд и костров» (выделено мной. — *Н.М.*). А над головой — космос, звезды. Поверхность, очевидно, — «занебесный» высший мир.

В записях к повести «Котлован» — «Елисей ходил походкой по дну мира» ([9]; 42). Согласно истолкованию героического мифа, главное в нем — это «второе рождение» героя после смерти (Мелетинский). Мифологема «второго рождения» многое объясняет в отношении к смерти героев Платонова: они погружаются на дно озера, опускаются в углубления земли или уходят под землю, что означает возвращение «в чрево матери» и возможность второго рождения.

У Мандельштама мотив «возвращения» в жизнь после смерти звучит в стихотворении «Я ненавижу свет однообразных звезд...» (1912):

Или свой путь и срок
Я, исчерпав, вернусь…
([6]; 78)

Землекопы котлована погружаются в пропасть вырытого ими котлована. Писатель осознавал, что их уход под землю тождествен возвращению «в чрево матери». Он записал: «Мертвецы в котловане — это семя будущего в отверстии земли» ([9]; 43).

Герои романа «Счастливая Москва» Сарториус и рассказа «Бессмертие» Эммануил Левин чувствуют внутри себя ту особую пустоту, благодаря которой они способны вместить в свое внутреннее переживание весь внешний мир.

«Пустое» — нежилое — сердце человека может превратиться в дом для целого мира. За этой ситуацией угадываются контуры мифологических представлений о тождестве тела и дома у Платонова и Мандельштама.

Образ «дома-сердца» организует структуру рассказа «Возвращение». Вернувшийся с фронта сержант Алексей Иванов остается глух к страданиям собственной семьи. Его жена и дети из последних сил дожидались его возвращения, чудом выжили в годы войны, существуя на зыбкой грани между жизнью и смертью. Испытав глубокое потрясение, герой смог открыть сердце для своих детей. Настоящее возвращение домой стало возможно только тогда, когда сердце человека стало домом для его детей. «Нежилое» сердце открылось миру.

В основе такого мироощущения лежит мифологическое представление об «очеловечивании» мира — превращении мира в человека, когда человеческое « «Я» становится героем («первая личность»), который в принципе является архетипическим предшественником человечества в целом» ([7]; 76). Образ единого человечества, воплощенного в одном человеке, — постоянный в творчестве Платонова.

За ощущением единства мира и человека у Мандельштама и Платонова скрывается архетипический образ Земли-женщины: «Рождающее чрево Великой матери выражается образами дна моря, источника, земли. Пещеры, города. На этой стадии, соответствующей пребыванию ребенка в чреве матери, <…> существование до и после смерти тождественно» ([7]; 75–76).

Образ Земли-женщины возникает у Мандельштама: «Земли девической упругие холмы лежат спеленутые туго».

Этот образ создает в творчестве Платонова сквозной мотив. В романе «Чевенгур» выявляются синонимические образы женщины-матери, «Вселенной-женщины», Земли-матери: «Земля спала обнаженной и мучительной, как мать, с которой сползло одеяло» ([11]; 200).

Смысл финалов романа «Чевенгур», повести «Котлован» раскрывается в контексте мифологического представления о том, что «существование до и после смерти тождественно» ([7]; 76). В романе «Чевенгур» мысль о тождестве смерти рождению передана в эпизоде гибели старого машиниста-наставника: «…никакой смерти он не чувствовал — прежняя теплота тела была с ним, только раньше он ее никогда не ощущал, а теперь купался в горячих обнаженных соках своих внутренностей. Все это уже случалось с ним, но очень давно, и где — нельзя вспомнить…» ([11]; 68). Старик умирал, «ясно сознавая, что он через девять месяцев снова родится…» ([11]; 68).

В творчестве Мандельштама и Платонова присутствует *мотив очеловечения*, одушевления окружающих человека предметов и явлений.

Поэзия Мандельштама проникнута верой в то, что короткая жизнь человека оставляет след в мире:

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.
Запечатлеется на нем узор,
Не узнаваемый с недавних пор.
Пускай мгновения стекает муть —
Узора милого не зачеркнуть.
(«Дано мне тело —
что мне делать с ним…» ([6]; 69))

Завсегдатай вечерних трамваев Семен Сарториус в романе Платонова «Счастливая Москва», отправляясь на трамвае по ночной столице, размышляет о том, что, возможно, «тысячи людей, бывшие здесь днем, оставили свое дыхание и лучшее чувство на пустых местах» ([10]; 99).

Вариация этого мотива у Мандельштама становится убеждением, что человеку необходимо понимание и сочувствие окружающего мира, где для него отсутствует граница между живым и неживым:

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи...
(«Сохрани мою речь навсегда
за привкус несчастья и дыма…» [6])

В «Котловане» родственное чувство к «древним плахам» испытывает Чиклин: «...он увидел один забор, у которого сидел и радовался в детстве, а сейчас тот забор заиндевел мхом... Чиклин ...ходил по далеким местам и разнообразно трудился; а старик забор стоял неподвижно и, помня о нем, все же дождался часа, когда Чиклин прошел мимо него и *погладил забвенные всеми тесины отвыкшей от счастья рукой*» ([11]; 117) (курсив мой. — *Н.М.*).

Современники Мандельштама и Платонова, люди из их самого близкого окружения, выделяли у обоих яркую общую черту: способность работать в любых условиях. Надежда Мандельштам вспоминала, как был разгневан поэт, когда его навестил в новой квартире, в писательском доме в Нащокинском переулке Борис Пастернак и сказал о том, что теперь у Мандельштама появилась возможность писать. Мандельштама возмущало такое отношение к творчеству, он был глубоко убежден, что настоящий художник может работать, несмотря на любые житейские неудобства.

Д. Ортенберг в воспоминаниях о работе Платонова корреспондентом «Красной Звезды» писал: «Был он человеком непритязательным и легко мирился со всеми неудобствами и невзгодами фронтовой жизни. Добираясь до переднего края, мог отмерить в своих сапогах не один километр, переночевать в сыром окопе, пообедать сухарем и кружкой воды. В Славуте, на Украине, корреспонденты заняли небольшую хату, откуда только что ушли немцы, не были еще убраны нары, солома. Михаил Зотов, руководитель спецкоровской группы «Красной Звезды», решил, что молодежь как-нибудь и здесь проживет, а Платонова надо лучше устроить. Он попросил редактора фронтовой газеты полковника Жукова, успевшего занять более благоустроенные дома, приютить у себя писателя:

— Конечно! Что за вопрос! Давайте его нам. Создадим ему царские условия,— согласился редактор, рассчитывая, очевидно, получить что-то и для своей газеты.

Но, когда Зотов попытался увести Платонова на эту квартиру, тот отказался и даже обиделся. Так и остался со всеми, устроившись на полу, где вповалку спало человек двенадцать. <...>

Мог Платонов работать в тесноте и шуме. В хате накурено, стоит обычный гам, а писатель, скромно примостившись на краю швейной машинки, нажав на педаль, провозглашал своим глуховатым и спокойным голосом:

— Начинаю строчить...

Так, время от времени нажимая на педаль, он объявлял:

— Ну, еще один абзац сделан...

Шум на него не действовал, но его соседи из уважения к писателю тихо один за другим выходили из хаты, оставив Андрея Платоновича одного за работой.

— На войне надо быть солдатом,— не раз говорил он своим товарищам» ([8]; 110–111).

Эта способность работать в любых условиях была следствием другого общего качества их творческого дара: они умели, как говорил о себе Мандельштам, писать с голоса.

Очевидно, такая одаренность была чертой гениальности. Платонову, как и его автобиографическому герою Дванову, «...слышались в воздухе невнятные строфы дневной песни, и он хотел в них возвратить слова» ([11]; 246). Он надеялся из уст самого мира расслышать ту истину, которую собирался передать людям.

Схожими намерениями объясняется загадка поведения Мандельштама, когда он, вопреки здравому смыслу, без особого разбора читал современникам стихотворение о Сталине. Он осознавал себя медиатором, который способен улавливать то, что диктует голос «вещества мира», который он обязан передать своим слушателям и читателям. Потому таким мучительным было для поэта и писателя отлучение от читателя.

Литература

1. Богданов А. Красная звезда // Вопросы социализма. – М., 1990.

2. Железный путь. – 1923. – № 11 (25). – С. 24.

3. Железный путь. – 1923. – № 12 (26). – С. 1.

4. Малыгина Н. М. Платонов и Мандельштам: пересечение судеб в пространстве Москвы // Москва и «московский текст» в русской литературе XX века. – М., 2007. С. 4–10.

5. Мандельштам Н. Я. Вторая книга. – М., 1990.

6. Мандельштам О. Сочинения: В 2 тт. Т. 1. – М., 1990.

7. Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы. – М., 2001.

8. Ортенберг Д. Андрей Платонов — фронтовой корреспондент // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. – М., 1994.

9. Платонов А. Записные книжки. – М., 2000.

10. Платонов А. Счастливая Москва // Страна философов Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 3. – М., 1999.

11. Платонов А. Чевенгур. – М., 1991.

12. Топоров В. Н. Об ахматовской нумерологии и менологии // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы докладов научной конференции. – М., 1989. С. 12.

World and humanity motive in the works of Mandelshtam and Platonov

The similarity of art worlds of Platonov and Mandelshtam are revealed in the article. It's based on a generality of the central images repeating in creativity of writers. We established the crossings destinies of Platonov and Mandelshtam in space of Moscow.

И.И. Матвеева
(ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»)

«Уставная литература, которую у нас насаждают, помогает шагистике, но убивает душевную жизнь»: АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ О ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЛИТИКЕ 1920-х ГОДОВ

Андрей Платонов — блистательный художник слова, масштаб дарования которого открывается лишь в последние годы благодаря публикациям сохранившихся в семейном архиве произведений. Нередко они открывают автора «Чевенгура» с неожиданной стороны, и это в полной мере относится к фельетону «Московское Общество Потребителей Литературы (МОПЛ)» (1927), впервые напечатанному в № 2 журнала «Октябрь» в 1999 году. Фельетон посвящен проблемам литературной жизни 1920-х годов и наполнен горькой иронией по отношению к месту писателя в новой действительности.

1920-е годы известны своими жестокими «литературными боями» между группами, претендовавшими на ведущую роль в современной литературе. Платонов внимательно следил за ходом дискуссии, развернувшейся между двумя крайними литературными группировками РАПП («Российская Ассоциация Пролетарских Писателей») и «Перевал». Воинствующий тон статей журнала «На посту» (орган РАПП) и жесткие оценки критиков, очевидно, задевали Платонова, причислявшего себя к пролетарским писателям. В то же время ему были близки многие положения журнала «Перевал» и, прежде всего, тезис о творческой свободе художника. По собственному признанию писателя, литературные дискуссии растравляли в нем «раны иронии» ([5]; 287).

Платонов в фельетоне средствами сатиры смоделировал ситуацию, возникшую в литературе, нарисовав некое «производственное собрание», на котором писатели подвергаются незаслуженной и некомпетентной критике неких «читателей». В последних легко узнаются литературно-партийные функционеры, осуществлявшие идеологический контроль за работой художников слова и не пропускавшие политическую крамолу в печать. Платонов, вероятно, не планировал публиковать фельетон, а потому дал волю чувствам — сатира и ирония в нем не знают границ.

В самом начале произведения указывается место действия — Дом печати. Эта деталь заслуживают внимания, так как Платонов, точный

в мелочах, мог таким образом отсылать читателя к конкретным событиям и людям. Попробуем «прояснить» эти обстоятельства.

На первый взгляд, место действия выглядит довольно загадочно. Дело в том, что в Москве, где проживал Платонов с 1926 года, хоть и действовал Дом печати, но к мастерам слова он не имел никакого отношения — там обосновались художники, регулярно проводившие выставки картин и графики. Однако Дом печати — обитель писателей — не выдумка Платонова. Крупный культурный центр, в котором проходили собрания литераторов, обсуждения и читки новых, еще не опубликованных вещей, существовал в Ленинграде. В 1927–1929 годах он размещался в бывшем Шуваловском дворце, на набережной реки Фонтанки, в доме № 21. Платонов знал об этом, так как в конце 1927 года вместе с семьей несколько месяцев жил в Ленинграде у родственников жены. Стремясь «продвигать» свои литературные дела, он, очевидно, посещал мероприятия в Доме печати, был в курсе заметных событий. Одним из них было чтение В. Маяковским накануне праздника Октября своей «юбилейной» поэмы «Хорошо». (Может быть, поэтому автор «Хорошо» становится центральным действующим лицом фельетона?)

Не исключено, что Платонов имел в виду Дом Герцена (особняк на Тверском бульваре, 25), ставший в 1920-е годы писательским центром Москвы, пристанищем всероссийских и всесоюзных организаций, а также общежитием писателей, где в разные годы проживали О. Мандельштам, Б. Пастернак, А. Фадеев и сам А. Платонов (с конца 1931 года). Убийственную характеристику Дому Герцена дал М.А. Булгаков в романе «Мастер и Маргарита», выведя его как Дом Грибоедова, место обитания организации МАССОЛИТ. На Дом Герцена намекает аббревиатура МОПЛ, которая легко прочитывается как пародия на МАПП (Московскую ассоциацию пролетарских писателей), разместившуюся в 1920-е годы на втором этаже знаменитого дома. Там же, в одной из комнат, находились РАПП и редакция журнала «На посту».

И все же, вероятнее всего, Платонов создал не конкретное место, а некий собирательный образ официального дома, в котором испытанными бюрократическими способами ковалась политика партии в области литературы и искусства. Не случайно собрание в фельетоне проводится по всем законам партийных пленумов и производственных совещаний: «быстро и хорошо» избирается президиум, заблаговременно подготовленные докладчики (интеллигент и пролетарий) клеймят «назначенных» виноватых, объявляются заранее «предписанные» решения.

Совершенно ясно, что Платонов пародирует ситуацию противоборства партийных функционеров и писательского сообщества в середине 1920-х годов. «Что такое литература, и нужна ли она нам?» — в этой фразе фельетона Платонов, по сути, повторяет вопрос, заданный А. Блоком еще в 1918 году: «Нужен ли художник демократии?». И если после революции Блок предчувствовал изгнание художников-«попутчиков», мастеров старой школы, то в середине 20-х годов очередь дошла до «попутчиков второго призыва», т.е. пролетарских писателей, по какой-то причине не вписавшихся в прокрустово ложе новой идеологии.

В ироничном и зашифрованном тексте фельетона «между строк» прочитываются истинные мысли Платонова по этому поводу. Так, Воищев, называющий себя «интеллигентом» на том основании, что он «всю жизнь читает» ([4]: 152), позволяет себе с высокой трибуны судить о качестве литературы целой страны. Фамилия персонажа говорящая. Широко известная на родине Платонова, в Воронеже (значится в Памятной книге Воронежской губернии 1915 года), она вполне соотносится с воинственным тоном напостовцев и выдает объект пародии — РАПП, призывающую создавать партийную, «общеклассовую» литературу.

Считая чтение «суррогатом» жизни, Воищев в духе рапповской критики требует от писателей сочинять сказки о прекрасном будущем, чтобы хотя бы таким образом успокоить уставший от лишений народ: «Когда общество будет так устроено, что <…> все волокна мозга будут трепетать от труда, тревоги, опасности, впечатлений, творчества и счастья, — тогда я брошу книгу, но мы — деловые люди: если сегодня нам недоступна вся девственность, вся свежесть, все, так сказать, разнотравие жизни — мы пользуемся суррогатом всего этого пока недоступного добра» ([4]: 152). Эти же мысли звучат в сатирическом рассказе Платонова «Антисексус», написанном годом раньше, в котором прекрасное чувство любви подменяется субстратом — фантастическим аппаратом, призванным сделать человечество счастливым, удовлетворив его половые потребности.

Характерно, что объектом критики Воищева становятся художники, далекие от стремления показать «прекрасное далеко». В этот ряд попадают талантливые писатели, как и Платонов, сотрудники журнала «Красная новь»: Клычков, Сейфуллина, Гладков, Бабель и др. Примечательно, что все они в той или иной степени обнаружили несовпадение с официальным направлением в литературе. Например, А.Н. Толстой

после возвращения из эмиграции в 1923 году, идя на уступки партийным сановникам, в статье 1924 года «Задача литературы» провозгласил целью современной литературы «создание Большого Человека». Однако в романе «Гиперболоид инженера Гарина» (1925–1927) он рассказал о герое, одержимом манией мирового господства, а в рассказе «Голубые города» (1925) показал иллюзорность мечтаний энтузиастов революции. Крестьянский поэт и прозаик С.А. Клычков соединил в романе «Чертухинский балакирь» реальность и миф, народный юмор и тоску о безвозвратно уходящей крестьянской Руси, за что подвергся жестокой критике. В рассказах Л.Н. Сейфуллиной и И.Э. Бабеля показаны противоречивость революции, темнота и жестокость ее участников. П.С. Романов, как и Платонов, создал тип бедного, ущербного героя («Без черемухи»). Его рассказы 1920-х годов пронизаны юмором и сатирой, но за анекдотическими ситуациями в них кроются невеселые мысли автора о стихийной и беспощадной ломке российского быта.

М. Горький, внимательно следивший за литературным процессом в России, еще в 1925 году после прочтения романа С. Клычкова «Сахарный немец» и рассказов П. Романова написал в письме Н.И. Бухарину: «Резолюция ЦК "О политике партии в области художественной литературы" — превосходная и мудрая вещь, дорогой Николай Иванович! Нет сомнения, что этот умный подзатыльник сильно толкнет вперед наше словесное искусство. Молодежь осмелеет в своем отрицании старого быта <...> и с большей энергией начнет искать и создавать "героя" — человека, в совершенстве воплощающего в себе инстинкты и дух массы, влекомой историей к жизни поистине новой <...> Очень хорошо, что "Прожектор" <...> издает рассказы <Пантелеймона> Романова о деревне. Это весьма хорошие рассказы, особенно если противопоставить их возрождающемуся сентиментализму народничества, столь ярко выраженному в "Сахарном немце" поэта Клычкова и в гекзаметрах Радимова "Деревня" <...> критика — и нещадная — этой идеологии должна быть дана теперь же» ([2]; 532).

Как бы озвучивая в своем докладе требование Горького создать «нового героя» и применяя при этом тот самый «умный подзатыльник», каким стала безудержно пользоваться рапповская критика. Воищев упрекает названных писателей в том, что герой их произведений «антропоид <...> урод, белый мозг и ситцевая кровь» и требует изображения «настоящего человека»: «Нам нужен <...> мученик подвига, мозга и сердца, или дневной обыденности, — нечто искреннее и действительное...» ([4]; 152).

Воищеву вторит содокладчик — «токарный мастер» Ухов, представитель пролетарского крыла читателей. В его фамилии прочитывается имя героя будущей повести «Сокровенный человек» Фомы Пухова, человека из народа. Своими прямолинейными высказываниями Ухов невольно выдает неосведомленность в вопросах литературы и творческого труда. В репликах персонажа присутствует автоирония, отголоски собственных платоновских идей о возможности организовать работу писателей по принципу «литературного цеха», где каждый участник — от рядового корреспондента до квалифицированного критика — вносит посильную лепту в дело создания пролетарской литературы. Эта идея, вполне серьезно высказанная Платоновым в статье «Фабрика литературы», уже в пародийном виде преломляется в фельетоне: «...если писатели не хотят писать, чтобы нам интересно и увлекательно было, чтоб я, когда хочу выругать жену, — вспомнил книгу — и не выругал, если граждане писатели этого делать не хотят, то тогда мы сами будем писать, тогда читатель станет писателем, а теперешним писателям мы объявим бойкот: пусть тогда читают читательские сочинения!» ([4]; 152).

Автоирония звучит в реплике Чернецова, определившего литературу «как свойство организма, а потому как неизбежное зло» (ср. с началом статьи «Фабрика литературы»: «Искусство, как потение живому телу, как движение ветру, органически присуще жизни»). Вот почему его предложение «это дело нормировать, механизировать и сделать таким же плавным и спокойным, как сердцебиение» выглядит глупым и нелепым, подобным попыткам превратить живого человека в робота.

Подлинное место писателей на диспуте Платонов изобразил весьма иронично. Подобно тому, как прочие из романа «Чевенгур» могли присутствовать на заседаниях ревкома без права голоса и только стоя, так и писатели в Доме печати «остались стоять у стенок — им никто не предложил стульев». Нагнетая конфликт, Платонов в фельетоне лишает их права голоса. Едкой иронией наполнена красноречивая оговорка в программе мероприятия: «На вечере будут допущены прения с выступлениями известных читателей. Если останется время, слово будет предоставлено писателям» ([4]; 150). Известно, что самому Платонову ни разу не удалось высказаться в литературной полемике: его статья «Фабрика литературы» (1926) и анкета «Какой нам нужен писатель» (1931), распространенная среди мастеров слова по инициативе журнала «На посту», не были напечатаны.

Желая подчеркнуть трагичность ситуации, Платонов обращается к авторитету признанных писателей во главе с В. Маяковским, который пытается прорваться на трибуну и защитить достоинство художников слова. Но даже автор поэмы «Хорошо» терпит крах в борьбе с авторитарной критикой: «Тут из читательской среды крикнули: брось, сядь, знаем — о хулиганах, о призыве, о борьбе с пьянством, — знаем тебя, халтурщик, сапожник собственной жизни» ([1]; 153). Действительно, В. Маяковского не раз упрекали в излишне рьяном служении государству, которое шло во вред его поэтическому таланту. Сцена с Маяковским вновь обнажает возможный источник пародии — Дом Герцена, известный свободной и раскованной обстановкой во время обсуждения новых произведений. При этом публика, находящаяся в зале, порой вела себя непочтительно, отпуская «грубые остроты, реплики, заставляющие подчас того или иного автора бросать чтение...» ([1]: 200).

Следуя сатирическому коду, Платонов не упустил возможности высказаться против так называемой «эстетской» поэзии, которую он критиковал еще на заре своей литературной работы (статья «Белые духом», 1920). С этой целью в фельетоне появляется оратор Маховицын, предлагающий на суд читателей выдержки из возмутивших его стихов. В строках «Бежал в испуге пес голодный; / Яички к животу прижал. / Все человечество есть сон уродов — / И пес рыдал...», приписанных поэту-современнику, присутствует пародийная перекличка с образами поэмы Блока «Двенадцать» («Стоит буржуй, как пес голодный, / Стоит безмолвный, как вопрос. / И старый мир, как пес безродный, / Стоит за ним, поджавши хвост»).

Иронические стихи «Шел дождь. Полз червь. / Твердь из сырости свивала вервь», конечно, были написаны самим Платоновым как пародия на упадочные мотивы дореволюционных поэтов, возможно, З. Гиппиус, у которой есть стихи с подобными образами:

Нет! Ты утонешь в тине черной,
Проклятый город, Божий враг,
И червь болотный, червь упорный
Изъест твой каменный костяк.
(*«Петербург»*, 1909)

Мне повстречался дьяволенок,
Худой и щуплый — как комар <...>

Шел дождь... Дрожит, темнеет тело,
Намокла всклоченная шерсть...
И я подумал: эко дело!
Ведь тоже мерзнет. Тоже персть.
(*«Дьяволенок»*, 1906)

С помощью этого небольшого пассажа Платонов, с одной стороны, указывает на неправильно выбранный «читателями» объект критики — в то время как в стране продолжают публиковаться бездарные и классово чуждые произведения, ревнители партийной литературы сосредоточили внимание на авторах, пишущих талантливые произведения. С другой стороны, в стихах «Шел дождь…» присутствуют мотивы, дорогие самому Платонову, который во многих своих произведениях подчеркивал, что новый человек, коммунистическое общество строится из скудного природного материала, что любой плодотворный путь долог и мучителен. Но только так человек формирует прекрасную душу, только так он может сотворить что-то стоящее. По сути, в ироничной манере Платонов в очередной раз высказал свою любимую мысль о том, что новая литература идет из низов, что «необходима диктатура пролетарской культуры, диктатура сознания рабочих масс» ([1]; 57) («Твердь из сырости свивала вервь»).

Воинственный тон невежественных «читателей» заставляет предположить, что за ними стоит некая тайная сила, определяющая настоящую политику в литературе. Это те самые «сплошь умные» «спокойные люди», что уверенно заняли почетные места в зале и чьи фамилии «редко печатались даже на пишущей машинке, не говоря о плоских машинах или ротации» ([4]; 151). Платонов намекает на то, что в советском литературном сообществе существуют скрытые пружины управления, не связанные с творчеством. Писатель, всегда отрицательно относившийся к «официальным революционерам» (фельетон «Душа человека — неприличное животное», 1921), в середине 1920-х годов разглядел это же явление в литературной жизни страны.

Легкая усмешка, ирония Платонова переходят в сарказм, когда он предупреждает об опасности бюрократизации литературного дела. Угроза Ухова создать Потребительский Союз и «издательство читателей» только на первый взгляд кажется смешной. На самом деле она имеет под собой реальную основу. Напомним, что в годы нэпа в сфере книгоиздания была допущена частнопредпринимательская деятельность и на этой почве организовано большое количество творческих союзов и

литературных объединений (Всероссийский совет Пролеткульта, Всероссийский союз писателей, «Имажинисты», «Серапионовы братья», Литературный центр конструктивистов, «Левый фронт искусства» и другие), зарегистрировавшие собственные кооперативные издательства. Это давало возможность писателям довольно свободно находить путь к читателю. К середине 1920-х годов деятельность литературной кооперации была сильно ограничена государством как сфера не только экономической, но и идеологической деятельности. С этой целью еще в 1922 году был создан Главлит (Главное управление по делам литературы и издательств), в обязанности которого входили предварительный просмотр всех произведений, предназначенных к опубликованию, выдача разрешений на право издания, составление списков произведений, запрещенных к продаже и распространению. Существовали секретные предписания, создававшие для частников полнейшую невозможность нормальной работы. Курс, объявленный на свертывание кооперативных издательств в 1925–1926 годах, дал ожидаемые результаты в 1927–1928 годах, когда объем выпускаемой ими продукции начал снижаться.

Потребительская кооперация в СССР (в том числе в литературе) постепенно превращалась в огосударствленную систему, утратившую присущие ей принципы самостоятельности, возможности свободного оперирования на рынке и признания частных интересов. Платонов чутко среагировал на изменение литературной политики и высмеял в своем фельетоне стремление государства ограничить свободную творческую деятельность, взять ее под контроль.

МОПЛ, готовое взять на себя функции потребительской кооперации (прочитаем между строк — государственного издательства) и одновременно народного контроля в литературе, — это страшный гротескный образ, символ насилия над художниками слова, лишенными права голоса и всецело зависящими от чиновников, которые отныне будут решать, кто достоин выйти на потребительский рынок. По сути, Платонов повторил идею «Города Градова» — мысль о глобальной подмене, происходящей в жизни страны. Автор фельетона утверждал, что результатами пролетарской революции в области художественной литературы воспользовались чиновники, иронично названные им «читателями».

Идея произведения выражена Платоновым предельно ясно: возникающие литературные организации совершенно не нужны и вредны искусству. Все они являются заманчивой кормушкой для писателей-лодырей (намек на руководителей РАПП, как правило, бездарных писателей): «Теперь держись, сочинитель! Загодя иди в МОПЛ дело-

производителем! Хотя писатель, по части финансов, не дурень-парень, и я потихоньку надеюсь, что он превратит этот МОПЛ в Московское общество помощи литераторам-лодырям».

Литература

1. Громова Н. Узел. Поэты: дружбы и разрывы. – М., 2006.

2. Клычков С. С. Собр. соч.: В 2 тт. Т. 1. – М., 2000.

3. Платонов А. Белые духом // Платонов А. Сочинения. Т. 1. Кн. 2. – М., 2004.

4. Платонов А. Московское Общество Потребителей Литературы (МОПЛ) (Отчет хроникера) // Октябрь. – 1999. – № 2. – С. 150–153.

5. Платонов А. Ответ на анкету «Какой нам нужен писатель» // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. – М., 1994.

A. Platonov on literary policy of the 1920s

In the little-known products of Platonov the attitude of the writer is stated to discussion between literary groups of 1920th years.

А.Н. Немирский
(Даугавпилсский университет Латвийской Республики)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «КАВКАЗСКОГО ТОПОСА» В ПРОЗЕ И ПИСЬМАХ ЧЕХОВА

Время вступления А.П. Чехова в активную литературную деятельность совпало с периодом очевидного угасания традиции, актуализировавшей кавказский топос в различных его измерениях.

Действительно, к началу 1880-х годов уже как достаточно отдаленная перспектива воспринимались не только поэтические и прозаические опыты конца XVIII-го – первой трети XIX-го веков, связанные с именами Г.Р. Державина, В.А. Жуковского, В.Ф. Одоевского, А.А. Бестужева-Марлинского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, но даже в каком-то смысле завершавшего этот далеко не полностью развернутый ряд Л.Н. Толстого с его рассказами «Набег» (1853) и «Рубка леса» (1855). Причем заложившие основы указанной тематической линии в русской литературе авторы (Державин и Жуковский) воссоздавали «кавказский текст» преимущественно как некий умозрительный феномен, поскольку на Кавказе никогда не были.

Пиком освоения кавказского макромотива, безусловно, стала эпоха романтизма, в пределах эстетики и поэтики которого Кавказ приобрел знаковый, концептуальный формат как в пространственном, так и в человеческом аспектах, о чем в свое время с разной степенью обстоятельности писали известные исследователи (см., например: [1; 2; 3; 6; 7]). Для романтиков, как хорошо известно, это сфера с особыми качественными характеристиками: в первую очередь, с экстремально величественной природой (горы, скалы, бурные потоки и т.п.), противостоящей понятиям обыденного, банального. Как точно заметил М.Н. Эпштейн, «Кавказские горы дают зримое очертание порывам души, рвущейся прочь с земли, в недостижимую высь» ([12]: 66). «Абориген»-кавказец системно интерпретируется разными авторами как неотъемлемая часть этой стихии, демонстрирует признаки «романтического варвара», в первую очередь соотнесенного с понятием свободы, цивилизационной неангажированности. В целом же Кавказ воссоздается как явление **чужое** (экзотическое), но **не чуждое**, закономерно имплантированное в ряд основополагающих оппозиций романтического художественного мира.

Однако завершение к середине XIX-го века кавказской военной кампании, пленение, почетная ссылка, а некоторое время спустя отъезд

в Мекку предводителя «немирных» горцев Шамиля и, разумеется, смена идейных и эстетических приоритетов в литературе спровоцировали достаточно стремительную утрату прежнего интереса к кавказской тематике. Своего рода этапным событием можно, видимо, считать публикацию толстовской повести «Казаки» (1863), где в рамках уже реалистического сознания Кавказ интерпретирован как условно-экзотическая и, что важно, **чуждая** среда, а ее коренной обитатель (горец) воссоздан в качестве хотя и достойного, но противника, даже врага.

У Чехова по понятным причинам не было и не могло быть ни лермонтовского, ни толстовского опыта общения с Кавказом. Но все-таки даже на биографическом уровне этот край определенным образом присутствовал в сознании писателя. Родной для него Таганрог находился и находится в относительной географической близости от южных границ Российского государства. В середине 1880-х – начале 1890-х гг. прозаик и драматург совершил несколько поездок по восточно-черноморскому и каспийскому побережью (Батуми, Сухуми, Тифлис, Баку) и на Северный Кавказ, где проходил курс лечения, наконец, последние годы своей жизни он провел в Крыму, который традиционно воспринимается как Предкавказье. Все это по определению не могло не оставить какого-то следа в творчестве Чехова. Действительно, хотя и в эпизодически-периферийном формате, Кавказ и кавказцы обозначены как в прозе, так и в эпистолярии писателя. Кавказская тема так или иначе представлена в «маленьком романе» «Зеленая коса» (1882), рассказе «Красавицы» (1888), повести «Дуэль» (1891), книге «Остров Сахалин» (1894) и целом ряде почтовых посланий разных лет.

Пространство Кавказа у Чехова достаточно сложно структурировано и совмещает в себе как традиционные элементы русской литературной (в том числе и переосмысленной романтической) традиции, так и то, что можно отнести уже к сфере ощутимых новаций. Так, скажем, совершая летом 1888 года свою первую поездку на Кавказ, в адресованном К.С. Баранцевичу письме он эксплицирует не только собственные непосредственные впечатления, но и очевидные литературные реминисценции: *«Видел я море во всю его ширь, Кавказский берег, горы, горы, горы, эвкалипты, чайные кусты, водопады<…> **тучки, почующие на груди утесов-великанов*** (здесь и далее выделено мной. — *А.Н.*) *<…> Пережил я Военно-грузинскую дорогу: Это не дорога, а поэзия, чудный фантастический рассказ, **написанный демоном и посвященный Тамаре**…<…> Дарьяльское ущелье, или, выражаясь языком Лермонтова, теснины Дарьяла»* ([10]; II, 309).

Впрочем, подобного рода квазиромантические описания соседствуют у Чехова с принципиально иными, нередко соединяясь в пре-

делах одного эпистолярного текста. Так, скажем, поделившись в письме от 12 августа 1888 года к Н.А. Лейкину своими восторгами по поводу пребывания на Новом Афоне и упомянув все то же море и *«горы, горы, горы»*, он продолжает в совершенно ином духе, выстраивая семантически оппозиционный ряд: *«Батум большой, военно-торгово-иностранно-кафешантанный город, в котором Вы на каждом шагу чувствуете, что мы победили турок. Особенного в нем ничего нет (впрочем, изобилие домов терпимости) <...> Дорога... от Тифлиса до Баку — мерзость запустения, лысина, покрытая песком и созданная для жилья персов, тарантулов и фаланг; ни одного деревца, травы нет... скука адская»* ([10]; II, 310).

Удивленно-возвышенное, даже пафосное начало в характеристиках кавказской природы (вообще-то чуждой для взгляда многолетнего московского и мелиховского обитателя) переводится Чеховым в план демифологизации, приземленности, культурной освоенности, в известной степени даже «одомашненности». В повести Дуэль, к примеру, воссоздана ситуация абсолютно немыслимая, как в пределах романтического художественного мира, так и в «кавказской» прозе Л. Толстого. Главный герой — Лаевский, в котором, кстати, не без оснований видят параллели с лермонтовским Печориным ([5]; 40) со своей любовницей и людьми, входящими в круг его общения, выезжает на загородную прогулку. Променад совершается на фоне мрачно-величественного пейзажа, воссозданного (конечно, и по объективным признакам) в духе изначальной литературной традиции: *«...красивая гора местами прорезывалась узкими трещинами и ущельями, из которых веяло на ехавших влагой и таинственностью; сквозь ущелья видны были другие горы, бурые, розовые, лиловые, дымчатые или залитые лиловым светом. Слышалось: где-то с высоты падала вода...»* ([9]; VII, 385).

Однако поездка предполагает своей конечной целью вполне заурядный пикник и по этой причине как очевидно закономерные воспринимаются упоминания об уютном лужке, *...на котором были разбросаны камни, **удобные для сиденья***, сушильне для кукурузы, напоминавшей *избушку на курьих ножках*, наконец о заведении под названием «Приятный духан» с российским флагом на крыше. В пикнике, ничем не напоминающем скудную военную или походную трапезу, принимают участие нарядно одетые дамы, а роль травестийного противника выполняет нерадивый духанщик. Это именно обжитое, в значительной степени безопасное пространство, где можно позволить себе любоваться пейзажной панорамой (как доктор Самойленко) и проводить время почти так же, как на какой-нибудь подмосковной даче.

Уровень адаптированности кавказского пространства в русском обыденном сознании обнаруживается в реакциях все того же доктора Самойленко. Утверждая в споре с Лаевским, что *великолепнее Кавказа края нет*, он и в своем поведении эксплицирует прежде всего ощущения комфортности: *«...он* ***очень нравился себе самому****, и ему казалось, что весь мир смотрит на него* ***с удовольствием****. Не поворачивая головы, он посматривал по сторонам и находил, что бульвар вполне* ***благоустроен****, что молодые кипарисы, эвкалипты и некрасивые худосочные пальмы очень красивы и будут со временем давать широкую тень, что черкесы честный и гостеприимный народ»* ([9]; VII, 361).

Человек (персонаж), генетически связанный с кавказским географическим и культурным топосом, принципы его изображения по сути дела конгруэнтны той «модели» Кавказа, которая заявлена у Чехова. Впервые кавказцы упоминаются в раннем чеховском рассказе «Зеленая коса» (1882). Причем статус одной из главных героинь здесь достаточно специфический. Мария Егоровна представлена как вдова *не то грузина, не то черкеса-князька* по фамилии Микшадзе. И хотя действие разворачивается, как можно понять, на кавказском побережье Черного моря, важнее само указание на супружеские отношения русской дамы и грузина (черкеса). В данном случае речь идет не о достаточно давно существовавшей практике брачных союзов русских и грузинских аристократических семейств, но о факте, интерпретированном как заурядность, не характеризующая персонажа бытовая деталь. Вне всякого сомнения, подобная трактовка никоим образом не могла быть актуальной в художественном мире предшественников Чехова, поскольку истории о романтической влюбленности русского офицера в девушку-горянку (как, скажем, у того же Лермонтова) в чеховском сюжете такого типа просто нет места. В том же тексте автор воспроизводит явно обытовленную версию старинного кавказского ритуала: сговора родителей-«князей» о грядущем заключении брака еще малолетних детей.

Коренной обитатель Кавказа совершенно очевидно приобретает у Чехова статус *бывшего* варвара, если можно так выразиться «карманного абрека», вполне успешно освоившего европейские манеры и стереотипы поведения. Таков, в частности, сын армянина-лавочника Ачмианов («Дуэль»), *«...был недурен собой, одевался по моде, держался просто, как благовоспитанный юноша...»* ([9]; VII, 390). Его страстная влюбленность в сожительницу Лаевского Надежду Федоровну реализуется отнюдь не в каких-то нецивилизованных эскападах, а в томном, скорее женском по манере ухаживании: *«Против нее сидел Ачмианов и не отрывал от нее*

своих черных влюбленных глаз» ([9]: VII, 415). Такой подход соотносится в целом с логикой эволюции Чехова, который в 1890-е годы переходит от парадоксально-эксцентрического (но не в рамках кавказского мотива) к внешне монотонному, «жизнеподобному» варианту развития действия в своих текстах ([4]; 186). Кроме того, кавказец подобного типа явно отодвинут на периферию сознания героини, воспринимающей своего ухажера как мешающий сосредоточиться «информационный шум» и не более того ([8]; 316). В подобных случаях, даже когда заметные характерологические признаки «варваров-аборигенов» сохраняются, они как бы размываются уподоблением русским культурным парадигмам. Так, скажем, участники уже упомянутого эпизода прогулки-пикника из «Дуэли» созерцают расположившихся на другом берегу реки местных обитателей и замечают, конечно, некие знаки-маркеры: мохнатые шапки, кинжалы на поясе, *молодое смуглое лицо с черными бровями.* Но когда у костра горцев начинает звучать мелодичная протяжная песня, ее воспринимают как «свою», похожую на *великопостную церковную.*

Вместе с тем нельзя утверждать, что экзотическая компонента полностью отсутствует в структуре чеховского персонажа-кавказца. Однако упомянутая экзотика заметно трансформируется в сравнении с утвердившейся в первой половине XIX-го века литературной традицией. Следует отметить в этой связи, что Чехов скептически-настороженно, если не сказать иронически относился к попыткам какого-то внешнего манифестирования своей национальной принадлежности. Поэтому вполне закономерным выглядит его замечание по поводу увиденной в кавказском вояже картинки: *«Я в Абхазии! <...> Сижу сейчас на балконе, а мимо меня прохаживаются абхазцы в костюмах маскарадных капуцинов»* ([10]; II, 320). Тот же мотив маскарадной национальной экзотики можно увидеть в рассказе «Красавицы» (1888), где представлен достаточно развернутый портрет армянина, хозяина постоялого двора, затерянного в просторах южнорусской степи: *«Никогда в жизни я не видел ничего карикатурнее этого армянина. Представьте себе маленькую, стриженую головку с густыми низко нависшими бровями, с птичьим носом, с длинными седыми усами и с широким ртом <...> головка эта неумело приклеена к тощему горбатому туловищу, одетому в фантастический костюм: в куцую красную куртку и в широкие ярко-голубые шаровары»* ([9]; VII, 159).

Впрочем, хотя в тексте присутствует оценочная лексема «карикатура» (как аксиологический знак воспринимающего сознания рассказчика), ничего неуважительного, а тем более оскорбительного в данном портрет-

ном описании нет. (Вообще следует особо отметить, что в разных чеховских текстах нет ни одного собственно комического персонажа-кавказца, в отличие от русских, греков, евреев, французов, немцев и т.д.).

Указанное отношение проявляется и в том, что человек «кавказской национальности» может появляться у Чехова и в совершенно иной ипостаси. Подтверждение обнаруживается в том же рассказе «Красавицы». Как своеобразная оппозиция портрету старика-армянина может быть прочитан другой, его дочери Маши, представляющий один из редчайших у Чехова образцов описания женской красоты вообще: *«Красоту армяночки художник назвал бы классической и строгой <...> ...у идеально красивой женщины должен быть именно такой нос, как у Маши, прямой и с небольшой горбинкой, такие большие темные глаза, такой же темный взгляд, что ее черные кудрявые волосы и брови также идут к нежному белому цвету лба и щек, как зеленый камыш к тихой речке...»* ([9]; VII, 161).

В данном случае это вариант «опредмеченной» ([11]; 253) и очевидно экзотической красоты, но красоты, одновременно сохранившей свою кавказскую уникальность и в то же время имплантированной хотя и в южное, но русское географическое и культурное пространство (не случайно старик-отец называет дочь «Машя»).

Наконец, кавказец появляется у Чехова еще в одном, *страдательном* статусе. В очерковой книге «Остров Сахалин» (1894) встречаются немногочисленные, но внятные упоминания о кавказцах-каторжанах, причем Чехов систематически акцентирует внимание читателя на особых тяготах, которые эти узники переживают на каторжном острове. И столь же последовательно автор отмечает сдержанное достоинство в преодолении этих тягот. Не менее значимым представляется то, что человек кавказского происхождения вновь показан здесь внедренным (хотя и не по собственной уже воле) в российскую действительность.

Подводя итоги, можно констатировать, что чеховская версия Кавказа и кавказского человека демонстрирует некий промежуточный этап освоения русской литературой столь своеобразного этнокультурного пространства. Исходной точкой развернутой во времени синтагмы является категория «чужое» (но не чуждое), затем происходит его трансформация в «чуждое» и, наконец, в чеховской версии — в «свое», хотя, разумеется, с известными оговорками и ограничениями.

Новый этап откроет уже литература XX века, начиная, вероятно, с бунинского рассказа «Кавказ», и на этом отрезке эстетической и идейной эволюции обнаружатся свои весьма значимые модели и варианты. Однако данная проблема, безусловно, нуждается в отдельном рассмотрении.

Литература

1. Вайнштейн О. Б. Язык романтической мысли. – М., 1994.
2. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. – М., 1995.
3. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. – Л., 1978.
4. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. – М., 1996.
5. Катаев В. Б. Чехов плюс… Предшественники, современники, преемники. – М., 2004.
6. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. – М., 1976.
7. Сахаров В. И. Страницы русского романтизма. – М., 1998.
8. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. – М., 2005.
9. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт. Сочинения. – М., 1974–1983.
10. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт. Письма. – М., 1974–1983.
11. Чудаков А. П. Мир Чехова. – М., 1986.
12. Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной… – М., 1990.

Interpretation of «Caucasus Topos» in A. Chekhov's Prose and Letters

A. Chekhov's writing became the fact of Russian literature in the period of the decline of interest about the Caucasus as a specific cultural phenomenon. For Romanticists both the Caucasus and human representing this topos had specific significance: however, at the end of the 19th century the picture was completely changed. The Caucasus in the culture of Romanticism is a particular spatial sphere with extreme nature which is in opposition to everything mundane. Human in this space is most often depicted as an 'exotic barbarian', a synonym of freedom. In A. Chekhov's prose and letters, the topos of the Caucasus and its inhabitants are interpreted as one's own, familiar cultural space. The exotic component is topical first of all for nature descriptions. Characters of Caucasian origin, sustaining some of their distinct features, are perceived as a part of the general Russian continuum, to a considerable degree losing their peculiar conceptual characteristics.

Key words: Caucasus Topos, exotic barbarian, freedom, Russian continuum.

А.И. Смирнова
(ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»)

«МИФОТВОРЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА: ОТ СИМВОЛА К МИФУ

Рубеж XIX–XX веков отмечен «возрождением общекультурного интереса к мифу» ([8]; 61). Во многом это происходит под влиянием Р. Вагнера и Ф. Ницше. Основоположником «неомифологизма» является Вагнер, считавший, что народ именно через миф становится создателем искусства. В энциклопедии «Мифы народов мира» подчеркивается, что «"неомифологическая" культура с самого начала оказывается высоко интеллектуализированной, направленной на авторефлексию и самоописания; философия, наука и искусство стремятся здесь к синтезу и влияют друг на друга значительно сильнее, чем на предыдущих этапах развития культуры. Так, идеи Вагнера о мифологическом искусстве как искусстве будущего и идеи Ницше о спасительной роли мифологизирующей «философии жизни» порождают стремление организовать все формы познания как мифопоэтические (в противоположность аналитическому миропостижению)» ([8]; 62).

Миф получает новую жизнь в культуре Серебряного века. Последовательно размышляют над проблемой мифопоэтического символисты «второго призыва». Известно, что при всем многообразии творческих индивидуальностей в русском символизме их объединяло стремление соединить жизнь и творчество. Так, В. Ходасевич в статье «О символизме» писал: «Самое преобладание лиризма у символистов — есть следствие глубокой, первичной причины: теснейшей и неразрывной связи с жизнью... Связь жизни и творчества так сильна, так неразрывна, как, может быть, это было лишь у немногих раньше, ни у кого после них» ([14]; 175). Творческий акт становился самодовлеющим для символистов, распространяясь и на другие сферы жизни, что являлось благоприятной почвой для создания новых мифов. В то же время именно символисты первыми дали образец теоретической рефлексии по поводу собственной эстетики. Жорж Нива справедливо обратил внимание на то, что «корпус текстов, написанных символистами о самих себе, огромен» ([9]; 85). Это «Далекие и близкие» (1912) В. Брюсова, «Луг зеленый» (1909), «Символизм» (1910), «Арабески» (1911) Андрея Белого; «По звездам» (1909), «Борозды и межи» (1916) «Родное и вселенское» (1918) Вячеслава Иванова, «Русские символисты» (1910) Эллиса и ста-

тьи Александра Блока. В связи с тем, что устойчивый интерес к мифу характеризует в целом культуру Серебряного века и занимает важное место в практике символистов, он проявляется и в теоретических размышлениях их о символизме. В разработку теории мифа внесли свой вклад Вяч. Иванов и Андрей Белый, которых отличали «глубина философского анализа, блеск эрудиции, высочайшая отточенность стиля» ([3]; 209–210).

Автор «Петербурга» в работе «Эмблематика смысла», определяя основные этапы творческого процесса, характеризует его начало следующим образом: «Творческая деятельность в первых стадиях своих есть фетишизм: все содержания суть вещи в себе; они рвутся мне в душу; как вещи в себе, содержания суть души; наименования содержаний, как душ, первый акт моего творчества; переживая первое содержание, я говорю: "Я — есмь"; переживая ряд содержаний, я говорю: "Есть Бог"; так говоря, я творю миф; из мифа рождается история; первое лицезрение хаоса есть время; созерцание содержаний как вещей в себе есть пространство...» ([2]; 74). И далее А. Белый продолжает: «Есть Бог». Мир для меня сказка; детское «я», подчиняясь неведомому велению, творит мифологию; появляется мир; появляется его история; так создается творческий мир» ([2]; 74).

В другой работе А. Белый пишет: «В существующих формах искусства двояко отобразилось творчество. Два типа символистских образов встречают нас в истории искусств; два мифа олицетворяют нам эти пути; в образах явлены эти мифы: первый есть образ светлого Гелиоса (Солнца), озаряющего волшебным факелом так, что образы этого мира явлены с последней отчетливостью; другой образ есть образ музыканта Орфея, заставляющего ритмически двигаться неодушевленную природу, — Орфея, вызывающего в мир действительности призрак, т.е. новый образ, не данный в природе; в первом образе свет творчества лишь освещает в природе то, что уже дано; во втором образе сила творчества создает то, чего в природе нет. И, повинуясь этим символам, двояко озаряет искусство поверхность жизни» ([2]; 336).

Символистская «мифотворческая эстетика» основывалась на обстоятельных «мифологических и исторических штудиях — прежде всего это относится к Вл. Соловьеву, Вяч. Иванову, но также и к А. Блоку...» ([13]; 21). В осмыслении мифопоэтического особое место среди символистов принадлежит Вяч. Иванову. На это указывал А.Ф. Лосев: «Конечно, Блок и Брюсов дали такое, что Иванов не дал. Но зато Иванов дал такое, что не снилось ни Блоку, ни Брюсову... Снилось только

философам-символистам...» ([6]; 160). Мифотворческая концепция формировалась у Вяч. Иванова последовательно: от размышлений о мифе до идеи мифотворчества. В статье «Поэт и чернь» [Весы. – 1904. – № 3] он пишет: «В эпохи народного, «большого» искусства поэт — учитель. Он учительствует музыкой и мифом» ([5]; 138). «Стихию народную», по Иванову, составляют «дух музыки и дух мифа». В представлении поэта миф и «новое старое слово» (символ) взаимосвязаны. «Эти символы были искони заложены народом в душу его певцов, как некие изначальные формы и категории, в которых единственно могло вместиться всякое новое прозрение» ([5]; 140). Символ предстает в теории Вяч. Иванова «порождающим» миф. «Символы — переживания забытого и утерянного достояния народной души» ([5]; 141). В этой же статье поэт дает развернутое определение понятия «символ»: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине. Он — органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада, — и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения. Аллегория — учение; символ — ознаменование. Аллегория — иносказание; символ — указание. Аллегория логически ограничена и внутренне неподвижна; символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается» ([5]; 141).

В контексте размышлений Вяч. Иванова об идеалистическом символизме и реалистическом символизме важным представляется его вывод о том, что «истинный символизм» сможет примирить Поэта и Чернь (толпу) в «большом всенародном искусстве». «Мы идем тропой символа к мифу, — замечает поэт. — Большое искусство — искусство мифотворческое. Из символа вырастет искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского» ([5]; 142). На новой стадии литературного развития, когда прежние слова утратили силу правды — «Наступила пора, когда «мысль изреченная» стала «ложью» ([5]; 140) — миф сохранил творческую энергию народа: «Только народный миф творит народную песню и храмовую фреску, хоровые действа трагедии и мистерии». Вяч. Иванов первым из младосимволистов уловил в русской культуре начала нового века потребность в обновлении способов художественного познания, исчерпанность возможностей реалистического метода. И именно с мифом он связывает жизнеспособ-

ность нового искусства. «Мифу принадлежит господство над миром. Художник, разрушитель уз, новый демиург, наследник творящей матери, склонит послушный мир под свое легкое иго. Ибо миф — постулат мирского сознания, и мифа требовала от Поэта не знавшая сама, чего она хочет, Чернь... К символу же миф относится, как дуб к желудю» ([5]; с. 142).

В работах «Ницше и Дионис» [Весы. – 1904. – № 5] и «Вагнер и дионисово действо» [Весы. – 1905. – № 2] Вяч. Иванов вновь возвращается к вопросу о мифе, видя заслугу Ницше в том, что он «возвратил миру Диониса: в этом было его посланничество и его пророческое безумие» ([5]; 27). Столь высокая оценка «открытия» Ницше связана с интерпретацией Ивановым дионисийства. «Дионис есть божественное всеединство Сущего в его жертвенном разлучении и страдальном пресуществлении во великое, призрачно колеблемое между возникновением и исчезновением» ([5]; 28). Вяч. Иванов подчеркивает антиномичность, свойственную Дионису: «Бог страдающий, бог ликующий — эти два лика изначала были в нем нераздельно и неслиянно зримы» ([5]; 30). Определяя своеобразие Дионисовой религии, поэт видит его в отождествлении жертвы с богом и жреца с богом. Типы богоборцев в круге дионисийских мифов сами приемлют Дионисов облик» ([5]; 34). Трагедия Ницше, по Иванову, заключается в том, что он «принял страдальное напечатление страдающего бога, им проповеданного и отринутого. Пророк и противник Диониса в своих возгорениях и муках, своей вине и своей гибели, он являет трагические черты божества, которое в веровании эллинов само сызнова переживало вселенское мученичество под героическими личинами смертных» ([5]; 34). Нельзя не согласиться с В.М. Толмачевым, обратившим внимание на то, что Вяч. Иванов, «пытаясь примирить Вл. Соловьева и этически прочувствованного Ницше», творит собственный миф: «Центральным для философии Иванова является образ Диониса. Дополняя наблюдение Ницше о параллелях между христианством и античными мистериями учением Соловьева о Богочеловечестве, Иванов создает религиозный миф, ставя на место соловьевской Софии и ницшевского «танца» образ Диониса как религиозной метафоры свободы творчества» ([12]; 14).

Рихарда Вагнера Вячеслав Иванов называет вторым после Бетховена «зачинателем нового дионисийского творчества», а также «первым предтечей вселенского мифотворчества» ([5]; 35). Вспомним, что в начале XX века в модернистских кругах Вагнер стал объектом настоящего культа, уже пережитого Францией. Второе поколение символистов

в России привлекла в Вагнере его опора на народ, идея национальной общности как источника возрождения мифологического искусства. По словам Д. Рицци, «отправной точкой в символистской интерпретации Вагнера была концепция единства искусств, понимаемая как трансформация оперы в «музыкальную драму» и как промежуточная ступень на пути к «универсальной мистерии» ([10]; 13). В статье «Вагнер и Дионисово действо» Вяч. Иванов высоко оценивает открытия Вагнера, проявившиеся в том, что он «прозревал дионисийскую стихию возрождающейся Трагедии» ([5]; 35). «Мирообъятный замысел его жизни, его великое дерзновение поистине были внушением Дионисовым. Над темным океаном Симфонии Вагнер-чародей разостлал сквозное златотканое марево аполлинийского сна — Мифа» ([5]; 35).

В научной литературе в большей мере, пожалуй, осмыслена роль Вяч. Иванова в формировании символистской концепции мифопоэтического. Так, Д. Рицци заслугу Вяч. Иванова видел в том, что он «стремился актуализировать греческую мифологию, приспосабливая ее к требованиям современной культуры: он сформулировал эстетику мифа в тесной связи с эстетикой символа и указал на мифопоэтическое как на одну из фундаментальных задач современного искусства. Два аспекта его теории имеют важное значение для концепции театра: попытка синтеза христианства и ницшеанского «дионисийства»; мысль о приближении новой «органической эпохи», в которую все человеческое общество будет объединено стремлением к одним и тем же эстетико-религиозным идеалам» ([10]; 126).

В статье «Две стихии в современном символизме» [Золотое руно. – 1908. – №№ 3–5] Вяч. Иванов специально обращается к мифу. «В каждой точке пересечения символа, как луча нисходящего, со сферою сознания он является знамением, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе... Символика — система символов; символизм — искусство, основанное на символах. Оно вполне утверждает свой принцип, когда разоблачает сознанию вещи как символы, а символы как мифы» ([5]; 143). Один из разделов статьи назван «Реалистический символизм и мифотворчество». В нем Вячеслав Иванов еще раз возвращается к вопросу о разграничении понятий «идеалистический символизм» и «реалистический символизм», обосновывая эту необходимость разными творческими принципами, присущими им. Поэт пишет: «Принцип идеалистического символизма был определен нами как психологический и субъективный, принцип реалистического символизма как объективный и мистический. Для первого типа сим-

вол — средство, для второго — цель. Приближение к цели наиболее полного символического раскрытия действительности есть мифотворчество» ([5]; 157).

Суть концепции символа выражена Вяч. Ивановым в следующих словах: «Реалистический символизм идет путем символа к мифу; миф уже содержится в символе, он имманентен ему; созерцание символа раскрывает в символе миф» ([5]; 157). Принципиально важным для Иванова является утверждение о возникновении мифотворчества «на почве символизма реалистического». «Идеалистический символизм может дать новые воспроизведения древнего мифа, он украсит его и приблизит к современному сознанию, он вдохнет в него новое содержание, философское и психологическое; но, гальванизуя его таким образом, или, если угодно, возводя его в "перл создания", он, во-первых, не сотворит нового мифа, во-вторых, — отнимет жизнь у старого, оставив нам его мертвый слепок или призрачное отражение. Ибо миф — отображение реальностей, и всякое иное истолкование подлинного мифа есть его искажение» ([5]; 157). Вяч. Иванов раскрывает сам механизм возникновения нового мифа, являющегося «новым откровением тех же реальностей»: «...И как не может случиться, чтобы кем-либо втайне обретенное постижение некоторой безусловной истины не сделалось всеобщим, как только это постижение возвещено хотя бы немногим, так невозможно, чтобы адекватное ознаменование раскрывшейся познающему духу объективной правды о вещах не было принято всеми как нечто важное, верное, необходимое и не стало бы истинным мифом, в смысле общепринятой формы эстетического и мистического восприятия этой новой правды» ([5]; 158).

Вяч. Иванов в идеалистическом типе творчества выделяет «суррогат мифа» и связывает его с «субъективным миром» художника, выраженность которого как бы компенсирует «ущербность» мифа. «В истинном же мифе мы уже не видим ни личности творца, ни собственной личности, а непосредственно веруем в правду нового прозрения» ([5]; 158). «Сущность мифотворчества» выявляется в те мгновения, когда «в ожидании расцветающего мифа» (мифа — обретения) человек не может знать о скрытой сущности «утраченной, забытой им религиозной величины». И из этого следует, что «творится миф ясновидением веры и является вещим сном, непроизвольным видением, «астральным»... гиероглифом последней истины о вещи сущей воистину. Миф есть воспоминание о мистическом событии, о космическом таинстве» ([5]; 158). Важной категорией в теории мифопоэтического Вяч. Иванова является

понятие «мифотворчества», обозначаемое им как «творчество веры». Задачу мифотворчества Иванов понимает как «вещей обличение невидимых». В соответствии с этим и реалистический символизм предстает как «откровение того, что художник видит как реальность, в кристалле низшей реальности» ([5]; 159). Это свойство определяется поэтом как «тайновидение».

Развивая идею мифотворчества, он находит опору в философии Вл. Соловьева, который «ставит высшею задачей искусства задачу теургическую. Под теургическою задачей художника» философ «разумеет преображающее мир выявление сверхприродной реальности и высвобождение истинной красоты из-под грубых покровов вещества» ([5]; 160). «Первым условием» мифотворчества, по Вяч. Иванову, является «душевный подвиг самого художника». «Он должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи. И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта» ([5]; 160). В современной поэзии Вяч. Иванов в «попытках приближения к мифу» не видит той теургической цели, которую он определяет «именем мифотворчества».

Сторонник реалистического символизма, автор «Кормчих звезд» связывает воедино проблему хора во взаимосвязи с проблемой мифа и с «утверждением начал реалистического символизма». «Античная трагедия была торжеством мифа» ([5]; 160). Говоря о «мифе, хоре и теургии», Вяч. Иванов подчеркивает «всенародный» характер мифа, уточняя при этом ограниченность «обычного мнения» о том, что мифотворчество является самопроизвольным актом народного творчества. Мифотворчество он связывает с миссией теурга, которая возлагается Вл. Соловьевым на поэтов и художников будущего. Вяч. Иванов раскрывает характер связи между религиозной проблематикой, реалистическим символизмом и мифотворчеством: «С религиозной проблемой современное искусство соприкасается через реалистический символизм и органически связанное с ним мифотворчество» ([5]; 162).

В «экскурсе II» той же статьи поэт развивает свою концепцию мифотворчества. По его словам, «разработка тем мифа и мистерии еще далеко не мифотворчество» ([5]; 165). И далее обосновывает свою позицию: «Рост мифа из символа есть возврат к стихии народной. В нем выход из индивидуализма и предварение искусства всенародного. С иной точки зрения, обращение к мифу — преодоление идеализма и замена его мистическим реализмом. Ясно отсюда, что как далеки мы от всенародного искусства,

так же далеки и от абсолютного мифотворчества: то и другое мы можем только упреждать и предуготовить. Ведь миф — тогда впервые миф в полном смысле этого слова, когда он — результат не личного, а коллективного, или соборного, сознания» ([5]; 165). Как теоретик символизма, Вяч. Иванов придавал особое значение мифу. Так, в другой работе он замечает: «Творчество поэта — и поэта-символиста по преимуществу, можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора» ([4]: 40). И.П. Смирнов обратил внимание на важную особенность в эстетической концепции теоретика символизма: «Поскольку прошлое и будущее в хроногенетической конструкции Иванова эквивалентны, постольку грядущее искусство повторяет мифологический период человеческой культуры: альтернативой современного художественного языка "...будет речь мифологическая, основною формой которой послужит миф"» ([11]; 69). «Всенародное искусство» в понимании Вяч. Иванова — это цель и смысл художественной эволюции от символа к мифу, оно призвано «закономерно» развивать «изначальное религиозное содержание символа». «Только жизнеспособный символ, — по словам поэта, — может родить миф, а жизнеспособность его измеряется его истинностью, т.е. бытием мистической реальности, им знаменуемой. Слову «миф» я придаю столь безусловное значение художественного прозрения мистической реальности, как события...» ([5]; 169). Следовательно, мифотворчеством может являться лишь «цельное и связное раскрытие» «элементов нового религиозного сознания в современном творчестве» ([5]; 169).

К проблеме мифа Вяч. Иванов обращается также в работе «Достоевский и роман-трагедия». «Бесы» поэт называет «символической трагедией», понимая под «символизмом романа» «именно... "реализм в высшем смысле", по выражению самого Достоевского» ([5]; 306), который и называет реалистическим символизмом. «Ядро» романа, по его словам, содержит всю символическую энергию целого и весь его «высший реализм», т.е. коренную интуицию сверхчувственных реальностей». «Такому ядру символического изображения жизни приличествует наименование *мифа*» ([5]; 307). Эта работа свидетельствует о том, что Вяч. Иванов на протяжении целого ряда лет продолжал разрабатывать концепцию мифопоэтического. В 1914 году он определяет миф как «синтетическое суждение, где подлежащему-символу придан глагольный предикат. В древнейшей истории религий таков тип прамифа, обусловившего первоначальный обряд; из обряда лишь впоследствии расцветает роскошная мифологема, обычно этиологическая, т.е. имеющая целью осмыслить уже данную культовую наличность...

Если символ обогащен глагольным сказуемым, он получил жизнь и движение: символизм превращается в мифотворчество» ([5]; 307).

С.С. Аверинцев, говоря о концепции мифа как органического выражения народной духовной жизни у Вяч. Иванова, видит в ней отражение воздействия философов и ученых немецкого романтизма — Шеллинга и Крейцера [1]. В.М. Толмачев, характеризуя «интеллектуальную прозу» Иванова, отмечает наличие в ней «множества фрагментов, каждый из которых по отдельности не является собственно ивановским» ([12]; 12). С этим можно соглашаться или спорить, безусловно, Вяч. Иванов чрезвычайно чуток и восприимчив по отношению к новым идеям близких ему в разные периоды жизни философов и поэтов. Однако в разработке теории мифа, несмотря на воздействие Ницше, Вагнера, Вл. Соловьева, немецких романтиков, он последовательно, логически убедительно и вдохновенно развивает свою концепцию мифотворчества, ставшего одним из наиболее значимых явлений в поэтике младосимволизма. Оригинальность и завершенность теоретических взглядов Вяч. Иванова могут быть оценены лишь после изучения его «причастности... к коллективной работе Серебряного века в разработке его философско-эстетических сюжетов (Иванов — С. Булгаков: Иванов — В. Эрн)» ([12]; 12), которая, по справедливому замечанию В.М. Толмачева, «еще ждет изучения». З.Г. Минц писала о том, что русский символизм уже «в конце XIX – начале XX вв. не только формирует, под влиянием Ф. Ницше и Р. Вагнера, концепцию пути современного искусства "от символа к мифу" (Вяч. Иванов), но и активно стремится создавать "тексты-мифы" ярко новаторского типа» [7]. Эти процессы, как известно, шли параллельно. Одной из заслуг теоретической рефлексии Серебряного века является попытка осмыслить явление, которому в культуре XX века предстоит стать одним из ведущих направлений в её развитии.

Литература

1. Аверинцев С. С. Вступительная статья // Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Малая серия «Библиотеки поэта». – Л., 1976.

2. Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.

3. Емельянов Б. В., Новиков А. И. Русская философия Серебряного века. – Екатеринбург, 1995.

4. Иванов Вяч. По звездам. – СПб., 1909.

5. Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М., 1994.

6. Лосев А. Ф. Теория стиля у модернистов // Литературная учеба. – 1988. – № 5. – С. 153–160.

7. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Ученые записки Тартусск. ГУ. – Тарту, 1979.

8. Мифы народов мира: В 2-х тт. Т. 2. – М., 1982.

9. Нива Ж. Русский символизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. – М., 1995.

10. Рицци Д. Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России. Избранные страницы. – М., 1993.

11. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М., 1977.

12. Толмачев В. М. Вступительная статья // Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М., 1994.

13. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб., 1999.

14. Ходасевич В. О символизме // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4-х тт. Т. 2. – М., 1996.

Vyacheslav Ivanov's aesthetics of myth creation: from symbol to myth

The article is devoted to the concept of myths poetics of one of the leaders and the theorists of Russian symbolism — Vyacheslav Ivanov. He asserted: «We go by the path of the symbol to the myth». His theory of myth creation the poet presented in such works as «Nietzsche and Dionis», «Wagner and Dionis's action», «Two elements in the contemporary symbolism», «Dostoevskiy and the novel-tragedy» and others. After coming out with the idea of «the national skill», the theorist of symbolism understands under it purpose and sense of artistic evolution from the symbol to the myth, considering that it is called to regularly develop «original religious content of symbol».

Ключевые слова: символ, миф, мифотворчество, фольклор, литература, эстетика.

Ф.П. Федорова
(Институт компаративистики Даугавпилсского университета Латвийской Республики)

АВАНГАРДНЫЕ СТИХИ ХОДАСЕВИЧА: «ИЗ ДНЕВНИКА»

Мне каждый звук терзает слух
И каждый луч глазам несносен.
Прорезываться начал дух,
Как зуб из-под припухших десен.

Прорежется — и сбросит прочь
Изношенную оболочку.
Тысячеокий — канет в ночь,
Не в эту серенькую ночку.

А я останусь тут лежать —
Банкир, заколотый апашем. —
Руками рану зажимать,
Кричать и биться в мире вашем.
([13]; 138)

Дневник — «небрежный плод», говоря известными словами Пушкина ([10]; 7); в «небрежности», в естественности его функция и его значение. Первые два стиха — все, что угодно, только не дневник. Во-первых, это полнозвучный, ломоносовский 4-стопный ямб — без пропусков схемных ударений: ударения падают как удары метронома; торжество ритма, звуковой гармонии. Более того, схемные ударения падают на гласные, повторяющиеся подобно тому, как повторяются стопы — с безусловной регуляцией: *а – у | а – у | а – у | а –; а*, появляющееся вместо *у* и разрушающее возникшую инерцию, неожиданной экспансией актуализирует слово «несносен». Но есть и другого типа повторы: а) Мне каждый звук – И каждый луч; б) звук – слух – луч (звук и слух соединяет не только ударное *у*, но и *з* и *с*, свистящие, различающиеся по звонкости / глухости; *к* и *х* — по «взрывности» / фрикативности; появляющееся в слухе *ху* откликается в луче); в) тер*з*ает – гла*з*ам: за – за, к тому же в одной позиции — в третьей стопе; г) *з – з – с – з – с – с* — свистящий ряд, прорезывающий два первых стиха и затухающий в двух вторых стихах.

Есть антитеза названия и начального сегмента текста, и это первый парадокс Ходасевича.

А второй парадокс содержится в несоответствии текста, построенного как ритмико-звуковая гармония, и семантики первого предложения: «Мне каждый звук терзает слух...».

Безотносительно к сказанному первая строфа всецело состоит из парадоксальных взаимоисключаемостей. Первые два стиха — это еще и энергичное отторжение лирическим субъектом *звука* и *света*, т.е. того, что для европейского человека значимо как важнейшие онтологические первоначала. Уже античный мир воспринимал космос как музыкальный и световой организм: «все бытие сверху донизу, с точки зрения Платона, есть только *бесчисленно-разнообразная иерархия света*»; «Правда, все вещи мира освещены в разной степени и в разной мере. Боги — это просто огонь, на который и смотреть невозможно. Боги созданные суть не что иное, как опять-таки светила на небе. Даже демоны — огненные. Человеческая душа есть божественная искра и опять-таки не в переносном, а в буквальном смысле слова. Мировой ум тоже есть свет, но уже незакатный, вечный, от которого душа получает свет, мерцающий и непостоянный. Наконец, все тела внутри мира тоже существуют в меру своей светоносности» ([7]; 430). Помимо музыки и звука, концепция которых восходила к пифагорейству, Лосев много пишет о ритме: «Ритм в понимании Платона как определенного рода порядок движения охватывает собой решительно всю действительность, начиная от человеческой жизни, индивидуальной и общественной, переходя к сфере искусства и кончая движением космоса в целом» ([7]; 404).

В еще большей степени существенно библейское, христианское учение о свете. Евангелие от Иоанна начинается утверждениями Бога как Слова и как Света: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него на́чало быть, и без Него ничто не на́чало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его. Был человек, посланный от Бога; имя ему Иоанн. Он пришел для свидетельства, чтобы свидетельствовать о Свете, дабы все уверовали чрез него. Он не был свет, но *был послан*, чтобы свидетельствовать о Свете. Был Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир» ([Иоан]; 1, 1–9).

Псалтирь:

Как драгоценна милость Твоя, Боже!
Сыны человеческие в тени крыл Твоих покойны:

насыщаются от тука дома Твоего,
и из потока сладостей Твоих Ты напояешь их.
Ибо у Тебя источник жизни;
во свете Твоем мы видим свет
([Пс 36(35)]; 8–10)

Совершенно естественно поэтому называть людей «чадами света», как это сделано в «Послании к Ефесянам Святого Апостола Павла»: «Вы были некогда тьма, а теперь свет в Господе: поступайте, как чада света...» ([Еф]; 5, 8).

Может быть, уместно в этой связи вспомнить книгу С.Н. Булгакова «Свет невечерний» (1917), завершая предуведомление к которой Булгаков писал: «В жизни час вечереющий на небосклоне духовном тихо восходит "звезда светлая и утренняя", и дальний доносится благовест из храма Света Незаходимого. Но зноем палящим томит еще день, круто подъемлется в гору кремнистая стезя, трудный видится путь впереди...» ([2]; 6). В главе, посвященной взаимодействию искусства и теургии, Булгаков пишет: «Сама красота, конечно, первее искусства <...>, но искусство, ее являющее, приобретает тем самым неисследимую глубину. Вширь и вглубь идут его ритмы, пробуждая все новые волны. Красота имеет в себе самой и силу, и убедительность. Сила искусства не в том, что оно само владеет красотой, но в том, что оно в своих художественных символах обладает ключом, отверзающим эту глубину: a realibus ad realiora! [от реального к реальнейшему!]. Поэтому истинное произведение искусства не может оставаться замкнутым только в себе, в своей действенности оно зовет к жизни в красоте и пророчественно свидетельствует о ней. Поэтому и само искусство отнюдь не имеет самодовлеющего значения, оно есть лишь путь к обретению красоты. Оно жизненно только в этом движении, — всегда ad realiora. Поэтому оно само есть тоже лишь символ, зов, обетование, величавый жест, однако — увы! — упадающий в бессилии. Ибо искусство, наряду с царственным призванием, таит в себе еще и сознание своего бессилия». И далее: «...не нужно этот лишь возможный религиозный ренессанс в искусстве, который может наступить и не наступить, принимать уже за исполнение софиургийных чаяний; последние, напротив, не могут не осуществиться. Возрождение религиозного искусства, если оно и последует, само по себе отнюдь еще не является ответом на эти запросы, потому что и оно остается еще в *пределах* искусства, между тем идея софиургии выводит за его пределы. Но, разумеется, молитвенно вдох-

новляемое религиозное искусство имеет наибольшие потенции стать той искрой, из которой загорится мировое пламя, и воссияет на земле первый луч Фаворского света» ([2]; 318, 334).

Но помимо контекста сугубо христианского для стихотворения Ходасевича важен и контекст современной символистской культуры, важны символистские первоначала, в частности, Блока и Вяч. Иванова (блоковская апология света и в не меньшей степени апология музыки и ритма — как в статьях, так и в стихах; ивановская мистерия Света и Солнца-Сердца в «Cor ardens»). Есть мощное античное и особенно христианское световое, звуковое, ритмическое пространство, актуализированное философско-религиозным ренессансом, и есть не менее мощное для современников символистское поле, тем более для Ходасевича, прошедшего через горнило символизма.

Стихотворение Ходасевича кажется даже непосредственным полемическим выпадом против пассажей Булгакова или Евгения Трубецкого в брошюре «Два мира в древнерусской иконописи» (1916); говоря об иконах XVI века, Трубецкой, например, утверждает: «Самый свет, которым они [евангелисты] освещены, получает, через сопоставление с их фигурами, своеобразное символическое значение. Это радужное и полуденное сияние, которое воспринимается не зрением апостолов, а как бы их *внутренним слухом*, — тем самым одухотворяется: это — потусторонний, *звучащий свет* солнечной мистики, преобразовавшейся в мистику светоносного Слова» ([11]; 258).

Наконец, если рассматривать стихотворение Ходасевича как сегмент «Тяжелой лиры», то утверждения первых двух стихов — на уровне как структуры, так и семантики — антитетичны другим заявлениям, например: «Но звуки правдивее смысла...», или: «И музыка, музыка, музыка / Вплетается в пенье мое...» («Баллада»), или: «Жди, смотря в упор, / Как брызжет свет...» («Ласточки»).

Но демонстративное и *искреннее*, поскольку название стихотворения «Из дневника» предполагает его интимное предназначение, отторжение Божьих даров, активно и громко переживаемых и утверждаемых современниками, связывается с рождением «духа», что достаточно парадоксально в контексте предшествующего отторжения, ибо «дух» из сферы и света («луча»), и «звука». Тем не менее, парадокс антитезы несколько девальвирован, поскольку «дух» стилистически и через стилистику — семантически изображен как нечто профанное. Сопоставление прорезывающегося «духа» с прорезывающимся «зубом» (к тому же насыщенность телесного удваивается благодаря «припухшим деснам») является про-

стейшей формой травестии: дух – зуб; сверх того рождение духа — невыносимо болезненная акция, как и «прорезыванье» зуба. Звуку и свету, как знакам высочайших духовных ценностей, в религиозно-культурном ряду которых находится и «дух», противопоставлен двусоставный и в своей двусоставности гротескный «дух – зуб». Метафорическое сравнение «дух – зуб» поразительно своей абсолютно принципиальной «несравниваемостью»; по закону структуры провозглашается кентаврическое единство, «абсолютный синтез абсолютных антитез», но кентаврический «абсолютный синтез» тем не менее не совершается ввиду абсолютности антитез, но возникает мощный семантико-эстетический взрыв. Сравнение Ходасевича находится в ряду некоторых сравнений Вяземского: «древний дуб / Чернел в лесу пустом, как обнаженный труп» ([3]; 130) (см.: [12]). Поразительно и рифменное соединение метафор Вяземского и Ходасевича: дуб – труп – зуб, где «зуб» предстает в функции «трупа», а «дух» в функции «древнего дуба». В этом плане нельзя не упомянуть метафоры Анны Присмановой, например, в стихотворении «Гобелен» (1936), в которой «жертвой» сопоставления становится явление близкое к ходасевичевскому «духу»: «Душа, ты выросла из юбки, / Она тебе уж до колен» ([9]; 46–47).

Вторая половина первой строфы органично перерастает во вторую строфу, но стилистически контрастна первой половине с ее обширными культурными коннотациями самого высокого плана.

Вторая строфа начата благополучным завершением процесса «прорезывания» «духа», и дух обретает последнюю характеристику: профанность духа — зуба перерастает в дьяволиаду, поскольку родившийся дух, сбрасывающий «изношенную оболочку» тела, уподобляется змее. Змию. И это уподобление продиктовано тем фактом, что, «прорезавшись», дух покидает тело, превращая его в нечто «изношенное», неполноценное; муки родов духа парадоксальным образом есть процесс «обездуховления» тела, человека; утверждается оппозиция «изношенной оболочки» тела и «тысячеокого» духа, и каждая из этих человеческих «ипостасей» обретает свое пространство: освободившийся от тела дух растворяется в онтологической ночи, на долю тела (человека) остается историческая «серенькая ночка». «Ночь» многолика, подобно тому как дух — «многоокий». Но совершенно очевидно, что это та ночь, которая является предметом метафизическопоэтических осмыслений прошлого и настоящего. И это — романтическая ночь в современных переложениях и интерпретациях, и прежде всего Вячеслава Иванова. В стихотворении «Ночь», открывающем цикл 1902 г. «Suspiria», эпиграф «Non mi destar!» («Не буди меня»; у Тютчева: «Молчи,

прошу, не смей меня будить») ориентирует на Микеланджело, его скульптуру и стихотворение, но ночь интерпретирована как «Матерь-Ночь», у которой миг «отъемлет» Свет, ее сына ([6]; I, 143–144). В стихотворении «Ночь» 1912 г. ночь — «Невеста вечная Отца, / Им первоузнанная ночь»:

Амброзия усталых вежд!
Сердец усталых цельный хмель!
Сокровищница всех надежд!
Всех воскресений колыбель!

И всех рождений ложе сна!
Мы спим, как плод, зачатый в ней, —
И лоно Матери со дна
Горит мирьядами огней!..

([6]; I, 430)

Первостепенное значение для Иванова обретает творчество Новалиса, в том числе цикл «Гимны к Ночи» (1800), одно из ключевых сочинений европейского романтизма, который он, вместе с другими стихотворениями, переводит в 1909 г., готовит к изданию книгу «Лира Новалиса», оставшуюся тогда неизданной, пишет большую статью «О Новалисе». В предуведомлении к публикации шести переводов-переложений в журнале «Аполлон» [1910, № 7] Иванов писал: «Новалис, создатель песен и баллад, вместе простодушных и замысловато-иносказательных, романтически-причудливых и символически-точных <...>, — Новалис, мифотворец и слагатель гимнов, Новалис, орган тайного предания и вместе самостоятельный мыслитель, Новалис, мудрец-сказочник и дитя-учитель, — главнее же и первее всего, Новалис — личность, как внешний образ и образ внутренний, — все эти лики органически нераздельны <...>; цельнее вырисовывается облик поэта из "Гимнов к Ночи" и столь глубоко народных и маденчески-ясных "Духовных Стихов" ([5]; 182). Иванов переводы Новалиса называет «переложениями» и действительно далеко уходит от буквы новалисовских текстов (см.: [5]; 724–728; а также: [14]; 168–182). «В "Духовных песнях" он тщательно соблюдает внешнюю форму, радикально преобразуя стиль и, следовательно, глубинное содержание. В "Гимнах к Ночи" он редко воспроизводит стиховую форму, зато сохраняет верность стилю и философскому содержанию» ([14]; 177).

У Новалиса ночь актуализирована лексически; но каждый повтор слова, понятия — это одновременно процесс созидания ночного мифа,

своего рода заклинание Ночи. Всего лишь три примера из четвертого стихотворения: «Nun weiß ich, wenn der letzte Morgen sein wird — wenn das Licht nicht mehr die Nacht und die Liebe scheucht — wenn der Schlummer ewig und nur *ein* unerschöpflicher Traum sein wird».

«Aber getreu der Nacht bleibt mein geheimes Herz und der schaffenden Liebe, ihrer Tochter».

«Trägt nicht alles, was uns begeistert, die Farbe der Nacht? Sie trägt dich mütterlich, und ihr verdankst du all deine Herrlichkeit. Du verflögst in dir selbst — in endlosen Raum zergingst du, wenn sie dich nicht hielte, dich nicht bände, daß du warm würdest und flammend die Welt zeugtest» ([1]; 6–7).

Недавний перевод В.П. Микушевича: «Я знаю теперь, когда наступит последнее утро — когда больше Свет не прогонит Ночь, Любви не спугнет — когда сон будет вечен в единой неисчерпаемой грезе».

«Однако владеет моим сокровенным сердцем одна только Ночь со своей дочерью, животворящей любовью».

«Разве не все, что нас восхищает, окрашено цветом Ночи?

Ты выношен в чреве ее материнском, и все твое великолепие от нее. Ты улетучился бы в себе самом — истощился бы ты в бесконечном пространстве, когда бы она не пленила тебя, сжимая в объятьях, чтобы ты согрелся и, пламенея, зачал мир» ([8]; 148).

Иванов не то что бы реже употребляет слово «ночь», но оно в некотором смысле утрачивает свою мифологическую актуализацию, теряясь в потоке других, контекстных слов, понятий, образов, к тому же архаизированных.

Первое предложение четвертого стихотворения у Иванова, например, звучит так:

Ведаю ныне, когда и последнее утро настанет:
Если свет перестанет гнать ночь и любовь; если вечным
Будет души сновиденье, — навек неисчетно — единым.

Затем следует фрагмент, не имеющий адеквата в оригинале:

Долог и томен паломника путь ко Гробу Святому.
Тяжко бремя креста. Но таит кристальную влагу
В недрах тот холм, где дробятся пучин мятежных прибои.
Кто сей влаги испил, кто взошел на холм порубежный,
На мирозданья межу; и с вершины Землю Завета
Оком увидел прозревшим, обитель новую Ночи, —
Тот не вернется назад в суету и движение мира,
В страну, где свет обитает, в изначной зыблясь первоге.

Второе цитируемое предложение у Иванова перенесено во вторую часть, наиболее близко по содержанию к оригиналу, но звучит так:

Но верное сердце стремится вновь
К той, чье имя Ночь,
К той, чье имя Любовь,
Матери темной дочь

([5]; 187–189)

Но существенно в данном случае то, что сознание Иванова находилось в мощном новалисовском поле, в поле, в котором доминировала мифология Ночи.

Но вернемся к «духу» и поговорим о «душе».

В начале «Тяжелой лиры» есть внутренний миницикл (не выделенный формально) с медитациями, посвященными Психее — душе. В пространстве некоторых стихотворений душа помещена «на высоте», в небесах, что демонстрирует ее божественный статус; и между земным местонахождением человека и небесным местонахождением души проложена непроходимая граница, как, например, в стихотворении «Душа»:

Душа моя — как полная луна:
Холодная и ясная она.

На высоте горит себе, горит —
И слез моих она не осушит;

И от беды моей не больно ей,
И ей не внятен стон моих страстей;

А сколько здесь мне довелось страдать —
Душе сияющей не стоит знать.

([13]; 130)

Качества души, здесь перечисленные, — «холодная и ясная», «сияющая», равнодушная — антитетичны «бедам», «слезам», страданиям, «страстям» человека, и эта антитетичность и получает пространственное оформление.

Но существен для Ходасевича еще один парадокс в ряду его парадоксальной вязи. Дух, выношенный человеком и сбросивший его «оболочку», в ночи «канет», и «канет» — не только упадет или каплей (слезой) капнет, но и пропадет, исчезнет (ср.: в Лету кануть), в то время как «оболочке» суждено «кануть» в «серенькую ночку». Но суть одна: и дух, и оболочка *кануть*.

«Изношенной оболочке», человеку, его судьбе посвящена третья строфа, начатая с противления духу и с утверждения лирическим субъектом себя именно как субъекта («А я»). И этот субъект, это «я» совершенно конкретен по характеру действий и экзотичен по своей квалификации, по своему определению: «Банкир, заколотый апашем», что создает французский колорит, а еще точнее, колорит французского цивилизованного пространства, хорошо известного по французскому позитивистскому роману. Человек, покинутый духом, это какой-нибудь бальзаковский банкир, утилитарно-позитивистский человек. Но есть и иная смысловая «оболочка» ходасевичевской формулы: человек — это банкир, т.е. богач, и не только в прямом — финансовом, но и в переносном — духовном смысле; апаш — это бандит. И функцию бандита, посягающего на человека, имеет покинувший человека дух. Дух и определяет статус человека как банкира и апаша одновременно.

Что же касается последних двух стихов («Руками рану зажимать, / Кричать и биться в мире вашем»), то они совершенно конкретны по смыслу; а этот смысл будет доведен до логического завершения в стихотворении «Смотрю в окно — и презираю…», в его заключительном сравнении, достаточно ярком в своем пластическом антиэстетизме: «Так вьется на гряде червяк, / Рассечен тяжкою лопатой». И этот «червяк» вводит в стихотворение тему державинского «Бога» («Я царь — я раб — я червь — я Бог») ([4]; 76–80) во имя радикального ее переосмысления.

Скажу только в заключение, что в финале стихотворения страдания и «крики» «заколотого апашем» человека происходят в «мире *вашем*», дистантность «я» от мира, в котором эти страдания вершатся, определяет его особый статус; во всяком случае, мир, в котором человек «лежит» (мир здешний, «тутошний» — «останусь тут лежать»), квалифицирован как «мир ваш» — чей? По всей вероятности, мир «звука» и «света».

Литература

1. Novalis. Werke in einem Band. – Berlin und Weimar, 1984.
2. Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. – М., 1994.
3. Вяземский П. А. Стихотворения. – Л., 1986.
4. Державин Г. Р. Оды. – Л., 1985.
5. Иванов Вяч. Собр. соч. Т. IV. – Брюссель, 1987.

6. Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2-х кн. – СПб., 1995.

7. Лосев А. Ф. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. – М., 1969.

8. Новалис. Генрих фон Офтердинген. – М., 2003.

9. Присманова А., Гингер А. Туманное звено. – Томск, 1999.

10. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 тт. Т. V. – Л., 1978.

11. Трубецкой Е. Смысл жизни. – М., 1994.

12. Федоров Ф. П. «Стихотворенья лютый бес...», или Об одной метафоре Вяземского // Meninis tekstas: Suvokimas. Analizė. Interpretacija. – Vilnius, 2002. – № 3. – С. 43–55.

13. Ходасевич В. Стихотворения. – Л., 1989. – «Библиотека поэта. Большая серия».

14. Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века. – СПб., 1997.

Avant-garde Verses of Hodasevich: «From the Diary»

1. The text of the verse represents the system of paradoxes which are demonstrated at all levels, starting with the sound and finishing with the religious one.

2. The text of the verse is found in a rather complex system of contextual and concealed meanings, starting with the New Testament and finishing with modern authors.

3. The main opposition of the verse — the spirit of body.

Л.И. Щёлкова
(ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»)

О ПОЭТИКЕ РОМАНА В.С. ГРОССМАНА «ЖИЗНЬ И СУДЬБА»

Роман «Жизнь и судьба» сыграл ключевую роль не только в истории русской литературы XX века, но и занял «престижное положение в мировой литературе» ([6]; 139). Появление романа сразу же привлекло внимание критики. Творчеству писателя были посвящены монографии С.И. Липкина и А.Г. Бочарова, вышли работы Б.А. Ланина и др. Однако роман в них рассматривался в контексте литературного процесса и творческой судьбы романиста. Глубокий анализ романа не состоялся и в книге «С разных точек зрения: «Жизнь и судьба» В. Гроссмана». В 2004 году была опубликована книга «Десять лучших русских романов XX века», где среди других шедевров отечественной классики назван и роман Гроссмана, ему посвящена статья польской исследовательницы В. Ольбрых. Тем не менее, рассмотрение романа в контексте темы «Апокалипсис XX» не позволил ученому сосредоточиться на поэтике произведения. Казалось бы, можно констатировать, что главное детище писателя получило заслуженное и выстраданное признание, однако можно также заключить, что художественная специфика романа ещё практически не исследована.

Наше обращение к вершинному произведению Гроссмана обусловлено не только актуальностью, но и желанием более полно представить мастерство художника. Вполне понятно, что мы не задаёмся целью всеохватно осветить все стороны поэтики романа, но все-таки хотелось бы уйти от акцента на общественной доминанте произведения, которая преобладала долгое время в критике, и сосредоточиться на мастерстве художника в создании портретных характеристик, обозначить ведущие мотивы-антонимы романа *свободы* и *несвободы*. Поставленная проблема, несомненно, имеет не только научную перспективу.

«Жизнь и судьба» восходит к традиции философской прозы, воскрешает эпоху начала XX века, прослеживая пути её формирования на всех этапах развития. Роман отразил мировоззренческий переворот прозаика, происшедший в предвоенные годы и во время войны. Его чрезвычайно интересует природа власти, истоки политической системы. Одним из первых он ставит ведущие социально-философские проблемы века (насильственная коллективизация, ГУЛАГ, концлагеря, мас-

совое уничтожение людей, тоталитаризм и др.). Весь *апокалипсический комплекс* проблем XX века, его осмысление и художественное преобразование — такова сверхзадача писателя.

Замысел романа возник еще в военные годы (1943), но работа военкором и составление «Чёрной книги» отодвинули на несколько лет его реализацию. После окончания войны власть требовала от писателей повторить опыт «Войны и мира», то есть отразить главную идею — охват первопричин и следствий событий Великой Отечественной войны.

Роман в большей степени отражает осуществление этой задачи, воплощённой в русле исторической философской прозы. Характерно, что Гроссман продолжил классическую традицию, основанную В. Скоттом, — изображение Истории через судьбу Личности, впоследствии развитую и углубленную в исторической прозе А.С. Пушкина. Вершиной в чреде произведений, написанных в данной традиции, по праву считается «Война и мир» Л.Н. Толстого, где в качестве архетипического избрано параллельное изображение жизни и судьбы семей русской аристократии. Наследуя художественные принципы великих предшественников, Гроссман остро ставит актуальнейший вопрос XX века — о свободе личности в обществе, и эта тема приобретает магистральный характер в его произведении. Философские споры героев и авторские отступления образуют диалогическое пространство, а множество злободневных вопросов, затрагиваемых в романе, в сложном переплетении с философией создают особую стилистику повествования, тяготеющую к эпопейной поэтике.

Воссоздание крупного исторического события с множеством персонажей и сюжетных линий, безусловно, тяготеет к эпопее. Символом веры автора, отчетливо проявленным в романе, является бессмертная судьба народа, на примере которой проверяется истинность и ложность государственной системы как величины временной, переменной. В этом Гроссман — последователь русской гуманистической традиции.

Название романа соотносится с заглавием эпопеи Л.Н. Толстого, однако коллизия — в противопоставлении двух сфер Бытия, что распространяется и на художественное пространство. Для Гроссмана *жизнь* и *судьба* — мировоззренческие и этические категории, подтверждающие авторскую мысль: *«Человек умирает и переходит из мира свободы в царство рабства. Жизнь — это свобода, и потому умирание есть постепенное уничтожение свободы: сперва ослабляется сознание, затем оно меркнет; < ... > Но это необратимое отступление в сторону рабства — сознание угасло, огонь свободы угас»* ([2]; 414).

Жизнь как полноценное существование человека всегда ассоциируется со свободой, а судьба как историческая и социальная реальность предполагает поведение человека в соответствии с конкретными обстоятельствами, что и предопределяет вынужденную несвободу. Тесное переплетение и взаимодействие этих двух начал пронизывает судьбы героев романа, порождает сквозные мотивы свободы и несвободы. Герои испытывают все тяготы несвободы жизни, и лишь на короткие мгновения ощущают себя свободными личностями.

Гроссман полемизирует с убеждением, что личность обретает гармонию в единении с народной массой. Герои писателя постоянно проходят все круги «судьбы» и «жизни», и внимание романиста сосредоточено на мотивации поступков героев, причем зачастую рассматриваются два плана — внешний (судьба, вынужденное поведение, т.е. несвобода) и внутренний (жизнь, рефлексия героя, т.е. свобода).

Художественное пространство романа условно поделено на миры: фронт – лагерь – тыл. Фронтовая и тыловая жизнь позволяет людям проявить лучшие духовные качества, т.е. сохранить достоинство и внутреннюю свободу в любых ситуациях. Понятие «лагерь» в романе можно трактовать в двух аспектах. С одной стороны, это место пребывания заключенных, с другой — целая страна в несвободе политического режима (причем в повествовании проводятся параллели режимов Сталина и Гитлера). Воздействие обеих категорий (жизни / свободы и судьбы / несвободы) на человека в тесном переплетении в конечном итоге определяют и его судьбу.

В романе **лагерь** как проявление несвободы предстает перед нами неким существом, вызывающим эмоциональное напряжение. Это пространство поддается только математическому описанию в виде геометрических фигур. *«Дыхание лагеря чувствовалось за много километров, — к нему тянулись, всё сгущаясь, провода, шоссейные и железные дороги. Это было пространство, заполненное прямыми линиями, пространство прямоугольников и параллелограммов, рассекавших землю, осеннее небо, туман»* (здесь и далее подчеркнуто мной — *Л.Щ.*), ([2]; 5)). Акцент на геометрических фигурах напоминает о преднамеренной строгой упорядоченности пространства, что говорит о несвободе не только внешней, но и внутренней. Приближение лагеря требует особого лексического выражения: *«Мелькнула освещенная электричеством будка, очередь машин у опущенного полосатого шлагбаума, бычий глаз светофора»*. Или: *«Порожний состав, грохоча, встретился с идущим к лагерю эшелоном, разодранный воздух затрещал, заморгали*

серые просветы между вагонами, вдруг снова пространство и осенний утренний свет соединились из рваных лоскутов в мерно бегущее полотно» ([2]; 5–6).

Лагерное бытие не предрасполагает к проявлению индивидуальности, автор подчеркивает, что это ведет к духовной гибели *«жизнь глохнет там, где насилие стремится стереть ее своеобразие и особенности»* ([2]; 5). В лагере люди одной судьбы лишены индивидуальности. *«Судьба, цвет лица, одежда, шарканье шагов, всеобщий суп из брюквы <...> все было одинаково у десятков тысяч жителей лагерных бараков. <...> Люди не понимали друг друга в своем разноязычии, но их связывала одна судьба. <...> В судьбе лагерных людей сходство рождалось из различия <...>»* ([2]; 6). На протяжении всего повествования автор убедительно доказывает непреложность этой идеи. Однообразие порождает бесчеловечность и смерть. Сквозная философская идея романа — «все живое — неповторимо» ([2]; 5), антитезой ей служит убеждение в том, что насилие в любых проявлениях нивелирует индивидуальность.

Население лагерных бараков многолико, их обитатели нередко обладают высоким духовным потенциалом. Можно наблюдать, какие изменения происходят в облике итальянского священника Гарди. Он предстает в двух ипостасях: дневной (судьбоносный облик) и ночной (свободный). *«Днем священник говорил о супе, о вновь прибывших <...>, вспоминал острую, прочесноченную итальянскую еду»* ([2]; 10). «Дневной» Гарди даже не удостаивается индивидуального портрета, вся его энергия направлена на внешние действия, автор почти не упоминает его портретные детали. А ночью происходит серьезная духовная работа героя, его лицо преображается, Гарди становился другим, он *«стоял на коленях на нарах и молился. Казалось, в его исступленных глазах, в их бархатной и выпуклой черноте может утонуть все страдание каторжного города. Жилы напрягались на его коричневой шее, словно он работал, длинное апатичное лицо приобретало выражение угрюмого счастливого упорства»* ([2]; 10). В ночном портрете выявлены лучшие черты служителя церкви: решительности характера и чистой совести, даже во сне он *«вдруг протяжно произносил прекрасные слова молитвы, говорящие о милосердии Бога и Божьей матери»*. В беседах с профессиональным революционером, старым большевиком, Гарди спокойно выслушивал *«рассказы о закрытых церквах и монастырях, об огромных земельных угодьях, забранных Советским государством у Синода»* ([2]; 10). Но при этом *«его черные глаза с печалью смотрели*

на старого коммуниста» ([2]; 11). Христианская мудрость позволяла ему сохранять спокойствие в разговоре с идейным противником.

Еще один обитатель лагеря, который был частым собеседником заключенного Михаила Мостовского, странный, неопределенного возраста человек — Иконников-Морж из рода священников. Житейскую беспомощность и некоторое инфантильное отношение к жизни героя автор передает через описание его рук — *«маленькие, с тонкими пальцами, с детскими ногтями»* ([2]; 12). Когда *«он садился и улыбался, не глядя на собеседника, проводил рукой по лбу. Лоб у него был какой-то удивительный, — не очень большой, выпуклый, светлый, такой светлый, точно существовал отдельно от грязных ушей и рук с обломанными ногтями, темно-коричневой шеи»* ([2]; 12). В обоих случаях высокий духовный потенциал героев выражен в характерных деталях — «исступленных глазах» и «выпуклом светлом лбе».

В условиях существования фабрик массового уничтожения Гроссман, пожалуй, впервые в русской литературе исследует тип профессионального убийцы. К психологии этого типа он обратился еще в очерке 1944 года «Треблинский ад» (Шварц, Ледеке и др.). В романе писатель продолжает его изучать более глубоко. Интересен психологический портрет гамбургского вора-взломщика Кейзе с характерной деталью — «пластмассовые глаза». Портрет служителя режима Гитлера крайне противоречив. *«Его мятое, шафранового цвета лицо, с карими, пластмассовыми глазами выражало в этот вечер благодушие. Пухлая, белоснежная, без единого волоска рука, с пальцами, способными удавить лошадь, похлопывала по плечам и спинам заключенных. Для него убить было так же просто, как шутки ради подставить ножку. После убийства он ненадолго возбуждался, как молодой кот, поигравший с майским жуком»* ([2]; 226–227). Двойственность портрета — в сочетании «пластмассовых глаз» с «благодушием», «пухлой, белоснежной руки» и пальцев, способных «удавить лошадь», кисть почти божества — в контрасте с пальцами убийцы. Обстоятельна мотивация поступков героя. Кейзе относился к своей работе с «живым интересом», он *«всегда испытывал живой интерес к человеку, над которым проделывал операцию: к взгляду ужаса и нетерпения, покорности, робости и страстного любопытства, которым обреченный встречал пришедшего его умертвить»* ([2]; 227). Писатель подчеркивает обыденность процедуры умерщвления: *«спецкамера выглядела скучно: табурет, серый каменный пол, сливная труба, кран, шланг, конторка с книгой записей»* ([2]; 227). Своего рода экспозиция «рабочего места», скука и однообра-

зие интерьера дополняет общий портрет исполнителя «кровавых дел». *«Операцию низводили до полной обыденности, о ней всегда говорили полушутя. Если операция совершалась с помощью пистолета <...>, Кейзе называл ее «впустить в голову зерно кофе», если она производилась с помощью влияния фенола, Кейзе называл ее «маленькая порция эликсира»* ([2]; 227). Действия убийцы логически вполне соотносимы с внешним описанием Кейзе и окружающей обстановки.

«Пластмассовые глаза» полностью соответствуют поступкам обладателя. Писатель не останавливается на достигнутом эффекте и углубляет характеристику, вновь обращаясь к глазам Кейзе, подыскивая уточняющие детали. *«Его карие, литые из пластмассы очи, казалось не принадлежали живому существу. То была затвердевшая желто-коричневая смола. И когда в бетонных глазах Кейзе появлялось веселое выражение, людям становилось страшно, так, вероятно, страшно делается рыбке, вплотную подплывшей к полузасыпанной песком коряге и вдруг обнаружившей, что темная осклизлая масса имеет глазки, зубки, щупальца»* ([2]; 227). Усиливает впечатление демонстративное стилистическое несоответствие — славянизм «очи» (элемент высокого стиля с мощной духовной семантикой) и в то же время «литые из пластмассы», уточнение «затвердевшая <...> смола» свидетельствует о необратимости этого процесса. В итоге, соединив «пластмассу» и «желто-коричневую смолу», автор следует к конечному определению — «бетонным глазам». Таков портрет убийцы. Вор-взломщик мирного времени превратился в годы войны в слугу дьявола (Гитлера), убивающего по его приказу и получающего от этого удовлетворение.

Писатель стремится классифицировать психологию убийцы, рассматривает различные их типы — «убийцы по призванию» и «вынужденные убивать». Представителем первой категории является Кейзе, его внешность подробно описана. Вторую категорию иллюстрирует *подневольный кровавый мастер* Наум Розенберг. Его портрет лаконичен, «сорокалетний мозг» убийцы «совершал привычную ему бухгалтерскую работу». В уме он готовит «годовой отчет» об убитых людях. Это сродни помешательству, и финал его жизни — гетто.

Глубоко и всесторонне разрабатывая тему массового уничтожения людей, Гроссман впервые в литературе XX века изобразил газовую камеру. (Еще до ареста романа главки под названием «Газ» были опубликованы в газете.) Художественным открытием стала тема «человек в газовой камере». Центральным образом этой сюжетной линии явилась Софья Осиповна Левинтон, военврач, познавшая перед уничтоже-

нием в камере «чудо отдельного человека». Бездетная женщина на пороге смерти в газовой камере вдруг ощущает себя матерью несчастного мальчика Давида, и здесь автор обращается к архетипу образов Матери и Ребенка, в нем, безусловно, отражен древний библейский сюжет: жертвоприношение ребенка — «невинного агнца».

Насильственная смерть сопровождается музыкой оркестра, фантасмагорически усиливающей трагедию. Писатель созздает некую обобщенную картину. *«Посреди площади на деревянном помосте <...> стояло несколько десятков людей. Это был оркестр; люди резко отличались друг от друга, так же, как их инструменты <...> Вдруг показалось, робко и дерзко вскрикнула птица, и воздух, разодранный колючей проволокой и воем сирен, смердящий нечистотами, жирной гарью, весь наполнился музыкой. Словно теплая громада летнего цыганского дождя, зажженного солнцем, рухнула, сверкая, на землю»* ([2]; 403). Высокий образ музыки соседствует с откровенно сниженным определением воздуха, «разодранный колючей проволокой, смердящий нечистотами, жирной гарью». Именно этот воздух наполняется музыкой, способной возвысить обреченные души. В данном контексте и звук музыки уподобляется «дерзкому крику птицы». Соединение двух высоких символов: птица традиционно трактуется как олицетворение бессмертия человеческой души, символ полета, свободы (*дерзкий* крик птицы предполагает вызов судьбе), и музыка — светлое и возвышенное гармонизирующее начало.

В контексте этого эпизода музыка помогает раскрыть духовный мир жертв массовой казни. Так, отношения Софьи Осиповны Левинтон и её вновь нареченного сына достигают своего пика на пороге смерти под звуки музыки. В сцене уничтожения людей автор передает портрет героев одной характерной чертой или общим выражением. Лицо Давида «*<...> было так ужасно, что даже здесь выделялось своим особым выражением»* ([2]; 406). У жены слесаря на руках был *«большеголовый жалкий младенец <...>»*, который «*<...> всматривался в окружавшее беззлобным и задумчивым взглядом»*. А у матери *«печальные темные глаза <...> делали незаметным уродство её грязного лица, ее бледных, мягких губ»* ([2]; 407). Мальчик Давид выступает единственным свидетелем последних мгновений жизни Софьи Левинтон, и ее портрет передан в восприятии ребенка. *«Давид увидел, какими ясными, злыми и прекрасными могут быть глаза человека, на долю секунды почувствовавшего свободу»* ([2]; 408). В последние минуты жизни: *«Софья Осиповна, наклонившись, взяла в свои рабочие большие ладони узенькое лицо Давида,*

ей показалось, что она взяла в руки его теплые глаза, и поцеловала его» ([2]; 409). Чистое существо ребенка передано одной чертой — «теплых глаз», тепло, прежде всего, внутреннее, душевное, незапятнанная совесть. Показательно, что доминирующей чертой портрета обреченных становятся глаза. Трагизм сцены массовой гибели углубляют вечные образы Матери и Ребенка.

Фронт как самостоятельное пространство со своей системой ценностей также подвергается влиянию взаимоисключающих категорий — свободы и несвободы. Центральным военным событием романа вполне закономерно и исторически оправданно избрана Сталинградская битва. Автор называет город «душой свободы», центром «свободной жизни» личности. *«<...> В Сталинграде все идет по-другому, здесь другие отношения, другие оценки, другие требования к людям»* ([2]; 311). С другой стороны, Сталинград — символ режима Сталина, некая идеологическая декорация. Это противоречие и определяет героико-трагический пафос повествования и в целом всю трагическую эстетику романа. Народная освободительная война направлена равносильно и против Гитлера как иноземного захватчика, и против Сталина — внутреннего диктатора.

Исключительную важность исхода Сталинградской битвы в послевоенной истории автор определяет как *«меру величия Сталина либо ужасной власти Адольфа Гитлера»* ([2]; 643). Не только для мировой судьбы велико значение сражения, но и для внутренней жизни страны. В одном из авторских отступлений писатель приходит к важному заключению: *«Сталинградское торжество определило исход войны, но молчаливый спор между победившим народом и победившим государством продолжался. От этого спора зависела судьба человека, его свобода»* ([2]; 491). Победу одерживает государство.

Итак, проанализированные аспекты поэтики позволяют говорить о насыщенной художественной структуре произведения, обращение к которой очень актуально и может быть продолжено в других исследованиях.

Литература

1. Бочаров А. Г. Василий Гроссман: Жизнь, творчество, судьба. – М., 1990.

2. Гроссман В. С. Собр. соч.: В 4-х тт. Т. 2. – М., 1998.

3. Ланин Б. А. Идеи «открытого общества» в творчестве Василия Гроссмана. – М., 1997.

4. Ланин Б. А. Новая проза и дилогия В. Гроссмана «Жизнь и судьба». – М., 1992.

5. Липкин С. И. Жизнь и судьба Василия Гроссмана. – М., 1990.

6. Ольбрых В. Апокалипсис XX века. О романе «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана // Десять лучших русских романов XX века: Сб. статей. – М., 2004.

7. С разных точек зрения: «Жизнь и судьба» В. Гроссмана / Сост. В.Д. Оскоцкий. – М., 1991.

8. Ямпольский Б. С. Последняя встреча с Василием Гроссманом // Арбат, режимная улица. – М., 1997.

To the poetics of V. Grossman's novel «Life and fate»

In the article the author examines the motives of freedom and unfreedom in different spheres of life during World War II: in the concentration camps in the USSR and Germany, in the scientific association, at the front, etc. In every sphere the motives are analyzed by means of portraits of the main characters: priest Gardi, God's fool Ikonnikov, executioner Keize, died in the gas chamber Sofia Levinton, old Bolshevik Mostovskoi, commissar Krymov, physicist Shtrum, commander Grekov, colonel Novikov, commissar Getmanov, etc. The novel is considered as the perfect example of historical philosophical prose (V. Scott – A. Pushkin – L. Tolstoi) where the History is reflected in the destiny of the Person. The title of the novel is interpreted as the opposition of Life (freedom) and Destiny (unfreedom). Grossman's paradox lies in the fact that a person in the totalitarian society can be absolutely free only in the face of death.

Keywords: Grossman, novel «Zhizn' i sud'ba», World War II, military prose, historical philosophical prose, Russian literature XX.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

С.А. Джанумов
(ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»)

АФОРИСТИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР В ДНЕВНИКАХ, ЗАПИСНЫХ КНИЖКАХ И СТАТЬЯХ Л.Н.ТОЛСТОГО

Будучи человеком, горячо любившим народное поэтическое искусство, тонко чувствующим красоту и самобытность фольклора, Толстой с молодых лет уделял большое внимание устному народному творчеству. В дневнике 22-летнего волонтёра Кавказской армии, еще только пишущего «Детство», мы находим такую запись: «У народа есть своя литература — прекрасная, неподражаемая; но она не подделка, она выпевается из среды самого народа» ([8]; 46, 71). Толстой был убеждён, что фольклор сохранит своё эстетическое значение и тогда, когда перестанут оказывать эмоциональное воздействие на читателя некогда широко известные и популярные произведения книжной литературы. В письме к своему другу – литературному критику и публицисту Н.Н. Страхову от 22–25 марта 1872 г. Толстой предвидит: «"Бедная Лиза" (имеется в виду имевшая огромный успех у читателей в конце XVIII века сентиментальная повесть Н.М. Карамзина «Бедная Лиза». — *С.Д.*) выжимала слёзы, и её хвалили, а ведь никто никогда уже не прочтёт, а песни, сказки, былины — всё простое будут читать, пока будет русский язык» ([8]; 61, 278).

К фольклорным жанрам, помимо упомянутых выше песен, сказок и былин, которые всегда глубоко интересовали Толстого, которые он хорошо знал и любил, а также широко использовал в своём творчестве, можно отнести народные пословицы и поговорки. Старший сын писателя С.Л. Толстой вспоминал, что его отец никогда «во время составления «Азбуки» и «Книг для чтения» и позднее… не переставал изучать русский язык и собирать слова, поговорки и пословицы. В то же время он читал словарь Даля, былины, сборники сказок и пословиц… В разговоре он нередко приводил русские пословицы, как общеизвестные, так и мало известные, записанные им от крестьян и богомольцев. Он говорил, что народная мудрость, выраженная в пословицах, поговорках, легендах, сказках и т.п., рассеяна по всей России; частицы её можно услышать то от одного человека, то от другого; а в целом они, дополняя друг

друга, выясняют мировоззрение русского народа. Мне приходят на память следующие пословицы, которые он высказывал по тому или иному поводу: «много баять не подобает»; «на всякий роток не накинешь платок»; «как аукнется, так и откликнется»; «Бог-то Бог, да сам не будь плох»; «где родился, там и годился»; «не так живи, как хочется, а как Бог велит»; «день мой — век мой» и много других» ([7]; 101–103).

В тех же «Очерках былого» С.Л. Толстого содержится ещё одно интересное воспоминание об отношении великого писателя к афористическому фольклору. Великолепно зная русские народные пословицы и поговорки, фиксируя их в живой разговорной речи народа, Л.Н. Толстой всегда отмечал случаи их неполного, усечённого применения и употребления. Сын писателя вспоминает: «Он (Л.Н. Толстой. — *С.Д.*) указывал на неполноту некоторых общеизвестных пословиц и записал дополнения к ним, слышанные им из уст народа. В следующих примерах эти дополнения напечатаны разрядкой: «На чужой каравай рта не разевай, а раньше вставай да свой затевай»; «Без стыда лица не износишь, как платья без пятна»; «От корма кони не рыщут, от добра добра не ищут»... Вообще в семидесятых годах он больше, чем когда-либо, изучал русский язык и русскую народную литературу, чем и воспользовался позднее в своих народных рассказах и других произведениях» ([7]; 103).

Из уст народа записано Толстым и много других замечательных пословиц. Так, в 1910 году, гостя у своей дочери Т.Л. Сухотиной в богатом имении Кочеты Тульской губернии, писатель услышал от крестьян пословицу, которая поразила его своим острым социальным звучанием: «На небе царство Господнее, а на земле царство господское». О том, что эта пословица как нельзя больше была созвучна душевному состоянию Толстого в последний год его жизни, свидетельствует запись в его «Дневнике для одного себя» от 20 августа 1910 г.: «Ездил верхом, и вид этого царства господского так мучает меня, что подумываю о том, чтобы убежать, скрыться» ([8]; 58, 134). Тем же тягостным настроением проникнуто и письмо писателя к своему близкому другу и издателю его сочинений В.Г. Черткову от 25 августа того же года, где он вновь вспоминает эту пословицу: «Тяготит меня, как всегда, и особенно здесь (т.е. в Кочетах. — *С.Д.*) роскошь жизни среди бедноты народа. Здесь мужики говорят: «На небе царство Господнее, а на земле царство господское». А здесь роскошь особенно велика, и это словечко засело мне в голову и усиливает сознание постыдности моей жизни» ([8]; 89, 209).

Пополнял писатель свой огромный запас русских пословиц и из фольклорных сборников, в том числе из классических собраний И.М. Снегирёва «Русские народные пословицы и притчи» [5] и его же «Нового сборника русских пословиц и притчей...» [4], а также из знаменитого собрания В.И. Даля «Пословицы русского народа» [1]. Почётное место в яснополянской библиотеке Толстого занимал и четырёхтомный «Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля [6], также содержащий огромное количество русских пословиц и поговорок. После ухода Толстого из Ясной Поляны на его книжном столе остался вышедший в 1910 году вторым изданием сборник И.И. Иллюсторова «Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках» [3], который писатель сам заказал в книжном магазине. По собственному признанию Толстого, чтение этих сборников, особенно первого из перечисленных, доставляло ему ни с чем не сравнимую радость и пользу: «Давно уже чтение сборника пословиц Снегирёва составляет для меня одно из любимых не занятий, но наслаждений. На каждую пословицу мне представляются лица из народа и их столкновения в смысле пословицы. В числе неосуществлённых мечтаний мне всегда представляется ряд не то повестей, не то картин, написанных на пословицы» ([8]: 8, 302), — писал Толстой в 1862 г. в статье «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?», напечатанной в том же году в сентябрьской книжке педагогического журнала Толстого «Ясная Поляна».

О том, что эти замыслы писателя не остались всё же «неосуществлёнными», подтверждает та же статья «Кому у кого учиться писать...». «Один раз, — вспоминает Толстой, — прошлою зимой, я зачитался после обеда книгой Снегирёва и с книгой же пришёл в школу. Был класс русского языка. — Ну-ка, напишите кто на пословицу, — сказал я. Лучшие ученики — Федька (Федькой Толстой называет своего любимого ученика Василия Морозова. — *С.Д.*), Сёмка (под именем Сёмки Толстой описал своего ученика Игнатия Макарова. — *С.Д.*) и другие навострили уши. — Как на пословицу, что такое? скажите нам? — посыпались вопросы. Открылась пословица: *ложкой кормит, стеблем глаз колет* (курсив Л.Н. Толстого. — *С.Д.*). — Вот, вообрази себе, — сказал я, — что мужик взял к себе какого-нибудь нищего, а потом за своё добро его попрекать стал, — и выйдет к тому, что «ложкой кормит, стеблем глаз колет»... — Ну, — сказал я, — кто лучше напишет, — и я с вами» ([8]; 8, 302). И далее, сравнивая начало повести, написанное им самим, и её продолжение, сочинённое учениками (повесть была напечатана в 4-й книжке «Ясной Поляны»), Толстой самокритично замечает: «Вся-

кий непредубеждённый человек, имеющий чувство художественности и народности, прочтя эту первую, писанную мною, и следующие страницы повести, писанные самими учениками, отличит эту страницу от других, как муху в молоке: так она фальшива, искусственна и написана таким плохим языком» ([8]; 8, 302). И Толстой так объясняет то предпочтение, которое он отдаёт страницам повести, написанным его учениками: «У меня крепко сидели в голове требования правильности постройки и верности отношения мысли пословицы к повести; у них, напротив, были только требования художественной правды» ([8]; 8, 303). О том, что этот опыт создания его учениками рассказа на пословицу был не единственным, свидетельствует другой фрагмент той же статьи: «На пословицы написана была двумя самыми посредственными по способностям... мальчиками только одна повесть: «Кто празднику рад, тот до свету пьян», напечатанная в 3 номере (имеется в виду одноименный рассказ учеников Яснополянской школы В. Румянцева и Соколова, напечатанный в третьей «Книжке Ясной Поляны» за 1862 г. — *С.Д.*)» ([8]; 8, 310–311).

Когда спустя почти десять лет Толстой задумал составить учебные книги для начальной школы — свои знаменитые «Азбуку» (СПб., 1872) с входящими в ее состав четырьмя книгами для чтения и «Новую азбуку» (М., 1875), то он включил в них немалое количество пословиц и поговорок: «Азбуку учат, на всю избу кричат» ([8]; 22, 20), «Дитя падает — ангел перинку стелет» ([8]; 22, 22), «До царя далеко, до Бога высоко» ([8]; 22, 27), «Без костей и рыбки не съесть» ([8]; 22, 33), «Богат ждёт пакости, а убог радости» ([8]; 22, 38), «Без Бога ни до порога, а с Ним хоть за море» ([8]; 22, 39) и др.

Много пословиц и поговорок содержится в «Записных книжках» Толстого 1879 года, причём некоторые из этих народных изречений были впоследствии творчески использованы писателем в его художественных произведениях: «По пояс в грязи лежит, а говорит — не брызжи», «*Чужой чужим* и пахнет» (здесь и далее курсив Толстого. — *С.Д.*), «Язык *помягче* — пока не стар» ([8]; 48, 215) (ср. во «Власти тьмы»: «М а т р е н а. Ты погоди говорить, у меня язык помягче, дай я скажу») ([8]; 26, 137), «Идучи *за солому цепляется*», «Обрящи Бог виноватого, оправдай Бог правого», «*Оплошки* не делай» ([8]; 48, 216) (ср. во «Власти тьмы»: «М а т р е н а. Оплошки не давай») ([8]; 26, 165), «Однова дыхнуть» ([8]; 48, 217) (во «Власти тьмы» это выражение несколько раз повторяется девочкой Анюткой, дочерью Петра), «Дума за горами, смерть за плечами», «Ночная кукушка денную перекукует»

([8]; 48, 218) (ср. во «Власти тьмы»: «М а т р е н а. Ночная-то кукушка денную перекуковала») ([8]; 26, 235), «Не малина, не опанет» ([8]; 48, 219) (ср. во «Власти тьмы»: «М а т р е н а. Женить тоже спешить некуда. Это такое дело. Не малина, не опанет») ([8]; 26, 135), «В косы увяз руками. Насилу отняли» ([8]; 48, 220) (ср. во «Власти тьмы»: «А н и с ь я. Намедни в косы руками увяз, насилу вырвалась») ([8]; 26, 176), «Кот да кошка, да п[оп] Тимошка» ([8]; 48, 221) (ср. во «Власти тьмы»: «М а т р е н а. Никто не знает: ни кот, ни кошка, ни поп Ерошка») ([8]; 26, 233), «Терта перетерта. Куда её ни пошли, она всякие дела сама знает» ([8]; 48, 234) (ср. во «Власти тьмы»: М а т р е н а. «Эх, деушка, тетка Матрена терта, терта, да перетерта») ([8]; 26, 131), «Как в доме лад, найдешь клад. А не в лад, потеряешь клад» ([8]; 48, 234), «Пословица не мимо молвица» ([8]; 48, 265) (ср. во «Власти тьмы»: «М а т р е н а. Пословица не даром молвится» ([8]; 26, 154); в рассказе «Чем люди живы»: «Пословица не мимо молвится») ([8]; 25, 21), «Какой палец ни укуси, всё больно» ([8]; 48, 311), «Всяк живот смерти боится» ([8]; 48, 362).

Как отмечает исследовательница творчества писателя Э.Е. Зайденшнур, «интерес Толстого к пословицам был настолько велик, что у него возник замысел составить свой сборник. Записная книжка 1880 г. целиком посвящена подготовке неосуществленного в ту пору замысла» ([2]; 562). Сборник пословиц составлен не был, но материалы к нему сохранились. Туда вошли такие пословицы, как, например, «Кабы мне тот разум наперёд, что приходит опосля» ([8]; 48, 334), «Двое плешивых за гребень дерутся», «Живи всяк своим умом» ([8]; 48, 335), «Недозрелый умок, что вешний ледок» ([8]; 48, 339), «По платью встречают, по уму провожают» ([8]; 48, 339), «Лучше с умным потерять, чем с глупым найти» ([8]; 48, 340), «Добро помни, а зло забывай» ([8]; 48, 341), «Конь о четырёх ногах, да спотыкается» ([8]; 48, 341) (любопытно, что последняя пословица ранее была использована в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина в одной из реплик Савельича), «Красному яблочку червоточина не укор» ([8]; 48, 341) и т.д.

Подтверждают глубокий интерес Толстого к малым жанрам фольклора и его дневники, где мы находим целые россыпи народных пословиц и поговорок. Как известно, писатель вёл дневники с некоторыми перерывами в течение всей почти своей жизни. По своему содержанию — это дневники свидетеля и участника общественной жизни страны. Но в то же время в дневниках Толстого отмечаются не только события, но и интимные чувства и переживания, его сокровенные раздумья о добре и зле, о назначении человека. Дневники Толстого содержат также его мысли об искусстве,

о прекрасном, о собственном художественном творчестве и о писателях-современниках. И показательно, что во многих случаях пословицы и поговорки, эти великолепные образцы живой и выразительной народной речи, народной мудрости часто помогали писателю предельно чётко, ёмко и образно высказывать своё отношение к различным явлениям, событиям внешней и внутренней жизни, к тем или иным примечательным явлениям литературы и фольклора. Так, размышляя о любви, Толстой заносит на страницы дневника 22 сентября 1895 г. следующую запись: «Вот кто настоящая волшебница — это любовь. Стоит полюбить, и то, что полюбил, становится прекрасным. Как только сделать, чтобы полюбить, чтоб всё любить: *Не по хорошу мил, а по милу хорош*» (курсив мой. — *С.Д.*) ([8]; 53, 54). В данном случае Толстой доверяет пословице функцию морали, широкого обобщения, житейской мудрости. Через девять месяцев, в дневниковой записи от 19 июня 1896 г. Толстой ещё раз вспомнит эту же пословицу, но уже в связи с его мыслями об искусстве, о красоте: «1) Очень важное об искусстве: что такое красота? Красота — то, что мы любим. *Не по хорошу мил, а по милу* хорош (курсив Толстого. — *С.Д.*) ([8]; 53, 99). В другом случае пословица помогает писателю подытожить и образно выразить свои философские размышления о жизни, о судьбе человека. В дневниковой записи от 7 сентября 1900 г. мы читаем: «Человек может только делать то, что должно, предоставляя жизни складываться так, как того хочет высшая воля или судьба. *Человек ходит, Бог водит* (курсив мой. — *С.Д.*)» ([8]; 54, 41). О том, что писатель придавал большое значение этому народному изречению, говорит тот факт, что та же пословица встречается ещё раз в дневниковой записи от 1 декабря того же года ([8]; 54, 68). В своем дневнике Толстой не только широко употреблял пословицы, но и часто задумывался над их значением, над заключённой в них житейской мудростью, разъяснял их смысл. Так, 7 марта 1904 г. он записывает в свой дневник: «2) Прекрасная пословица: *живой живое и думает* (курсив Толстого. — *С.Д.*), то есть что, пока человек жив, он не может весь не отдаваться интересам этого мира. От этого так страшна смерть, когда человек, полный жизни, думает о ней. Когда же приближается смерть раной, болезнью, старостью, челов[ек] перестаёт думать о живом и смерть перестаёт быть страшною» ([8]; 55, 17).

Немало пословиц содержится в дневнике Толстого за последний год его жизни. Это пословицы различные по своей тематике, по содержанию. Но всех их объединяет одно: в них аккумулирован, обобщён накопленный веками житейский опыт народа. Поэтому Толстой и использует их в качестве непогрешимого нравственного критерия в оценке окружающей жизни. Так, 27 марта 1910 года в связи со своими по-

стоянными и мучительными размышлениями о вере, о смысле жизни, писатель замечает: «Хочу записать не записанное в дневник… 4) Вера? Что такое вера? Вера — это то духовное здание, на кот[ором] стоит вся жизнь человека, это то, что даёт ему точку опоры и потому возможность двигаться» ([8]: 58, 29). И чуть ниже ссылается на пословицу: «7) Ты о людях, а Б[ог] о тебе» ([8]: 58, 30). 16 апреля 1910 г.: «Записать… 2) Как не быть самоубийствам при том извращении веры и нелепости науки. От веры в науку; из огня в полымя» ([8]; 58, 39). 20 июля 1910 года, размышляя о тяжёлом, а подчас и униженном положении женщины в современном обществе, о том, что общество всегда безоговорочно готово осудить женщину за малейший проступок, Толстой записывает: «Да, ни в чём так не видно, что обществ[енное] мнение устанавливалось не женщинами, а мужчинами. А женщина уже потому меньше, чем мужчина подлежит осуждению, что она несёт всю великую тяжесть последствий своего греха — роды, позор; мужчина же ничего. «Не пойман, не вор» ([8]: 58, 81). 22 июля 1910 г. о своём настроении и душевном состоянии: «О[чень] мало спал. Ничего не работал… Натянуто, мучительно, тяж[ело]. Терпи казак (здесь писатель приводит пословицу в сокращённом, усечённом виде, как бы опуская её вторую часть. Обычное продолжение этой пословицы хорошо известно: <атаманом будешь>. — *С.Д.*)» ([8]: 58, 83). Нетрудно заметить, что во всех приведённых выше случаях пословица как бы обобщает записанное, является итогом, конечным выводом раздумий писателя.

Литература

1. Даль В. И. Пословицы русского народа. – М., 1862.
2. Зайденшнур Э. Е. Пословицы и поговорки в произведениях Толстого // Литературное наследство. Т. 69. Кн. 1. Лев Толстой. – М., 1961.
3. Иллюстров И. И. Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках. – СПб., 1910.
4. Снегирёв И. М. Новый сборник русских пословиц и притчей. – М., 1857.
5. Снегирёв И. М. Русские народные пословицы и притчи. – М., 1848.
6. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля: В 4-х тт. – М., 1862–1868.
7. Толстой С. Л. Очерки былого. – 4-е изд., исправ. и доп. – Тула, 1975.

8. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та тт. – М., 1928–1958. (Все ссылки даются с указанием арабскими цифрами тома и страницы).

Aphoristic folklore in L.N. Tolstoy's diaries, notebooks and articles

In the article the author, using concrete examples taken from L.N. Tolstoy's diaries, notebooks and articles, demonstrates, what great consideration the writer gives folklore, and, in particular, folk proverbs. The proverbs often help the writer to express his attitude to different phenomena and events of external and internal life with maximum precision, capacity and figurativeness.

Key words: folklore, proverbs, diary, notebooks.

Ю. Новиков
(Vilnius pedagogical university, Vilnius, Lithuania)

БЫЛИНА О СТАВРЕ ГОДИНОВИЧЕ: СООТНОШЕНИЕ ВАРИАНТОВ

Былина о Ставре Годиновиче и его предприимчивой, смелой и находчивой жене Василисе Микуличне зафиксирована собирателями в разных регионах России — от Карелии до Алтая и Забайкалья. Однако этот сюжет не принадлежит к числу наиболее популярных. Подавляющее большинство записей сделано в Прионежье; в некоторых центрах активного бытования эпических песен эта старина либо вообще не обнаружена, либо сохранилась в виде фрагментарных, подчас дефектных текстов (Кенозеро, Поморье, Мезень, Кулой, Пинега, Поволжье)[1]. Благодаря выходу в свет сборников П.Н. Рыбникова и А.Ф. Гильфердинга в научный оборот было введено около полутора десятков новых записей. Былина о Ставре привлекла внимание большинства исследователей русского эпоса и в конце XIX века стала предметом оживленной дискуссии. Правда, ее участников в первую очередь интересовал вопрос о генезисе этого сюжета. О.Ф. Миллер и О.И. Созонович объявили его заимствованием у южных славян, В.В. Стасов и Г.Н. Потанин — у народов Востока; А.Н. Веселовский и осторожно поддержавший его В.Ф. Миллер искали близкие параллели на Западе, в частности, в немецком песенном фольклоре (обзор разных точек зрения см.: ([9]; I, 271–278)). Однако ввиду шаткости аргументации ни одна из этих гипотез не стала общепризнанной, как и попытки представителей исторической школы (В.Ф. Миллера и его учеников) считать прототипом былинного Ставра новгородского сотского, упомянутого в летописи. И хотя сторонники исторической трактовки генезиса былины упорно не желают расставаться с этой идеей, трудно не согласиться с мнением В.Я. Проппа и Б.Н. Путилова о том, что сюжет «Ставра» «целиком вымышленный» ([14]; II, 467).

Одной из самых плодотворных идей, выдвинутых фольклористами в конце XIX столетия, было выделение двух основных модификаций сюжета. А.Н. Веселовский первым обратил внимание на принципиально важные расхождения между олонецкими записями, с одной стороны, и былиной из сборника Кирши Данилова и примыкающими к ней вариантами, с другой. Более архаичной он считал ту версию сюжета,

[1] Здесь и далее книжные по происхождению и фальсифицированные варианты не учитываются.

которая представлена в уральском сборнике ([4]; 72). В.Ф. Миллер, используя более широкий круг текстов, подкрепил эту гипотезу новыми аргументами ([9]; I, 263–282). К настоящему времени количество доступных вариантов «Ставра» увеличилось почти в три раза; их анализ подтверждает справедливость концепции Веселовского – Миллера, позволяя внести в нее некоторые коррективы.

Более древнюю версию сюжета, видимо, следует именовать не «сибирской», как было принято долгое время, а «богатырской», как это сделал В.П. Аникин в одной из своих монографий ([1]; 176–189). Дело в том, что сибирская запись Н.А. Кострова на поверку оказалась фальсификацией. Как показал П.Д. Ухов, вторая часть этого компилятивного по характеру текста «почти с буквальной точностью» повторяет вариант Кирши Данилова ([18]; 139–146), а первая часть представляет собой скрытую перепечатку былины, записанной в Забайкалье ([11]; 161–162). В этой модификации сюжета переодевшаяся в мужское платье жена Ставра выдает себя за *грозного посла*[1] иноземного царя; речь о сватовстве к дочери или племяннице князя Владимира не идет, они вообще не упоминаются сказителями. Заподозрив переодевание, князь испытывает гостя, предлагая ему поучаствовать в сугубо «мужских» состязаниях — борьбе и стрельбе из лука. На наш взгляд, к числу «особых примет» богатырской версии можно отнести встречу Василисы с послами князя Владимира, которым поручено опечатать двор / описать имущество Ставра и *взять нечестно* его жену и доставить ее в Киев. В прионежской версии Василиса приезжает в Киев в качестве жениха родственницы князя. «Внесены также, в дополнение к испытанию пола стрельбой из лука и борьбой, еще испытания баней и постелью» ([2]; I, 638).

Ультимативное требование *даней-невыплат за двенадцать лет* не является типовой чертой этой модификации, как нередко утверждают исследователи. Этот мотив встречается только в тексте Кирши Данилова и зависимых от него вариантах. Другой особенностью богатырской версии принято считать игру Василисы с князем Владимиром в шахматы — «традиционный эпизод, связанный с требования дани» ([2]; II, 799). Это утверждение не совсем точно. Игра в шахматы изображается только в былине из сборника Кирши Данилова, в алтайском варианте (но в трансформированном виде) и в двух печорских текстах, примыкающих к данной версии сюжета. Лишь в одной из печорских записей результату поединка придается серьезное значение, но «с позиции

[1] Здесь и далее цитаты из фольклорных произведений печатаются курсивом без кавычек (кроме прямой речи персонажей).

силы» действует не агрессивный посол, а князь Владимир: *«Я накину на тебя службу тяжёлую»* ([15]; II, 176). Во всех остальных вариантах *дани-выходы* не стоят на кону, а сама игра *в шашки-шахматы* рассматривается как развлечение. Даже в тексте Кирши Данилова, по праву считающемся эталонным для этой группы вариантов, проиграв три партии подряд, князь Владимир вынужден лезть под стол: *Шах да и мат да и под доску* ([8]; № 15). Видимо, такое шутливое наказание предусмотрено условиями поединка шахматистов (комментарий *Б.Н. Путилова* — ([8]; 439). Спортивно-бытовой характер состязания наиболее отчетливо отражается в старине Леонтия Тупицына с Алтая:

И пили, играли, прокладждалися,
Костью, картами забавлялися
([16]; №130)

Следует отметить, что некоторые мотивы и детали повествования, поэтические формулы, свойственные одной из версий сюжета, изредка встречаются и в другой. Игра в шахматы описывается в вариантах Домны Суриковой и ее старшего сына Антона из Кижей и тоже трактуется как развлечение ([5]; № 140; [17]; № 135). В прионежских записях переодетая мужчиной Василиса Микулична обычно сразу сватается к родственнице киевского князя, но большинство сказителей именует ее *грозным послом* или вкладывает в уста князя Владимира такую сентенцию:

«Выпустить Ставра — не видать Ставра.
А не выпустить Ставра — разгневить посла».

Жениху незачем притворяться послом; вероятнее всего, это — реликты более древней версии сюжета, где героине отводилась именно такая роль. В алтайском тексте, типичном для богатырской версии сюжета, князь Владимир пытается разоблачить мнимого посла, пригласив его *в банюшку-парушу*, что характерно для прионежской традиции. Три печорских варианта ([15]; №№ 176–179) в основном примыкают к богатырской версии сюжета: в них нет сватовства к племяннице князя, Василиса Микулична разыгрывает роль посла, которому мать или жена Ставра якобы поручила его выкупить; не упоминаются испытания пола баней и постелью. Косвенным свидетельством связи с этой модификацией сюжета можно считать также формулу *«Не отдать Ставра — да прогневить посла»*, использованную двумя печорскими певцами. Киевский князь может не опасаться слуг Ставра, а с настроением *грозного посла* даже ему надо считаться.

Эпосоведы XIX века неоднократно высказывали мысль о сказочном происхождении былины о Ставре. Эта точка зрения нашла немало приверженцев и в XX столетии. В.Я. Пропп в своей монографии «Русский героический эпос» специально не рассматривал данный сюжет, но дважды упомянул его при перечислении былин сказочного содержания ([13]; 262, 575). В двухтомной антологии «Былины», подготовленной им вместе с Б.Н. Путиловым, старина о Ставре безоговорочно отнесена к этой разновидности сюжетов ([14]; II, 5–8). Наиболее категорично идею генетической связи данной былины со сказкой отстаивает В.П. Аникин, посвятивший фронтальному анализу имеющихся записей «Ставра» вторую половину одной из своих книг ([1]; 234–254). На наш взгляд, некоторые суждения и выводы автора нельзя принять безоговорочно. Поставленная в работе цель — выявить историческую хронологию вариантов — требует использования максимально возможного круга текстов. В.П. Аникин ограничился только публикациями былин[1], не воспользовавшись даже записями студентов МГУ им. М.В. Ломоносова, которые хранятся в архиве, отделенном от помещения возглавляемой им кафедры узким коридором. В то же время автор оперирует фальсифицированными текстами, якобы записанными в Сибири Н.А. Костровым и в Прионежье И.А. Касьяновым. Привлечение первого из них позволило выделить особую, главную по значимости группу вариантов богатырской версии сюжета — без него она была бы представлена единственной стариной из сборника Кирши Данилова. Искусственный, вторичный характер обоих текстов убедительно раскрыл П.Д. Ухов в монографии «Атрибуции русских былин» [18], которая была подготовлена на той же кафедре фольклора МГУ и опубликована в том же издательстве, что и книга В.П. Аникина.

Вызывает сомнения категоричность некоторых теоретических посылок, существенно влияющих на классификацию и оценку былинных текстов. Опыт текстологических исследований убедил нас в том, что далеко не всегда «совершенный вариант предшествует несовершенному» ([1]; 220). Сошлемся на один, но отнюдь не единственный факт. Н.Е. Ончуков записал весьма невыразительную былину «Василий Игнатьевич и Батыга» от знаменитого в прошлом «Васи Малого» (В.А. Чупрова), «на которого все указывали <…> как на лучшего знатока былин на Пижме» ([15]; II, № 190, 371). Других старин 78-летний сказитель припомнить уже не смог, а от Ф. Чуркиной и других его преемников со-

[1] Этот принцип тоже не выдержан до конца — без всяких оговорок даже не упомянуты варианты Д. Суриковой ([5]; № 140), И. Чванова ([2]; № 166) и Н. Ремизова ([12]; № 36).

биратель записал великолепные, куда более «совершенные» варианты и этой, и других эпических песен. Неубедительной выглядит интерпретация одного из фрагментов владимирской записи былины ([10]; № 88). «Ставр — гусляр; под звонкие гусли он и выговаривает свою похвалу (женой — *Ю.Н.*). Что этот эпизод разработан в сказочном плане, усомниться трудно: вставная песенка — обычная черта сказок» ([1]; 240). Возьмем на себя смелость усомниться в справедливости данного суждения. Во-первых, речь идет об уникальном случае; ни один другой сказитель не описывал хвастовство Ставра как песню. Если это и заимствование из сказок, то индивидуальное и не совсем удачное. Во-вторых, песенные вставки встречаются в основном в волшебных сказках и сказках о животных и далеко не так часто, чтобы считать это «обычной чертой». К «сказочно-новеллистическому типу ведения сюжета» (формулировка В.П. Аникина) они не имеют никакого отношения, да и в содержательном плане резко отличаются от анализируемого фрагмента эпической песни. В-третьих, нельзя исключать куда более естественные перенесения из других былинных сюжетов, в частности, из «Добрыни и Алеши». В ряде вариантов герой, явившись на пир в наряде скомороха или *каники перехожей*, играет на гуслях и рассказывает *про розъезды про Добрынюшкины* ([5]; № 215, 222 и др.). Непонятно, какими «разными диковинными условиями» (формулировка В.П. Аникина) обставлено испытание мнимого посла стрельбой из лука и в чем здесь можно усмотреть влияние сказок. Выстрелить в дуб и разбить его стрелой «в мелкие черенья» исследователь считает достойным эпического героя, а попасть через кольцо в острие ножа и расколоть стрелу на две равные части — «это не богатырская стрельба» ([1]; 249). Между тем в сказках состязания в стрельбе из лука вообще не упоминаются, а в былинах доминирует именно стрельба в цель («Добрыня и Василий Казимирович», «Дунай-сват», «Непра и Дон»). Сюжет о Ставре Годиновиче — не исключение из этого правила: «богатырская стрельба» в дуб описана только в варианте Кирши Данилова и зависимых от него книжных по происхождению текстах. В эпических поэмах и сказаниях разных народов мира герои стреляют в цель, демонстрируя как свою физическую силу, так и меткость. (Пенелопа предлагает женихам не только натянуть тетиву на лук Одиссея, но и пустить стрелу через двенадцать колец, не задев их). Кстати, оговоренные в «Ставре» и других былинах условия состязания тоже требуют недюжинной физической силы — надо с большого расстояния через кольцо попасть в нож и расколоть надвое *стрелу копейчату*. Видеть во всем этом заимствования из сказок нет никаких оснований. Усиление элементов бо-

гатырской трактовки образа героини, по мнению автора книги, приводит к «неразрешимому противоречию»: «если жена Ставра так сильна, то зачем ей хитрить, а не открыто требовать освобождения мужа» ([1]; 205). Никакого противоречия здесь нет — Василиса делает все для того, чтобы доказать правоту своего мужа, который на княжеском пиру похвастался женой:

«Вас, князей, бояр она повыманит,
Тебя, солнышко Владимира, с ума сведет»
([5]; № 151 и др.)

Таким образом, далеко не все аргументы и интерпретации В.П. Аникина выглядят убедительно, да и в методологическом плане монография отнюдь не безупречна, что заставляет настороженно относиться к выводам ее автора.

Среди текстов, составляющих богатырскую версию, важное место занимают записи XVII–XVIII веков ([3]; №№ 44, 45) и былина из Владимирской губернии, записанная в 1883 году ([10]; № 88). Они давно введены в научный оборот, но не становились объектом сопоставительного анализа. Фольклористы ограничивались их упоминанием в перечислительном ряду или кратким пересказом содержания. Даже В.Ф. Миллер и А.М. Астахова, которые при характеристике эпических сюжетов всегда стремились использовать максимальное количество вариантов, в своих исследованиях сюжета по сути дела обошли стороной записи XVII–XVIII столетий, хотя принимали непосредственное участие в их публикациях. Лишь В.П. Аникин обратил внимание на сходство упомянутых вариантов, выделив их в особую группу ([1]; 184–187). Однако потенциал этих текстов и в его книге использован далеко не полностью.

Во-первых, мы имеем дело с самыми ранними по времени фиксациями «Ставра», которые в хронологическом плане, по крайней мере, не уступают сборнику Кирши Данилова; причем не с оригинальными записями, а с копиями с более древних рукописей ([3]; 257, 297). Во-вторых, их научная ценность резко возрастает, если «вынести за скобки» книжные по происхождению и фальсифицированные варианты, полностью или частично связанные с богатырской версией сюжета, общее количество которых превышает полтора десятка ([11]; сюжет № 38). В-третьих, их привлечение позволяет внести существенные коррективы в устоявшиеся представления о географическом распространении данной модификации сюжета и даже отказаться от термина «сибирская версия». Рукописные тексты очень близки друг к другу; один из них, по мнению авторитетных

исследователей, «писан в области смешения акающих и окающих говоров, вероятно, в Поволжье» ([3]; 297); во всяком случае, к сибирской традиции они не имеют прямого отношения. Согласно новейшим исследованиям, с Уралом, а не с Сибирью связано создание сборника Кирши Данилова ([6: 4–40]. А если учесть примыкающие к этой версии печорские записи, то получается, что сибирскими являются только 2 аутентично отражающих устную традицию варианта из 8. Предложенный В.П. Аникиным термин «богатырская версия» представляется гораздо более точным. Анализируемые тексты можно рассматривать как еще один аргумент против концепции новгородского происхождения русских былин [7]. Вряд ли правомерно предполагать массовую миграцию новгородцев или их потомков с бескрайних просторов Русского Севера в густо заселенное Подмосковье, в самый центр Ростово-Суздальского (позднее — Московского) княжества, правители которого враждебно относились к новгородской «вольнице». К тому же в таком случае они не могли принести с собой богатырскую версию «Ставра», не характерную для эпических традиций Олонецкой и Архангельской губерний.

Владимирская былина ([10]; № 88) представляет несомненный интерес и в плане соотношения вариантов. Ю.И. Смирнов, подготовивший к печати том русских эпических песен в серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», сопроводил тексты развернутыми комментариями. По поводу единственного алтайского варианта «Ставра» в них сказано, что наиболее близка к нему именно владимирская старина, эволюционными производными которой являются две печорские записи ([16]; 410). На наш взгляд, эта интерпретация по меньшей мере спорна. Былина из Подмосковья содержит целый ряд относительно редких мотивов и формул, которые можно разделить на три группы. Первая — многочисленные схождения (в том числе и на лексическом уровне) с упоминавшимися выше рукописными текстами; вторая — столь же очевидные переклички со сборником Кирши Данилова ([8]; № 15); третья — отсутствующие в этих источниках традиционные эпические формулы. Близких схождений с алтайским вариантом немного, и все они — типовые, зафиксированные и в других регионах.

К нестандартным элементам алтайской записи, как правило, обнаруживаются параллели в других текстах, причисляемых к сибирской версии. Переодевшись мужчиной, *Василиса Микулишна* выдает себя за посла жены Ставра (ср. печорские старины, где она якобы действует по поручению жены или матери героя — ([15]; II, №№ 176, 178). Во владимирском варианте подробности этой мистификации отсутствуют,

поскольку при записи собиратель не зафиксировал значительный фрагмент былины (после стиха 113). В композиционно близком к нему рукописном тексте XVIII столетия ([3]; № 44) Василиса выдает себя за посла *из земли Галацкия от короля польскова.* Со сборником Кирши Данилова былину Тупицына роднят формулы *пол-середа одного серебра, верста пятисотная*; приказ князя Владимира своим послам привезти в Киев *Василису Микулишну* (то же в подмосковной записи). В других вариантах богатырской версии сюжета киевское посольство либо вообще не упоминается, либо слугам поручается лишь описать имущество Ставра. Некоторые оригинальные детали, возможно, являются индивидуальными новациями алтайского сказителя. Князь Владимир поручает Алеше Поповичу и Добрыне Никитичу не только привезти жену Ставра, но и *взять ее нечестно, да дорогой над ней наругатися*. В Киеве Василиса и князь *костью, картами забавлялися*. Ставра выпускают *из шанца глубокого*, чтобы он попытался одолеть в борьбе мнимого посла, чего не удалось сделать Алеше и Добрыне (обычно освобождение Ставра мотивируется желанием Василисы послушать его искусную игру на гуслях).

Гораздо более продуктивным оказывается сопоставление подмосковной старины с былиной из сборника Кирши Данилова и двумя рукописными текстами XVII–XVIII столетий (второй из них фрагментарен, но содержит некоторые детали и подробности, отсутствующие в первом). С вариантами старой записи совпадает целый ряд элементов, отсутствующих в уральском сборнике. На пиру у князя Владимира Ставр хвастает не только своими богатством, но и женой; он дает деньги в долг и получает проценты — *«тем же я ростом год живу»*; в текстах неоднократно употребляется глагол *раскручиниться* в значении «разгневаться, рассердиться»; в финальной сцене мнимый посол просит *потешить* его, поскольку сам он уже *тешил* князя Владимира. *Василиса Микулишна* последовательно именуется *грозным послом*, а посланник киевского князя — *гонцом* (в сборнике Кирши Данилова в обоих случаях употребляется одно и то же словосочетание *грозен посол*). В записях из европейской части России использованы также некоторые типовые детали повествования, которых нет в уральском сборнике (назван город Чернигов, в котором живет Ставр; упоминаются *жеребчики латынские*; указывается, что Ставр посажен *в погребы глубокие сорока сажен*; Василиса берет с собой свиту — *три ста молодцов*). К другим мотивам и мини-формулам близкие параллели обнаруживаются только у Кирши Данилова (послы при встрече *соезжалися, в сахарны уста*

целовалися; формулы *честно, хвально и радошно; скоро бы метался на сивого коня; хлебы наши завозные*). В уральской записи «Ставра» их нет, но они свойственны индивидуальному стилю Кирши Данилова (см. [8]; №№ 11, 16, 24 и др.).

Таким образом, владимирский вариант занимает промежуточное положение между рукописными текстами XVII–XVIII веков и былиной из сборника Кирши Данилова. Это подтверждает традиционность рукописных вариантов и позволяет предположить, что эпический стиль уральского сказителя, в основном тяготеющий к традиции Архангельско-Беломорского края, в какой-то мере связан и с более южными регионами.

Литература

1. Аникин В. П. Былины: Метод выяснения исторической хронологии вариантов. – М., 1984.

2. Астахова А. М. Былины Севера / Подготовка текста и комментарий А.М. Астаховой. Т. I–II. – М.; Л., 1938–1951.

3. Астахова А. М. Былины в записях и пересказах XVII–XVIII веков / Издание подготовили А.М. Астахова, В.В. Митрофанова, М.О. Скрипиль. – М.; Л., 1960.

4. Веселовский А. Н. Мелкие заметки к былинам. Вып. XV // Журнал министерства народного просвещения. – Март 1890 г. – Отдел 2. – С. 26–55.

5. Гильфердинг А. Ф. Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Т. 1–3. – М.; Л., 1949–1951.

6. Горелов А. А. Заветная книга // Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – СПб., 2000. С. 4–40.

7. Дмитриева С. И. Географическое распространение былин: По материалам конца XIX – начала XX вв. – М., 1975.

8. Кирша Данилов. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Подготовили А.П. Евгеньева и Б.Н. Путилов. – М., 1977.

9. Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности. Былины. I–XVI. – М., 1897.

10. Миллер В. Ф. Былины новой и недавней записи из разных местностей России / Под ред. В.Ф. Миллера. – М., 1908.

11. Новиков Ю. А. Былина и книга: Указатель зависимых от книги и фальсифицированных былинных текстов. – СПб., 2001.

12. Парилова Г. Н., Соймонов А. Д. Былины Пудожского края / Подготовка текстов, статья и комментарии Г.Н. Париловой и А.Д. Соймонова. – Петрозаводск, 1941.

13. Пропп В. Я. Русский героический эпос. – М., 1999.

14. Пропп В. Я., Путилов Б. Н. Былины: В 2-х тт. / Подготовка текста, вступительная статья и комментарии В.Я. Проппа и Б.Н. Путилова. – М., 1958.

15. Свод. Былины: В 25-ти тт. (Свод русского фольклора). Т. 2. Былины Печоры. – СПб.; М., 2001.

16. Смирнов Ю. И. Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока. (Серия «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока») / Сост. Ю.И. Смирнов. – Новосибирск, 1991.

17. Соколов Ю. М., Чичеров В. И. Онежские былины / Подбор былин и научная редакция текстов Ю.М. Соколова. Подготовка текстов к печати, примечания и словарь В. Чичерова. – М., 1948.

18. Ухов П.Д. Атрибуции русских былин. – М., 1970.

Russian bylina Stavr Godinovich: Relationship of Variants

Approximately 60 variants of Russian bylina "Stavr Godinovich" are recorded by collectors. Researchers usually divide them into two versions — heroic and novelistic (it is spread in the region near the lake Onega). New records of this bylina are under investigation and the variants dependent on books or falsifications are revealed by the author of this article. It lets to define the peculiarities of both bylina versions and the regions of their circulation in tradition more exactly. The new arguments compel to doubt that Russian bylina "Stavr Godinovich" is the modification of novella tale. The author compares the variants of bylina and proposes some corrections into existing notions on genetic relationship of some texts belonging to the heroic version of bylina.

Key words: the Russian bylina, the modification of novella tale, the heroic version.

ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПТУАЛИСТИКА И ДИСКУРСОЛОГИЯ

Э. Лассан
(Vilnius pedagogical university, Vilnius, Lithuania)

ДОРОГА БЕЗ КОНЦА КАК РУССКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ

Русские — движущийся этнос с самосознанием оседлого.

Т.Б. Щепаньская

В заголовке статьи — слова из песни, прозвучавшей в фильме «Николо Паганини» (реж. Л. Менакер, 1982). Эти слова, как и песня, сегодня необыкновенно популярны, о чем свидетельствуют многочисленные использования песенной строки в качестве прецедентного текста — так называются публицистические статьи, фотовыставки, «исповедальные» сайты и т. п.

Слова становятся своеобразным девизом жизни — например, одна из статей, посвященная работе Кольского дорожного управления, строящего дороги, имеет своим заголовком эту строку, и заключается, в частности, словами: «Мы все помним слова песни "Дорога без конца, дорога без начала и конца..." И хочется пожелать коллективу Кольского ДРСУ ровной, чистой дороги» (Роман Колов). В свете песенного контекста этой строки: «*Только вот идти по ней с каждым шагом все больней, С каждым словом все смертельней, / С каждой песней все трудней*», — пожелания автора статьи выглядят достаточно пикантно: должна ли заканчиваться дорога, соединяя намеченные точки в пространстве, или дороги Кольского дорожного управления — это дороги в никуда, идти по которым становится все больней?

Несмотря на драматический контекст звучания приведенной строки, она «западает» в душу — думается, что контекст не сохраняется в сознании цитирующих (иначе не было бы приведенного использования этой строки для изображении деятельности, должной внушать оптимизм, а не философическую печаль по поводу доли, выпавшей дорожному управлению — именно это настроение навевается песней в фильме «Николо Паганини»), но идея вечного движения оказывается в высшей степени близкой носителям культуры, на языке

которой написана эта песня. Названная идея имплицируется именем концепта *дорога*, значимость которого для русского сознания оговаривается многими исследователями [4; 11; 12]. При этом чаще говорится о *пути* или устанавливается кореференция имен *путь / дорога*, мыслимых как репрезентанты одного концепта *путь*: *«Концепт пути, дороги (далее: П, Д) — это универсалия мировой культуры. ...В славянской и особенно в русской концептуальной и вербальной картинах мира понятия П, Д и обозначающий их пласт лексики также занимают весьма важное место.*

Концепт П, Д присутствует на различных уровнях культуры — старой и новой, традиционно-народной и интеллектуально-элитарной, в обрядах и ритуалах, в фольклоре различных жанров, в высокой и церковной книжности, в художественных поэтических и прозаических произведениях, в живописи, музыке и т. д. Вся совокупность понятий, образов, символов, связанных с идеей пути, языки культур, служащие для передачи этого концептуального комплекса, образуют «мифологему пути», неизменно и ощутимо присутствующую в нашем коллективном национальном сознании» [11].

Тем не менее, формулируя одну из основных оппозиций текстов русской культуры, исследователи говорят о противопоставленности понятий *дом — дорога* [4; 10 и др.], а не о противопоставленности понятий *дом — путь*: последнее представляется возможным, если признать тождество содержаний, стоящих за знаковыми структурами *дорога* и *путь*. С лингвистической точки зрения, несмотря на совпадающее описание значений слов *путь* и *дорога* в словарях (1-ое значение обоих слов: «полоса земли, служащая для езды и ходьбы»; 4-ое значение *дороги*: «направление, путь следования»; 6-ое значение *пути*: «направление, маршрут») (МАС), думается, существует различие между ними именно на концептуальном уровне, отражающееся в метафорическом употреблении этих слов. Так, мы говорим об *особом пути России*, а не особой дороге, мы ищем *путь к Богу* или *путь к истине*, в то время как использование слова *дорога* здесь было бы неуместным, поскольку говоря о пути, носитель русской культуры представляет направление и конечную точку движения: метафорический *жизненный путь* заканчивается, *дорога жизни* же не выступает в контекстах «конца». Говоря о значимости пути для структурирования мифопоэтического пространства, В.Н. Топоров дает, в частности, такое определение этого понятия: «Путь — образ связи между двумя отмеченными точками пространства в мифопоэтической и религиозной моделях мира. В пути выделяется

начало (исходный пункт), конец пути (цель пути), кульминационный момент пути и некоторые участники пути» ([9]; 257). У *дороги* нет этого смыслового наращения: «иметь предел», конечную точку как ориентир, что, очевидно, совершенно естественно коррелирует с использованием этого слова (а не *пути*) в знаменитом окончании гоголевских «Мертвых душ»: *«Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа... летит мимо все, что ни есть на земли, и, косясь, посторанивaются и дают ей* ***дорогу*** *другие народы и государства».*

О специфике художественного символа дороги писал и Ю.М. Лотман, отмечая, что этот символ «содержит запрет на движение в одном направлении, в котором пространство ограничено («сойти с пути»), и естественность движения в том, в котором подобная граница отсутствует» ([6]; 414). Как известно, Ю.М. Лотман делил героев русской прозы на героев замкнутого locus'а и героев открытого пространства, а последних — на героев «степи» и героев «пути»: *«Герой пути перемещается по определенной пространственно-этической траектории в линеарном spatium'е. Присущее ему пространство подразумевает запрет на боковое движение. Пребывание в каждой точке пространства (и эквивалентное ему моральное состояние) мыслится как переход в другое, за ним последующее. Линеарное пространство у Толстого обладает признаком заданности направления. Оно не безгранично, а представляет собой обобщенную возможность движения от исходной точки к конечной. Поэтому оно получает темпоральный признак, а движущийся в нем персонаж — черту внутренней эволюции...».*

В отличие от героя «пути», герой «степи» не имеет запрета на движение в каком-либо боковом направлении. Более того, вместо движения по траектории здесь подразумевается свободная непредсказуемость направления движения. При этом перемещение героя в моральном пространстве связано не с тем, что он изменяется, а с реализацией внутренних потенций его личности.

В предлагаемой статье делается попытка показать, что идея движения без очерченного ориентира составляет архетипическую идею русского сознания, реализуясь в разные исторические периоды определенным образом в деятельности или тексте, но сохраняя свой инвариант: представление о самоценности движения, а не цели. Такое движение имеет своим субъектом в нашей терминологии г е р о я д о р о г и, а не г е р о я п у т и — эта оппозиция, на мой взгляд, не менее важна, чем оппозиция *дом — дорога*, характерная, как уже не раз отмечалось, для русского сознания. Герой пути осуществляет

движение ради цели, которая для него четко очерчена, и дорога — это только средство приближения к ориентиру. Герой дороги одержим идеей движения, имеющего автономную ценность, и цель — только стимул к движению, она имплицируется движением, но не очерчивается с достаточной точностью, ибо может меняться по ходу движения. Однако думается, что эксплицитно противопоставление *пути* и *дороги* не представлено в текстах культуры: ценность движения, передаваемого обоими русскими словами, противопоставлена в национальном сознании ценности оседлости, устроенного быта, в самом же фрейме *движение* цель, ориентир оказываются вне фокуса внимания носителей русской культуры. Указанную особенность представления движения — через *передвижение*, а не через *цель* — на мой взгляд, можно связать как с противопоставлением героев пути и героев степи, так и с различием двух типов освоения пространства, к которым можно отнести путешествия и странствия.

Константин А. Богданов в интереснейшей книге «О крокодилах в России» [2] говорит о том, что социальная репутация путешествий в России связана с именем Петра I — он подал пример Екатерине II, которая, пропагандируя пользу путешествий, даже написала «педагогическую» сказку «О царевиче Февее», где героя-царевича, желающего путешествовать, чтобы увидеть своими глазами все то, о чем пишут в книгах, отговаривают домочадцы: «У нас зимой горницы теплыя, летом яблоки красныя, луга зеленыя. Что тебе делать на чужой стороне?» ([2]; 38). Очевидно, нелюбители путешествий предпочитали ценность дома, который, будучи замкнутым пространством, ассоциировался с местом личной безопасности, так как защищал от превратностей природы и «лихих» людей. Сторонники путешествий видели ценность незамкнутого пространства дороги, которая расширяла границы «своего» мира, позволяла «присваивать» мир другой.

Вместе с тем на Руси была своя культура освоения пространства — культура странничества, были свои странники, которых не нужно было побуждать к «путешествиям». Русские странники, по словам А. Платонова, брели потому, что «рассеивали на ходу тяжесть горюющей души народа», и движение это не знало конца, потому что дорога давала чувство свободы, неведомой в «домашней» действительности человека-раба. Думается, что русскую культуру странничества можно противопоставить европейской культуре путешествий по принципу стремления / нестремления к определенной точке маршрута, к завершенности / незавершенности движения — странники не шли

к чему-то, а уходили от[1]... Н. Бердяев увидел в странничестве протест против устоявшихся форм жизни: *«...Бунт и мятежность не менее характерны для нас, чем смирение и покорность. Русские своего града не имеют, Града Грядущего взыскуют, в природе русского народа есть вечное странничество. ...В страннике с образной яркостью сказалось искание Града. Странник ходит по земле, но стихия воздушная в нем сильнее стихии земляной ...великая правда русских в том, что они не могут примириться с этим градом земным, градом, устроенным князем этого мира, что они взыскуют Небесного Иерусалима, сходящего на землю»* ([1]; 198–199).

Жажда дороги (но не *пути*!), идущая от странничества, пронизывала и советскую культуру: может показаться странным, но господствующая на одной шестой части суши идеология, для которой «перемещенные лица» были необходимым условием решения ее задач, отвечала глубинной черте национального характера. Дух времени, замешенный на идеологии и одновременном сопротивлении ей, как оказалось позднее, был созвучен все той же идее русского странничества — постоянном движении, не предполагающем достижения реальной цели. Коммунизм представлялся сияющей вершиной, достижение которой откладывалось на неопределенный срок — важно было строить его, идти к нему.

Мне бы хотелось продемонстрировать обозначенную идею — пронизанность сознания носителя русской культуры идеей странствия, а не путешествия — характером песенного дискурса советской эпохи, призванного формировать ценностные установки членов советского социума. О «старых песнях о главном» как о выразителях общественного состояния и идеологии сказано многими известными авторами (Т. Чередниченко, С. Бойм) и сказано исчерпывающе. Моя скромная задача — показать, что общий дух этих песен — идея вечного движения, не преследующего реальный предел. Идея эта архетипическая для русского сознания, и она не изменяется с идеологическими трансформациями общества... Я предлагаю только небольшой очерк песен, транслирующих названную идею.

---

[1] Русское странничество иногда сопоставляют с паломничеством, однако оно далеко не всегда носило характер движения верующих к святым местам для поклонения. Паломничество имеет четкую цель — достижение «святого места». Странничество выступает в одном синтагматическом ряду со словом скитальчество (например: Смирнов И. П. «Странничество и скитальчество в русской культуре»), что не характерно для синтагматических связей слова паломничество.

Начну с песни далеких 1920-х: *«Наш паровоз, вперед лети! В коммуне остановка»*. Коммуна не есть конечная цель поющего, она только временный перерыв в движении, ибо что есть *остановка*, как не промежуток между периодами движения? (Остановка — *перерыв, пауза // временное пребывание кого-либо где-либо на пути, в походе* (МАС)). Куда же летел «наш паровоз», так и осталось неясным. А дальше в песнях летела *тачанка* («Тачанка»), *«мчались танки, ветер поднимая»* («Три танкиста»), собирались в поход физкультурники («Песня физкультурников»), и советский народ в целом готовился к походу: *«Если завтра война, если завтра в поход, / **Будь сегодня к походу готов»*** («Если завтра война»). Доминирующими мелодиями послереволюционных и предвоенных лет были маршевые: «Марш кавалеристов», «Марш Буденного», «Марш артиллеристов», «Марш советских танкистов» и т.д. И всюду был *поход* — одно из ключевых слов песенного дискурса тех лет: *«Родной народ бойцов зовет, / Трубит поход горнист»* («Марш артиллеристов»). Что есть поход? — «Передвижение какого-либо организованного отряда людей с определенными целями, заданием» (МАС). Характеризуя общий дух «оттепели» 1960-х, С. Бойм называет ее «походной»: *«Культура оттепели и начала 1960-х была походной. Вся страна, охваченная жаждой путешествий, казалось, сорвалась с места и отправилась в поход... Каждый как бы создавал свои контуры и границы родины. «Мой друг уехал в Магадан, не по этапу, не по этапу» — пел Высоцкий»* ([3]; 142).

Думается, что *путешествие* и *поход* не есть слова с тождественным содержанием, во всяком случае, вызываемые этими словами ассоциации различны. *Поход* связан с представлением о неустроенном быте, отличающемся от домашнего (*походные условия*) — второе значение этого слова: «военные действия, операция против кого-либо» — возбуждает те же ассоциации. *Путешествие* не имеет коннотаций некомфортности условий, напротив, возможность использования фразы *путешествие в комфортабельном автобусе* (но не *комфортный поход*!) позволяет думать, что отправляющийся в путешествие предполагает достигнуть намеченного места, находясь в условиях, которые не должны доставить ему трудностей.

Советская страна до 60-х «путешествовала» в особых условиях: ее граждане или отправлялись по дорогам, напоминающим левитановскую «Владимирку» (почему-то именно этот образ возникает в моем сознании — мрачная дорога, по которой идут каторжане — при словах «дорога без начала и конца»), или ехали «по зову партии» осваивать

необжитые пространства огромной страны. Разумеется, об уюте или минимальном комфорте европейских путешествий речи быть не могло: «Надо мною лишь солнце палящее светит, над тобой только сосны в снегу». Правда, нужно сказать, что в 1930–1940-е годы не принято было озвучивать трудности военных походов — «трое суток шагать, трое суток не спать» появилось позже — в 1960-е. Оттепельная культура передвижения в пространстве по способу передвижения скорее напоминала трудности военного похода — романтический (романтизированный?) быт у костра, ночевки в палатке, умывание в ледяной воде реки становились предметом стремления и воспевания: цель не имела опредмеченных очертаний, целью были трудности нерутинного и потому по-своему свободного существования. Жажда передвижения действительно напоминала поход, но не путешествие (позднее, в 1980-е, особенно с появлением личного транспорта, начинает развиваться культура путешествий: появляются кемпинги и мотели, призванные облегчить быт усталых путешественников). Таким образом, можно говорить, что «походная» культура оттепели брала свои истоки в, казалось бы, столь непохожих по духу 1930–1940-х, в фокусе внимания идущих была не определенная опредмеченная цель, а обстоятельства движения к ней, будь то битва с врагом или преодоление сложностей избранного маршрута. Борение, борьба...

Разумеется, песни 1960-х по интонации принципиально отличались от песен 1930–1940-х. В них доминирующей была не столько тема похода, сколько тема *ухода* — во всяком случае, так принято трактовать сущность речевых практик бардовской песни. Анализируя песню известного барда тех лет Юрия Кукина «А я еду за туманом», которая, кстати, достаточно часто звучала по радио, то есть по официальным каналам культуры, С. Бойм пишет: *«Это сольный акт индивидуалистического бегства, бегства из времени и пространства, где все поют и говорят хором... При близком рассмотрении мы находим в словах песни элементы знаковых мифов, оппозицию быта и бытия, повседневных дел и денег и идеала путешествий... Это путешествие без развязки и без конца, поход во имя похода... Цель поиска героя-шестидесятника — не нахождение толстовского смысла жизни, не ... золотое руно. Поиск и есть его цель...»* ([3]; 144).

Не могу не согласиться со столь точной оценкой творчества бардов-шестидесятников, отмечу только, что пафос движения без точки достижения был характерен, с одной стороны, для далекой культуры странничества, а с другой — для всей официальной культуры: это наглядно иллюст-

рируется, например, песнями о профессиях, написанными в 1960-е годы прошлого века. Так, песня «Рабочий класс» включала строки: *«Куда ни глянь,* ***пути*** *мои лежат»* (М. Танич); «Песня журналиста» — *«Трое* ***суток шагать****, трое суток не спать»* (Е. Агранович); «Песня космонавтов» — *«На пыльных* ***тропинках*** *далеких планет* ***останутся наши следы»*** (В. Войнович); «Что такое ЛЭП» (песня о тех, кто прокладывал линию электропередачи) — *«ЛЭП — это* ***просека*** *в дикой тайге, / Где люди* ***шагают*** *навстречу пурге»* (С. Гребенников, Н. Добронравов). Отметим: нигде не акцентируется, куда идут журналисты, куда ведут пути рабочих, зачем же покоряются планеты — важен путь, **поход.** И с другой стороны — Вл. Высоцкий. Мне представляется, что в песнях Высоцкого движение представлено иным образом — оно имеет предел и мотивацию: *«Я должен первым быть* ***на горизонте****»; «Если друг оказался вдруг и не друг и не враг, а так / Парня* ***в горы*** *рискни, тяни»; «Мы оба знали про маршрут, /* ***Что этот МАЗ на стройках ждут»****.* Здесь нет «беспредметного» движения — есть осознание цели, сложности, порой трагизма, присутствующих при преодолении пространства: *«Корабль "Союз" и станция "Салют", / И смерть в конце, и Реквием в итоге».* Может быть, из-за этих различий — тоски по романтике и удивления от правды о романтике — страна пела песни про расстояния и неизбежные разлуки, а Высоцкого не пела — его, затаив дыхание, слушала.

Сравнительно недавно по каналу RTVi (февраль, 2007 г.) прошла еженедельная передача «Жизнь прекрасна» (обычно посвящаемая песням советского периода, любимым и в современной России), в которой Иосиф Кобзон исполнил песню «И снег, и ветер, и звезд ночной полет» (А. Пахмутова, Л. Ошанин). Приведу отрывок из нее, ибо она вызвала чрезвычайный душевный подъем в студии — ее пели и люди возраста Кобзона, и совсем молодые актеры театра и кино. Пели негромко, с воодушевлением, бесспорно объединившим в тот момент многих.

Забота у нас простая, забота наша такая,
Жила бы страна родная, и нету других забот.
И снег, и ветер, и звезд ночной полет,
Меня мое сердце в тревожную даль зовет.

Пускай нам с тобой обоим беда грозит за бедою,
Но дружбу мою с тобою одна только смерть возьмет.
И снег, и ветер, и звезд ночной полет,
Меня мое сердце в тревожную даль зовет.

Пока я ходить умею, пока глядеть я умею,
Пока я дышать умею, я буду идти вперед.
И снег, и ветер, и звезд ночной полет,
Меня мое сердце в тревожную даль зовет.

Эта песня появилась в 1958 году — она звучала в кинофильме «По ту сторону». Фильм не остался в памяти, а песня продолжает звучать. «Песня о тревожной молодости» поется негромко, вполголоса, поется от лица я, а не мы, что отличало ее от большинства гражданских песен предшествующего периода. И это сближает ее с бардовской песней, вышедшей на культурную авансцену несколько позже.

Но интим в «Песне о тревожной молодости» — конечно, псевдоинтим (симулякр): личность не имеет индивидуальных целей, они срастаются, точнее, замещаются общим — заботой о благе страны, и эта общность выступает в использовании одного из самых частых слов советского общественного дискурса — слове «наш»: *забота наша такая, забота наша простая*. Думается, что текст песни апеллирует к глубинным структурам сознания носителя русской культуры, успешно эксплуатировавшимся советской идеологией. Обозначим эти «точки апелляции»:

1) вербализуется ценность не ограниченного целью движения, через которую реализуется оппозиция подобного движения домашнему уюту, расцениваемому как обывательская твердыня: *«Пока я ходить умею, пока глядеть я умею, / Пока я дышать умею, я буду идти вперед»;*

2) с идеей неограниченного движения коррелирует базовое для русской культуры понятие **простора**, принявшего в песне образ *тревожной дали: «И снег, и ветер, и звезд ночной полет, / Меня мое сердце в тревожную даль зовет»;*

3) устремленности русской души «в плоскость вертикали» [5] соответствует понятие *полета*, характеризующее тягу русского сознания в некий иной, трансцедентальный мир (многочисленные советские песни о летчиках и самолетах, возможно, являются временнóй модификацией этой потребности высоты).

И еще одно, как мне представляется, значимое культурное понятие озвучивается в этой песне: *«И снег, и ветер»*. Думается, концепт *ветер* еще ждет своего исследования, поскольку, безусловно, является универсальным культурно значимым понятием: имя *ветер* используется в названии всемирно известных произведений — М. Митчелл «Унесенные ветром», Х. Мураками «Слушай песню ветра»; оно же участвует

в метафоризации действительности в различных культурах [8]. Вместе с тем, думается, что в русской культуре ветер занимает в высшей степени значительное место, ассоциируясь со свободной стихией, обладающей свойствами, к которым есть тяга в русском характере: ветер, гуляющий на **просторе** — не эта ли потребность русской души *разгуляться на воле* олицетворена в пушкинском образе? Оперетта И. Дунаевского «Вольный ветер» своим названием фиксирует представления русской национальной культуры о столь ценимых в ней свойствах — потребности в *воле* (ключевой концепт русской культуры). *Ветер свободы, ветер перемен, свежий ветер* — названные метафоры коннотируют представление о столь милой сердцу «странника» идее изменения, противопоставленной затхлости порабощающего «домашнего» состояния. *Ветер в лицо* — это выражение возбуждает представление о борьбе с силой свободной стихии, в которой борющийся выступает достойным соперником. «Песня о тревожной молодости» возбуждала именно такие представления: об опасности, о мужестве идущих сквозь стихию, о великой силе дружбы, которая именно в 1960-е годы прошлого века воспринимается как одна из высших ценностей жизни: *«Пускай нам с тобой обоим беда грозит за бедою, / Но* ***дружбу*** *мою с тобою одна только смерть возьмет».*

Какие опасности и почему они грозят субъекту песни, в тексте песни не озвучивается, но советский (или русский?) человек привык жить в состоянии постоянной опасности, на «краю обрыва», испытывать «упоение в бою», «искать бури» — все эти элементы использованы в песне и делают ее, в сущности, набором стереотипов культуры и сознания, не умеющего обустраивать свой дом, но стремящегося к постоянному движению по дороге без конца.

Но почему сегодня она поется с тем же — и большим энтузиазмом? (Общее воодушевление свидетельствует о зараженности общей идеей. Вместе с тем я помню слова известного этолога К. Лоренца: «Когда при звуках старой песни или какого-нибудь марша по мне пробегает священный трепет, — я обороняюсь от искушения и говорю себе, что обезьяны тоже производят ритмичный шум, готовясь к совместному нападению. Подпевать — значит класть палец дьяволу в пасть» ([7]; 29), потому что человек, охваченный всеобщим воодушевлением, становится легкой добычей демагогов от политики). Вполне вероятно, что движение без предела, сопровождаемое чувством простора и полета, необходимостью преодоления (ветер в лицо) есть архетипическая идея русского сознания, одинаково близкая всем носителям русской

культуры. Значит ли это, что для русской культуры актуальна формула немецкого социал-демократа Бернштейна «цель ничто, движение все» и субъект русской культуры — это герой дороги, но не пути? И какие следствия для социокультурных практик носителей культуры вытекают из этой идеи беспредельного движения, предполагающего вечную «походность» бытия? Значит ли это, что «бездомность», о которой принято говорить как об особом мироощущении носителя русской культуры, навсегда останется константной чертой его сознания, и Россия так и не станет страной путешествий, оставшись страной странствий? (Впрочем, новая реальность культивирует потребность россиян именно в путешествиях: ср. рекламные сообщения с заголовками «Путешествия россиян по Европе станут комфортнее», «Для путешествий россияне выбирают самолеты» и т.п.).

Представляет интерес и то обстоятельство, что и на уровне другого дискурса — политического — просвечивает та же идея беспредельного движения.

«Через четыре года национальное богатство страны, а значит, и доходы российских семей, возрастут по меньшей мере в полтора раза. Экономический рост обретет устойчивость. Работа в бюджетной сфере перестанет быть синонимом бедности. Высокотехнологичная, качественная отечественная продукция — и сельскохозяйственная, и промышленная — будет широко представлена и на внутреннем, и на мировом рынке. Люди и деньги станут возвращаться в Россию, а не покидать ее. ...Россия займет достойное место среди развитых стран мира. Таковы ближайшие ***вехи нашего пути*** *в безопасное, обеспеченное, достойное будущее. Мы верим,* ***что России по силам пройти этот путь****. Мы — единственная из российских партий, которая открыто принимает на себя ответственность за выполнение самых неотложных задач, поставленных Президентом. Валовый внутренний продукт будет к 2010 году увеличен вдвое. Бедность перестанет быть уделом миллионов наших сограждан. Российские Вооруженные Силы восстановят свою мощь.* ***И это — лишь начало пути»*** (из предвыборной программы «Единой России»).

В цитируемом документе совершенно закономерно использовано слово *путь*, а не *дорога* — предполагаются ориентиры и содержится намек на трудности (*«России по силам пройти этот путь»*). Трудность пути, по Топорову, есть его постоянное и неотъемлемое свойство; двигаться по пути, преодолевать его уже есть подвиг, подвижничество со стороны идущего подвижника, путника ([9]; 257). Пройдя путь с на-

меченными вехами (желанным положением вещей) — заметим, что о трудностях намеченного пути и мерах по их преодолению в документе не говорится, — страна опять окажется в начале нового пути («*И это лишь начало пути*»). Однако цель, ориентир в программе правящей партии обозначены — *Россия займет достойное место среди развитых стран мира*. Однако всегда остается вопрос: а что же дальше?

«Русь, куда ж несешься ты? дай ответ».

Литература

1. Бердяев Н. Собр. соч. Т. V: Алексей Степанович Хомяков. Миросозерцание Достоевского. Константин Леонтьев. – Париж, 1997.

2. Богданов К. О крокодилах в России. – М., 2006.

3. Бойм С. Общие места. Мифология повседневной жизни. – М., 2002.

4. Лассан Э. Еще раз о значении, концепте и концептосфере. Русское слово в мировой культуре. Россия в мировом пространстве. – СПб., 2003.

5. Лассан Э. О вертикальной составляющей русского мироощущения в локусах и концептах. Мир русского слова и русское слово в мире: язык, сознание, личность. Т. 4. – София, 2007.

6. Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988.

7. Лоренц К. Агрессия (так называемое Зло) // Вопросы философии. – 1992. – № 3. – С. 5–38.

8. Ольховикова Ю. Концепт «ветер» как средство метафорического моделирования политической действительности в печатных СМИ Германии и США // Известия УрГПУ. – 2007. – № 50. Проблемы образования, науки и культуры. Вып. 21. Филология.

9. Топоров В. Н. Пространство и текст. – М., 1983.

10. Хренов, Н. А. Культура в эпоху социального взрыва. – М., 2002.

11. Черепанова О. А. Путь и дорога русской ментальности и в древних текстах. Мастер и народная художественная традиция русского Севера // Доклады III научной конференции «Рябининские чтения 99»: Сборник научных докладов. – Петрозаводск, 2000. – Режим доступа: http://kizhi.karelia.ru/specialist/pub/library/rjabinin1999/01_35.htm

12. Щепаньская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. – М., 2003.

Endless road as a Russian national idea

The author of the article assumes that the opposition «a road — a way» is equally significant for the Russian culture as the opposition «a home — a road». The author provides the semantic analysis of the names «a road» and «a way» and demonstrates that the senses bound with these sign structures are nonidentical. Despite some social modifications the idea of infinite motion, which is implied by the concept «a road», is immanent to the Russian culture. The concept «a way» implies the availability of the aim — a limit, clear landmarks. Hence one more possible opposition of the culture «travelling — wondering» arises. The Russian culture, according to the author, belongs to «the culture of wondering», the basic concept for which is the concept of «a road» not of «a way».

Key-words: concepts of «road» and «way», opposition, national idea, Russian culture, cultural texts, lyrics.

М.В. Ляпон
(Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН)

ПАРАДОКСЫ ОТРИЦАНИЯ В АВТОРСКОМ ДИСКУРСЕ

> Даже ничего не сообщая, дискурс демонстрирует существование коммуникации; даже отрицая очевидность, он утверждает, что слово конструирует истину; даже имея целью обман, он играет на вере в свидетельство.
>
> *Жак Лакан*

Дискурс стал предметом теоретического осмысления сравнительно недавно, и денотат этого слова (термина или общеупотребительной лексемы), медленно очерчивая свои контуры, остаётся пока и с к о м ы м для философии, семиотики, лингвистики. Потребность в термине «дискурс» — симптом усиления интегративных процессов, охватывающих гуманитарные области знания. Утверждаясь (в противовес слову «текст») как термин «наук о человеческой духовности», само слово «дискурс» играет роль своего рода *рефлексемы*: оно направляет внимание филолога к индивидуальным стратегиям аргументации, а также открывает пути изучения специфических черт, характеризующих рассуждение по-русски (ср.: [4; 6; 8]).

Различия между словами *дискурс* и *текст* иногда кажутся неуловимыми. Вместе с тем в слове *дискурс* (даже вне сочетания «авторский дискурс») есть неустранимый смысловой акцент, указывающий на живую коммуникацию, происходящую как бы на наших глазах. Возражая против мнения об избыточности слова «дискурс» (дискурс = текст), следует подчеркнуть, что *текст* — это то, что в первую очередь противостоит словесной единице; *текст* — результат функционирования языка как системы знаков, тогда как *дискурс* вызывает представление прежде всего о конкуренции мнений, о столкновении точек зрения. Этот «нюанс» выталкивает *дискурс* на метауровень и настраивает исследователя на поиск каузирующего начала искомого феномена.

Авторский дискурс естественным образом стимулирует языковеда на осмысление закономерностей вербальной деятельности индивида, на расшифровку его личных кодов, предлагает изучить автора как своего рода диалектологический экспонат, увидеть в нем существо анархическое, идиоматическую данность, требующую разгадки. Говорящий субъект, закономерности его вербальной деятельности — тема,

естественным образом сближающая интересы языкознания и аналитической психологии.

Эпицентром того, что мы обозначаем словом *дискурс*, для Ж. Лакана (психиатра, лингвиста и философа в одном лице) является субъект как средоточие рефлексии. Говоря о сложности объекта, именуемого *дискурсом*, Ж. Лакан использует аналогию с партитурой, в записи которой можно выделить несколько регистров. Согласно Ж. Лакану, дискурс — приоритетная тема лингвистических разысканий. Сам речевой, дискурсивный процесс, поток речи, его связь с осознанием и автономность от осознания и есть реальный денотат, постигаемый исследователем. «Остается фактом <…>, что в гипнотическом состоянии вербализация отделена от осознания, а этого вполне достаточно, чтобы заставить нас пересмотреть концепцию её последствий» ([7]; 25). Таким образом, Лакан видит денотат *дискурса* как сущность парадоксальную[1]. При этом внимание аналитика направлено на поиск знаковых ресурсов, оценку их способности адекватно исполнять роли *означающих*. Авторский дискурс писателей, которым свойственно «обольщение сутью», — таких как Цветаева, Бродский, — обостряет наш интерес к феномену «парадокс», как к логической универсалии, отражаемой в семантике самих языковых знаков.

Несколько примеров. Наблюдаемые в языке парадоксы отрицания хорошо иллюстрирует дейктическая единица *ничего* в ответной реплике. В семантике этой служебной лексемы (по существу, — идиомы) ощущается, в первую очередь, уклончивость собеседника, невнятность, недоговоренность, нежелание распространяться, расчет на интуицию адресата, маскировка истины, лаконизм, объяснимый обстоятельствами общения и т.п. Этот шлейф коннотаций как бы в о з м е щ а е т п у с т о т у д е н о т а т а *ничего*, заполняет собою смысловой вакуум, заданный внутренней формой слова *ничего*. Слово *ничего* (в ответной реплике) фактически выступает в роли *отговорки*; слово опровергает свой этимон под напором коннотаций, обретаемых в условиях дискурса.

Дискурсивная практика — это та естественная питательная среда, в которой вынашиваются критерии национально-специфического в языке, в которой рождаются идиомы, языковые единицы с гибридным значением. В.В. Виноградов, ссылаясь на П.А. Вяземского, обнаружи-

---

[1] В трудах Лакана привлекает недоверие их автора к избитым аксиомам. Его мысль работает в режиме парадоксалиста: «Чего бы ни добивался психоанализ — исцеления ли, профессиональной подготовки, или исследования — среда у него одна: речь пациента. *Очевидность этого факта вовсе не даёт нам права его игнорировать*» ([7]; 18) (выделено мною. — *М.Л.*).

вает у слова *ничего* признаки идеологемы, приоткрывающей особенность русской ментальности: «У некоторых экспрессивных выражений возникает необычная широта смыслового применения. П.А. Вяземский так понимал национальный колорит разговорного выражения *ничего*, которое может быть синонимом разнообразных слов со значением посредственной оценки («о чем-нибудь не отличном, но и не очень плохом»): «Есть на языке нашем оборот речи совершенно *нигилистический*, хотя находившийся в употреблении ещё до изобретения нигилизма и употребляемый доныне вовсе не нигилистами. «Какова погода сегодня?» — *Ничего*. — «Как нравится вам эта книга?» — *Ничего*. — «Красива ли женщина, о которой вы говорите?» — *Ничего* <...>. В этом обороте есть какая-то русская, лукавая сдержанность, боязно проговориться, какое-то совершенно русское себе на уме» ([2]; 781) (разрядка моя. — *М.Л.*).

В этом употреблении улавливается момент раздвоения смысла на собственно негацию (отрицание) и негативность: слово выражает идею усреднённого качества («так себе», «приемлемо», «сносно», «терпимо», «не выходя за пределы нормы»). Заметим, что даже при поддержке интонации, которая регулирует все оттенки и градации «среднего уровня» (вплоть до «очень даже ничего!»), оценка остаётся сдержанной, не достигая превосходной степени («безупречно», «превосходно»).

В авторском эксперименте находим толкование этого трудноуловимого дейктического смысла при помощи образа. Например, у Бродского предикат *ничего* («как обычно», «как всегда», «нормально») выступает в виде афористической и специально олицетворенной формулы:

Старик, пишу тебе по-новой.
Жизнь — как лицо у Ивановой
или Петровой: не мурло,
но и не Мэрилин Монро <...>
(см.: ([3]; 179))

Формула обозначает две крайние точки: предел безобразия и предел совершенства; между ними расположен смысл «нечто среднее по качеству», «ни то ни сё», «так себе». Бродский дает возможность ощутить компромиссную сущность семантики стандарта (бесцветности, серости), уловить момент превращения собственно негации («не», «не есть») в оценочный смысл («ни ... ни», «ни то ни сё»).

Парадоксальные манипуляции *есть* и *нет* у Бродского связаны с главной темой его рефлексии — *бытие* и *ничто*.

Рассмотрим случай провоцирующего отрицания:

Я говорю с тобой, и не моя вина,
если не слышно. Сумма дней, намозолив
человеку глаза, так же влияет на
связки. Мой голос глух, но, думаю, не назойлив.
Это — чтоб лучше слышать кукареку, тик-так,
в сердце пластинки шаркающую иголку.
Это — чтоб ты ***не*** *заметил, когда я умолкну, как*
Красная Шапочка ***не*** *сказала волку <…>*
([1]; IV, 31) (выделено мною. — *М.Л.*)

Здесь Бродский явно нарушает правило в употреблении отрицания в придаточном предложении при перцептивном глаголе (*женщина заметила *как он не опускал деньги в кассу*; — пример И. Кобозевой). Интерпретируя это правило, И. Кобозева пишет: «Невозможность *как… не…* после перцептивных предикатов объясняется противоречием денотативных характеристик пропозиции, возникающим в данном случае. Союз *как* актуализирует пропозицию как имеющую статус «события» («представления»). Но отрицательная пропозиция *не Р* при перцептивном предикате не может интерпретироваться как «представление» <…> поскольку физически воспринимаются только события реального мира, а в реальности "отрицательных" событий не существует» ([5]; 87).

Очевидно, Бродский в данном случае сознательно делает свою конструкцию (**не заметил… как Красная Шапочка не сказала волку*) грамматически непрозрачной, чтобы привлечь внимание к интригующему месту, специально стимулирует воображение читателя. Эксперимент Бродского достигает цели: он использует классический сюжет, и популярные фигуры парадоксальным образом (путём умолчания «как не сказала») изображают момент «превращения» бытия в небытие.

В поэтическом контексте Бродского этот диалог Красной Шапочки и Волка (диалог, никогда не вербализуемый полностью) превращается в образную формулу, символизирующую страх смерти; см. разговор Горбунова с врачами в гл. XI поэмы «Горбунов и Горчаков»:

«Ну, Горбунов, рассказывайте нам!»
«О чем?» «О ваших снах». «Об оболочке»,
«И называйте всех по именам».
<…>

«Зачем вам это?» «Нужно». «И сполна».
«Для вашей пользы». «Реплика во вкусе
вопросов Красной Шапочки. *Она,*
вы помните, спросила у бабуси
насчёт ушей, чья странная длина…
«не бойся», — та в ответ, — «ахти, боюся»,
«чтоб лучше слышать внучку!» «Вот те на!
не думали о вас мы как о трусе»
«К тому ж в итоге крошка спасена».
«Во всем есть плюсы». «Думайте о плюсе» <…>
([1]; I, 273)

Допрос Горбунова врачами — столкновение двух рефлексирующих сознаний: собеседники буквально прощупывают друг друга и ловят на слове, чтобы докопаться до истины, причем у каждой из сторон в этом диалоге — своё искомое. Данный отрывок из поэмы Бродского наглядно иллюстрирует концепцию феномена «дискурс», развиваемую Ж. Лаканом. Лакан убеждает в том, что *дискурс* (последняя реальность языка, его высшая достоверность) принадлежит компетенции языковеда в той же мере, в какой он является объектом познания для психоаналитика.

«Психоаналитик знает лучше кого бы то ни было, — утверждает Лакан, — что самое главное — это услышать, какой «партии» в дискурсе доверен значащий термин» ([7]; 22). Критику, изучившему специфику авторской стратегии, легче ориентироваться в авторских смысловых манипуляциях, легче распознать за простой повседневной историей — притчу, за длинной тирадой — элементарное междометие, а за простой оговоркой, наоборот, сложное объяснение, за молчаливым вздохом — целое лирическое излияние. Отношение «говорящий — адресат» у Лакана соответствует отношению «контролируемый — контролирующий» в условиях дискурса. На языке Лакана «контролирующий» (comtrôleur)[1] — это коммуникант в позиции интерпретатора. Критик, в широком смысле слова, — тот, кто расшифровывает интенцию «контролируемого», пытается адекватно истолковать речь Другого.

В рамках проблемы «парадоксы отрицания в авторском дискурсе» отдельного толкования заслуживает формула «*слишком… что-*

[1] Более удачно, по мнению Ж. Лакана, смысл, заключенный в слове «контроль», передается английским термином supervision. Очевидно, речь идет фактически о рефлексии и метарефлексии, т.е. об оценке и переоценке как состоянии, непрерывно сопровождающем и испытуемого, и «контролёра» в процессе самой вербализации и при декодировании дискурса.

бы…», представляющая собой контаминацию внутренней негации и причинной обусловленности; логику этой формулы можно описать следующим образом: «чрезмерность чревата отрицательным результатом» («чрезмерность обусловливает отрицательный эффект»). Значение избыточности, чрезмерности оказывается здесь главным аргументом оборачиваемости смысла. Заметим, что в модели типа *«достаточно… чтобы…»* вторая часть высказывания не меняет исходной модальности (*Я достаточно разумен, чтобы не поучать пожилого человека*). Интересную иллюстрацию модели *«слишком… чтобы…»* находим у Бродского в его письме к В. Голышеву:

Не знаю: дело во Всевышнем
или — физический закон,
но *разница лет в двадцать с лишним*
для хамства — крупный Рубикон.

Смысл анализируемой формулы более понятен в контексте, включающем несколько непосредственно предшествующих четверостиший:

Вдобавок — близость океана
ноздрею ловишь за углом.
Я рад, что этим дышит Анна,
дивясь Чувихе с Помелом.
Я рад, что ей стихии водной
знакомо с детства полотно.
Я рад, что, может быть, свободной
ей жить на свете суждено.
Такие чувства — плод досуга.
Однако данный материк
тут ни при чем: они — заслуга
четырёхстопника, старик.
Плюс — пятилетка жизни в браке.
Представить это тяжело.
Хотя до склоки или драки
покамест дело не дошло <…>

(см.: ([3]; 180–181)
(выделено мною. — *М.Л.*))

Интенсифицирующая часть формулы («слишком») выражена метафорически («крупный Рубикон»), а ирреальность (скрытое отрицание) заключена в предлоге *для* («для того чтобы»).

Формула звучит в стиле афоризма, как бы изрекаемого от лица «абстрактного субъекта», но при её толковании следует учитывать склонность Бродского к самоиронии — он открывает «секрет» счастливого брака, опираясь на личный опыт («я намного старше жены, чтобы она мне хамила»; меняя позиции субъектов, можно обобщить так: «у нас слишком большая разница в возрасте, чтобы хамить друг другу»). Заметим, что анализируемое четверостишие представлено в модальной рамке: «*Не знаю..., но...*», которая устроена по «принципу самоопровержения (её логический надтекст парадоксален: *«Я не знаю..., но* я всё же знаю» другими словами *«я не знаю всей истины, но* одна причина мне известна».

Субъект рассуждающий, продуцирующий сокровенные смыслы, субъект в состоянии самоанализа — это и есть тот реальный, эвристически активный «энергоноситель», то искомое, что, в первую очередь, стоит за абстракцией, обозначаемой словом «сознание».

В условиях дискурса гибридные словесные единицы и фразеосхемы выполняют роль, которую можно назвать взаимно антропоцентрирующей: они направляют адресата прямо к говорящему субъекту, который задаёт свою логику аргументации: заявляет (осознанно или непроизвольно) о своей готовности воздействовать на ваше мнение, отстаивать свою точку зрения. Подобные языковые единицы подсказывают шифры феномена, дискурс — то искомое, что отличает *дискурс* от таких сущностей, как Текст и Язык. В авторском дискурсе элементарные служебные единицы меняют свой исходный вид, наращивают смысл. Ценным источником для изучения парадоксов отрицания является дискурс Цветаевой, которая часто использует свою излюбленную оппозицию «бытие / небытие» для утверждения эквивалентности этих смыслов. Рассмотрим один пример из поэмы «Провода» (тема — роковая утрата любимого человека).

Боюсь, что мало для такой беды
Всего Расина и всего Шекспира!
«Все плакали, и если кровь болит...
Все плакали, и если в розах — змеи».
Но был один — у Федры — Ипполит!
Плач Ариадны — об одном Тезее!
Терзание! Ни берегов, ни вех!
Да, ибо утверждаю, в счете сбившись,
Что я в тебе утрачиваю всех
Когда-либо и где-либо ***небывших***!

([9]; II, 176)

Конструкция привлекает внимание загадочной несообразностью. На первый взгляд, перед нами явный алогизм: нам предлагают принять фикцию за неоспоримый аргумент. Действительно, кто это такие «когда-либо и где-либо» *небывшие*? Глагол бытия здесь стоит под знаком отрицания (причем, выделен самой Цветаевой). Всё остальное подано в утвердительной модальности: «*когда-либо*» («во все времена»), «*где-либо*» («повсюду, на всей земле»), «*в счете сбившись*» («их множество», «я их пересчитываю и сбиваюсь в счёте»).

Число этих *небывших* Цветаева представляет как совокупность: используя слово «весь», она поддерживает неоспоримость своего постулата (подсчет завершен и получена реальная цифра). Между тем речь идет о виртуальном — о всех тех, кто мог бы появиться на свет за время существования человечества, но не родился (скажем, из-за войн, катастроф и т.п.). Заметим, что выбор причинного союза здесь тоже неслучаен («Да, ***ибо*** утверждаю...»): Цветаева использует «магический» знак удвоенной иллокутивной силы, претендуя на истину в последней инстанции (подробнее в: [8]). Под знаком *ибо* ф и к ц и я о б о р а ч и в а е т с я в ы с ш е й д о с т о в е р н о с т ь ю. Цветаева аргументирует своё утверждение, опираясь на «алгебру» причинности (п р и ч и н ы и м е ю т д е л о т о л ь к о с ф а к т а м и). Под знаком «*ибо утверждаю*» выстраданное на собственном опыте узаконивается как неоспоримая истина.

Изображая гиперболизированное множество, Цветаева отказывается от стереотипа, и найденная ею астрономическая цифра более точна; и более ощутима, чем какое-нибудь клише типа *море цветов, тьма народу, мириады звёзд* и т.п.

Цветаева создает формулу трагической любви, роковой утраты. Однако конструкция достигает более высокой абстракции: речь идёт не только о неизмеримости утраты. Её мысль о роковых невстречах обретает силу грандиозного обобщения: на самом деле она имеет в виду нереализованный потенциал человечества. Парадоксальная гипербола продуцирует смысл далеко не сиюминутный; при этом свою наклонность к парадоксу и преувеличению Цветаева хорошо осознаёт сама.

И. Бродский, оценивая речевой почерк Цветаевой, отмечает её постоянную оглядку на сказанное, «слежку за самим собой». Действительно, анализируя гиперболу Цветаевой, мы убеждаемся в том, что её текст риторически безупречен и — силой её языковой интуиции — застрахован от логической ошибки: её конструкция как будто создана для лингвистической экспертизы и при этом лишена какой бы то ни было не-

сообразности, в которой можно было бы уличить автора. *Все когда-либо и где-либо небывшие* становятся реальностью хотя бы потому, что о них говорится как об утрате. Заметим, что выражение «никогда не бывшие» в идиолекте Цветаевой наделено особым значением, которое она раскрывает в письме к Р.-М. Рильке: «Райнер Мария, ничто не потеряно: в следующем (1927) году приедет Борис [Б.Л. Пастернак] <...> Бориса я знаю очень мало, но люблю его, как любят лишь никогда не виденных (давно ушедших или тех, кто ещё впереди: идущих за нами), никогда не виденных или н и к о г д а н е б ы в ш и х» ([9]; VII, 56) (выделено мною. — *М.Л.*). Привлекаемый анализ парадоксальной гиперболы Цветаевой служит одним из аргументов продуктивности персоналистического подхода к феномену *дискурс*. Авторский дискурс, взятый в его целостности (включая дневники и эпистолярий) — это фактически доступ к *персональному коду*, материал для воссоздания психологического портрета личности; для реконструкции индивидуальной стратегии смыслосозидания.

В конкуренции терминов (*текст / дискурс*) *дискурс* утверждает свой особый смысловой акцент, притягивая внимание к субъекту. Слово «дискурс» — своего рода допинг, расширяющий горизонты лингвистического знания, помогающий увидеть в речевой деятельности субъекта нечто большее, чем пользователя языка, способного грамотно построить высказывание. Дискурс позволяет современной лингвистике осознать себя органической частью человековедения.

Литература

1. Бродский И. Сочинения. Т. IV. – СПб., 2001.

2. Виноградов В.В. История слов. – М., 1994.

3. Голышев В. Виктор Голышев, сентябрь 2004. Москва // Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. Т. II. – СПб., 2006.

4. Демьянков В.З. Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка // Язык. Личность. Текст: Сборник статей к 70-летию Т.М. Николаевой. – М., 2005.

5. Кобозева И. Отрицание в предложениях с предикатами восприятия, мнения и знания // Логический анализ языка. Знание и мнение. – М., 1988.

6. Кубрякова Е.С. О термине «дискурс» и стоящей за ним структуре знания // Язык. Личность. Текст: Сборник статей к 70-летию Т.М. Николаевой. – М., 2005.

7. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. – М., 1995.

8. Ляпон М.В. Причина как предмет рефлексии // Язык как материя смысла. – М., 2007.

9. Цветаева М. Собр. соч.: В 7-ми тт. – М., 1994–1995.

Paradoxes of Negation in Author's Discourse

With her views based on the analysis of the language experiment of the paradoxalist writers (Marina Tsvetayeva, Joseph Brodsky), the researcher argues in favour of a point that the «author's discourse», while granting the access to a subject's personal code, does not only lie within a linguist competence, but also becomes a field of study for a psychoanalyst. The personalistic approach towards the subject provides an opportunity of interpreting the phenomenon of the «discourse» as a dialogue of two introspective minds. In the modern linguistics, the demand for the term 'discourse' is a symptom of the intensified integration of the humanitarian fields of knowledge. The word 'discourse' itself, while being declared a term of studies referred to the human spirituality (opposite to the word 'text'), plays a part of a kind of *reflexeme*. This term directs the philologist's attention towards the individual strategies of argumentation and reveals the ways of studying the specific features characteristic of the Russian way of reasoning.

Key words: the Russian language, semantics, text theory, discoursive practises, styles of thinking.

ФИЛОСОФИЯ ФИЛОЛОГИИ

С. Вапюлис
(Vilnius pedagogical university, Vilnius, Lithuania)

ЭСТЕТИКА ВЛАДИМИРА СОЛОВЬЕВА В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ВИНЦАСА МИКОЛАЙТИСА-ПУТИНАСА

Литва довольно давно связана с именем и философией Владимира Соловьёва. В 1896 году журнал «Varpas» («Колокол») напечатал перевод отрывка из философского сочинения В. Соловьёва «Оправдвние добра», этой «вершины классического идеализма», как его характеризует А. Лосев. Весь трактат построен на необходимости поисков и установления смысла жизни через религию и вселенскую церковь ([7]; 161–163). Популярной становится философия Соловьёва после 1905 года, когда в России начинается ренессанс религиозной, мистической философии. Распространению философии всеединства способствовало то, что многие юноши из Литвы учились в Петербурге, Москве, слушали лекции Вл. Соловьёва, общались с ним, оставались в Литве «стойкими» приверженцами его религиозной философии — А. Дамбраускас-Якштас, С. Шалкаускас и др. В конце XX – начале XX веков под влиянием идей Соловьёва формировалась идеалистическая, несхоластическая философия. Исследователь А. Шлёгерис отмечает, что у религиозной философии Соловьёва немало точек соприкосновения с неотомизмом. Он отмечает особенность влияния соловьёвских идей на идеалистическую мысль: «Оно начинается и кончается на своеобразной грани столкновения религиозно-идеалистических доктрин Соловьёва и томизма» ([16]; 4–5).

Литовская творческая интеллигенция с философскими и эстетическими идеями Вл. Соловьёва знакомилась и через его поэтическое творчество, через контакты с русскими поэтами-символистами, кумиром которых был философ и его идеи. В Литве, и не только, особенно в 1920–1930-ые годы, было защищено много диссертаций по философии и эстетике Вл. Соловьёва. Среди них был и литовский поэт, в дальнейшем прозаик, литературный критик В. Миколайтис-Путинас (1893–1967), классик литовской литературы. В 1909 г. В. Миколайтис закончил Сейнайскую духовную семинарию (Польша), где и начал писать стихи. Его первые поэтические произведения были подписаны

псевдонимом Путинас (калина). Его привлекает философская поэзия Ф. Тютчева, А. Фета, Ю. Балтрушайтиса и др. Окончив семинарию, он поступает в Петербургскую духовную академию (1915–1917 гг.) В это же время знакомится с теоретическими трактатами русских символистов и творчеством Вл. Соловьёва. В 1962 г. В. Миколайтис вспоминал: «<...> В Духовной академии познакомился с творчеством Вл. Соловьёва, с книгой Вяч. Иванова «Борозды и межи» и с «Символизмом» А. Белого. Все книги, особенно Вяч. Иванова, произвели на меня неизгладимое впечатление» ([14]; 262).

Дальнейшая творческая эволюция поэта продолжалась во Фрибургском университете (Швейцария), где он учился с 1918 по 1922 год. Здесь он углубляется в философию и эстетику Вл. Соловьёва, кроме того изучает и философию томизма и неотомизма, ибо, по его собственным воспоминаниям, Фрибург был центром католичества. Завершив работу над написанной на французском языке диссертацией «Эстетические взгляды Владимира Соловьёва», в 1922 году он защищает её и получает степень доктора философии. В 1923 г. уже в сутане ксендза он возвращается в Литву и начинает преподавать в Каунасском университете.

Как отмечают исследователи творчества В. Миколайтиса Й. Ланкутис, В. Галинис, В. Кубилюс, К. Настопка, А. Бучис и др., период 1921–1928 гг. в его художественной деятельности был плодотворным не только по части поэзии — в 1927 г. вышел сборник стихов «Tarp dviejų aušrų» («На рубеже двух зорь»), — но и в плане интереса и обсуждения теоретических проблем. Его привлекают кардинальные проблемы эстетики — красота, сущность искусства, специфика творческого процесса, отношение искусства и жизни. Решая эти вопросы, он обращается прежде всего к Соловьёву, но не только. В. Галинис отмечает, что на формирование эстетических воззрений Миколайтиса оказывала влияние и философия и эстетика томизма, эстетика И. Канта, концепция творчества Б. Кроче, философия Ф. Ницше, интуитивизм А. Бергсона и тому подобное (см.: [4]; 107-114).

К двадцатым годам XX столетия эстетическая мысль Литвы в решении теоретических проблем — сущность искусства, красота как категория и т.д., — по мнению исследователя А. Андрияускаса, развивалась в двух направлениях. Первое он называет онтологическим, так как его представители А. Якштас, С. Шалкаускас и др. считали, что искусство является творением красоты, понимаемой по-соловьёвски. Представители второго направления — Й. Гербачаускас, Й. Линде-Добилас и др. — рассматривали искусство как воплощение авторской идеи са-

мовыражения. Они тяготели к психологической эстетике ([1]; 78–82). Позицию Миколайтиса он определяет как промежуточную, отмечает его знакомство с философией Вл. Соловьёва, однако не сопоставляет их позиций, суждений по проблемам эстетики.

Цель нашего исследования — выявить формы влияния философии и эстетики Вл. Соловьёва на формирование теоретических взглядов поэта В. Миколайтиса-Путинаса. Его нельзя назвать в строгом смысле слова теоретиком. Очень часто он не владеет терминологией (что связано и с недостаточно развитой научной терминологией в Литве того времени), не всегда аргументирует свои суждения. Однако пытливая мысль, эрудиция, собственная творческая практика помогают ему излагать теоретические проблемы, оценивать мнения авторитетных философов. Объектом нашего сравнительного анализа являются статьи по вопросам эстетики, написанные В. Миколайтисом до диссертации, сама диссертация и труды Соловьёва по эстетике.

В своей диссертации «Эстетика Владимира Соловьёва» после объективного изложения его эстетики в заключительной пятой части В. Миколайтис высказывает критические замечания, пытаясь чётко сформулировать свою позицию по вопросам понимания красоты, сущности искусства, его назначения. В этом исследовании он корректирует и свои собственные представления о красоте, об отношении к красоте художника, о сущности искусства, изложенные им в статье 1921 года «Созидательная роль красоты и искусства» («Grožio ir meno kuriamosios dailės reikšmė»). В этой статье В. Миколайтис в большой степени испытывал влияние теоретических идей Вл. Соловьёва.

Литовский поэт в 1921 г., определяя красоту, придерживался позиций объективного идеализма и теизма. Как и русский философ, он отождествлял красоту с Абсолютом, признавал тождество красоты, истины, добра. Красота постулируется В. Миколайтисом как «синтез идеи и материи» ([10]; 59) (перевод с литовского здесь и далее мой. — *С.В.*). Таким образом, для определения красоты он избирает метафизический принцип: «С точки зрения метафизики красота в высшем понимании, равно как и истина и добро, есть Абсолют. Каждое проявление истинной красоты есть отражение самого Божественного Абсолюта» ([10]; 50).

Как и В. Соловьёв, литовский поэт в это время отделяет *понятие красоты*, от *красоты воплощённой*, т.е. красоты в материальном бытии. Вл. Соловьёв в «Философских основах цельного знания», рассуждая о природе эстетического начала, заключает, что оно не есть просто выражение чувств художника, не иллюстрация его идей, не «простая при-

хоть Бога», а результат сложного взаимодействия между земным и космическим художником ([15]; I, 372–380).

Подчеркнув в своём определении красоты «мыслительное начало», философ чётко оговаривает, что истина искусства не есть отвлечённая идея, изнутри освещающая бренную форму, а всякий раз — новое создание человеческой фантазии, интуиции и вдохновения. «Вдохновенный художник, воплощающий свои созерцания в чувственной форме, является посредником между миром идей (ноуменов) и миром явлений (феноменов)» ([15]; VI, 490). Подобным образом размышляет и В. Миколайтис о роли художника в творческом процессе. Главным для художника является «состояние духа»: «Искусство есть выражение души, и это в тот момент, когда все её силы сплочены в единый высший синтез» ([10]; 55). Цель творчества — созидание «вечной красоты». Художник творит, опираясь на формы видимого, или чувственного мира. Однако это не является целью его творчества, скорее он (мир) — только средство выразить внутренний опыт художника. Переживаемую идею красоты он передаёт в образах видимого мира, но так, что эти образы обретают высший смысл, происходит соединение мира реального (земного) с миром вечных идей ([10]; 58–59). Следовательно, В. Миколайтис, как и русский философ, считает, что красота онтологична, в природе она проявляется как «преображение материи через воплощение в ней другого сверхматериального начала» ([15]; VI, 41). Значит, красота не есть выражение всякого содержания, а лишь содержания идеального, она есть *воплощение идеи*.

Однако необходимо отметить, что, несмотря на все свои попытки дать систематическое, теоретическое, изложение своих взглядов, В. Миколайтис является прежде всего поэтом-символистом. Как и многие русские символисты, он воспринял *философию всеединства* Вл. Соловьёва прежде всего через его поэтическое творчество. Соглашаясь с философом, что художественное творчество «есть соединение мысли, души с материальной (вещественной формой» ([10]; 57), литовский поэт, повторяя формулу Соловьёва: «Красота — воплощённая идея», понимает её как поэт. Идея для него не *идеальная сущность*, как для Соловьёва, а только мысль в душе художника. Отсюда и его утверждение, что в искусстве «художник создаёт то, что познал в своём личном опыте» ([10]; 58).

В отличие от русского философа, который отвёл искусству роль конечной истины: «Искусство вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста» ([15]; VI, 90), В. Ми-

колайтис не столь категоричен. Он прав, подчёркивая, что эта мысль противоречит практике мирового искусства. Но для Вл. Соловьёва, его концепции *общего смысла искусства* она вполне логична. «Идеи» уже есть, они не зарождаются и не растут, их надо только уловить, понять, объяснить. В сущности, философ ограничивает свободу творчества художника. В. Миколайтис, наоборот, акцентирует роль личностного начала, его активность в искусстве: *сосредоточенность на своей душе*. Личностное Я обретает истинную ценность и смысл, согласно литовскому поэту, только соприкоснувшись с объективными и вечными формами бытия.

Следовательно, В. Миколайтис уже в начале своего творчества антропологизирует творческий процесс, в отличие от Вл. Соловьёва оставаясь тем не менее в рамках теистской философии, а именно *неотомизма* (философской школы католицизма). В неотомизме личность рассматривается как самостоятельная духовная субстанция, обладающая свободой, способностью проявления в духовном акте, творческими возможностями, но всё это лишь в соотнесении с Богом. Неотомист Ж. Маритен в сочинении «Искусство и схоластика» отмечает, что человек — художник, разум которого не является, подобно Божественному Разуму, причиной вещей, не может вывести эту форму (видимую жизнь. — *С.В.*) в законченном виде из своего творческого духа <...>. Он открывает в действительности те духовные излучения, которых другие не могут различать. Но для того чтобы эти излучения сияли в его произведении и чтобы, таким образом, послушно и верно следовать невидимому Духу, действующему в вещах, он может, даже обязан в какой-то мере изменять, перестраивать и преображать материальную видимость природы» ([8]; 94). И если Вл. Соловьёв считал, что эту задачу может решить только религиозное искусство, В. Миколайтис, психологизируя творческий процесс, утверждал, что в центре искусства находится человек со сложной гаммой чувств и переживаний, именно он и воплощает красоту в искусстве.

Исследователь литовской лирики В. Кубилюс утверждает, что эта эстетическая позиция В. Миколайтиса и привела его к тому, что он начинает искать конфликты эпохи не в исторической действительности, а в своём собственном внутреннем мире. Поэт утвердил в литовской лирике изображение расколотого сознания человека как источник драматизма. Это уже в символистский период творчества приводит поэта к созданию значительных произведений ([5]; 208–209).

В статье «Общий смысл искусства» Вл. Соловьёв, обсуждая цели и задачи искусства, давал определение художественного произведения,

которое есть «ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления, с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира» ([15]; VI, 85). Высшая задача искусства есть совершенное воплощение духовной полноты в действительности, осуществление в ней духовной полноты или создание вселенского духовного организма. Исполнение этой задачи, по Соловьёву, совпадает с концом мирового процесса. Это сможет осуществить искусство будущего.

В. Миколайтис не выдвигал таких глобальных задач перед искусством. Истинному художнику тесны границы действительной жизни, в произведении он создаёт особый мир, в котором «больше реальности, чем имеют формы видимой реальности» ([13]; 107). Поскольку вдохновенный художник в душе своей носит Дух Божий (Dvasia dievybė), он способен прозреть инобытие (anapus), так как Душа-Божество сама является символом потусторонности, что и даёт возможность художнику прозревать сквозь оболочку природы высшую реальность, подняться до сверхчувственного мира свободы ([3]; 43–46). От художника только требуется подняться над реальностью и запечатлеть это в *духовной телесности искусства*. Как и для Вл. Соловьёва, для В. Миколайтиса несомненно, что в «каждом произведении искусства, если оно выражает возвышенную душу художника, будет светиться вечная красота или положительно как отражённый её отсвет, или отрицательно как контраст, вытекающей из произведения концепции» ([10]; 60). Эта вечная красота, постигаемая художником, запечатлевается в произведении «в реальных образах земной жизни» ([10]; 62–63).

Назначение искусства оба теоретика видят в продолжении «того художественного дела, которое начато природой». Но суть этого «дела» понимается ими по-разному. По Вл. Соловьёву, идеальное содержание в природной красоте недостаточно прозрачно, не способно отразить всю идею жизни в её внутреннем нравственном качестве, поверхностно и подвержено разрушению ([15]; VI, 83–84). Таким образом, суть *художественного дела* искусства — переустройство жизни в конкретной материально-телесной стихии добра и истины через «вечную и нетленную красоту». В. Миколайтис, хотя пока и принимает концепцию Вл. Соловьева об онтологическом тождестве красоты, истины, добра в Абсолюте (однако ничем не мотивирует своё согласие, все его дальнейшие размышления органически не связаны с этим суждением), но основной акцент делает на эстетическое совершенствование красоты в искусстве. Касаясь вопроса структуры красоты, он выделяет такие качества, как пропорция и целостность: «Искусство по своей сути являет-

ся выразителем порядка. Порядок, созданный искусством, мы называем гармонией, которая является не чем иным, как единством количества и качества составных частей. И чем более это единство будет совершенным, оставляя разнообразие частей, тем самым будет достигнута высшая степень красоты» ([10]; 60–61). В сущности, эти принципы были уже провозглашены философией в лице Фомы Аквинского, который отделил красоту от блага и истины. Он допускал существование понятий не отдельно от вещей, а лишь в них самих и в человеческом сознании. Соответственно красота оказывается такой духовной ценностью, которая связана с созерцанием. Этим она отличается от добра и истины. Красота — совершенство, но открыть её могут чувство совместно с интеллектом ([2]; 290–291).

Следовательно, В. Миколайтиса не до конца убеждает метафизическая эстетика и онтологизм Вл. Соловьёва, он уже начинает интересоваться психологической эстетикой, так как, по его убеждению, «во многом верно понять и оценить произведение может психологическая эстетика» ([10]; 60). Ему становится важен сам процесс воплощения в искусстве идеи красоты.

В. Миколайтис в своём исследовании «Эстетика Вл. Соловьёва» рассматривает её как часть соловьёвской *философии всеединства* и приходит к заключению, что основным недостатком эстетики русского философа является метафизичность. Вл. Соловьёв, замечает литовский поэт, совсем не касается психологических аспектов творчества. В. Миколайтис считает, что «метафизическая эстетика является бесплодной, так как она не имеет ни малейшего позитивного значения для современной теории и практики искусства» ([19]: 66) (здесь и далее перевод с французского мой. — *С.В.*). Нужно заметить, что, несмотря на свою высокую эрудицию, теист-католик, вероятно, не согласился с переосмысленной Вл. Соловьёвым христианской антропологией, определившей главную проблему его философии, — «Богочеловеческое» единство как единство Бытия и Сущего, осуществляемое в процессе познания. Русский теист представлял себе познание мира в виде усвоения Божественного Логоса. Поэтому метафизика, гносеология и этика у него — органически связанные между собой части единого учения о Боге.

Не случайна отсюда и скептическая оценка В. Миколайтисом одной из основных философских идей Вл. Соловьёва — идеи тождества в Абсолюте добра, истины и красоты. Литовский теоретик утверждает: «Фактически диалектический анализ Абсолюта, даже если он и верен, привёл бы к выводу, что красота тождественна добру и истине и что

Вселенная вернётся в Абсолют только в форме красоты, означает, что всё это может иметь смысл только в мире абстракций, в реальности это будет не факт, а чистая возможность» ([9]; 67–68). Поскольку это отвлечённый взгляд, считает В. Миколайтис, то его можно считать лишь гипотезой, а потому это не может стать основанием для интерпретации феноменов реального мира. В диссертации полностью опровергается и онтологический смысл красоты в процессе мирового развития. По мнению литовского теоретика, Вл. Соловьёв «в своём трактате «О красоте в природе» пытается идти *aposteriori* в самом метафизическом определении красоты» ([9]; 69). В. Миколайтис не соглашается с соловьёвской аргументацией доказательств, что «красота — воплощенная идея»: фактически, пишет он, при помощи Идеи Вл. Соловьёв пытается объяснить все проявления красоты как в органической, так и в неорганической природе, в области морали и творчества. В рассуждениях Вл. Соловьёва, по его мнению, много абстракций, что лишает его эстетику определённости, так как он неправомерно игнорирует психологический аспект эстетических феноменов. «Априоризм Соловьёва в философии искусства, — пишет он, — ведёт к катастрофическим последствиям самого искусства» ([9]; 69).

Можно согласиться с В. Миколайтисом, что роль красоты как онтологического статуса касается у Вл. Соловьёва формы и «не достигает реальности», т.е. отсутствуют доказательства «положительной содержательности» окончательно воплощённой идеи. В. Миколайтис отмечает, что в эстетике Соловьёва есть два полюса: 1) положительный: идея представляется как красота, добро, истина; 2) отрицательный: безобразное — хаос, зло, ложь. Но «Соловьёв не объясняет, и мы не можем понять, как хаос может противостоять красоте и изменить её форму» ([9]; 73). Литовский теоретик высказывает сомнение в том, что «в процессе космогонической эволюции космический творец сохранит красоту, а безобразие исчезнет» ([9]; 71).

Для русского философа несомненно, что истина и добро нуждаются в том, чтобы они были «воплощены» в красоте. «Красота отсекает свет от тьмы, только ею укрощается и просветляется тьма этого мира» ([15]; VI, 77). Красота пронизывает все составные части Вселенной и все категории философии: «Формы её проявления на разных уровнях вселенной различны: она является основой «синтеза Великого Целого». Вл. Соловьёв описывает несколько форм красоты: она может быть непосредственным проявлением Божьей Благодати и тогда она будет переходом между Богом и Мировой душой или просто самим Бо-

гом (в значении гегелевской Абсолютной идеи). Но красота нисходит и на другой уровень: в Мировую душу — посредницей между Богом и природой — и через неё в природу и человека. Возникает, согласно философу, «луч Красоты», идущий через всё мироздание от Бога до тварного мира. Так красота становится силой, преобразующей действительность. Отсюда теургическая, по терминологии Вл. Соловьёва, роль красоты: Красота спасёт мир. Искусство он считает реальной силой, просветляющей и перерождающей мир» ([15]; III, 189). Понимание искусства как теургии было характерно для младшего поколения русских символистов (Вяч. Иванов, А. Белый).

В. Миколайтис не соглашается с концепцией Вл. Соловьёва. Онтологический смысл красоты не будет в дальнейшем являться для него важной и обсуждаемой проблемой. Он не верит в безграничные возможности теургической красоты и отрицает теургический, трансцендентный характер искусства. По мнению В. Миколайтиса, красота и объективное наслаждение не являются объективными атрибутами реальной жизни, они создаются в искусстве, а потому всё, что не противоречит человеческой природе, может принадлежать искусству ([9]; 57).

Уже в своей первой теоретической статье он склонен отличать онтологическое бытие красоты от «эмпирической красоты», под которой разумеет субъективное восприятие красоты и индивидуальное её воплощение в творчестве: «Пускай объективная красота для всех одна, но, отражаясь в душе каждого художника, она вспыхивает (сверкает) различными лучами, так же и солнце по-разному светит, отражаясь в разных каплях воды» ([10]; 55). Никаких сомнений у В. Миколайтиса теперь не возникает. Свои суждения он обосновывает двумя источниками. Первый — томизм и неотомистская философия, которую он, уже получивший сан католического ксендза, штудирует, обучаясь во Фрибургском католическом университете. Онтология неотомизма основывается на концепции различия между бытием, сущностью и существованием. Бог не творит сущностей, не придаёт им окончательного вида бытия, он наделяет бытие свободой становления (действие — противодействие) в соответствии со своей индивидуальной природой. Так образуется реальное бытие. Усвоение таких истин и приводит литовского теоретика, по существу, к «разрушению» внутренне стройной философии и эстетики Вл. Соловьёва, хотя в логико-понятийном плане у философа не всегда выдержан способ изложения теоретических проблем. Отсюда появляется другой план — символический с поэтико-мифологическими конструкциями. В. Миколайтис именно с позиций томизма не прини-

мает соловьёвского тождества в Абсолюте, так как оно лишает искусство автономии, соединяя его с нравственностью. А это уже, по его мнению, шаг назад от эстетики Канта ([9]; 67).

Безусловно, нельзя забывать о том, что В. Миколайтис был прекрасным поэтом, наделённым даром интуиции и воображением; он во многом шёл и от опыта своего творчества, и от поэзии вообще. Это позволяло ему формировать собственные эстетические убеждения. Отрицая соловьёвский принцип тождества Абсолюта, В. Миколайтис проявляет непоследовательность, соглашаясь с эстетической установкой Вл. Соловьёва: «Искусство должно исполнять благородную миссию — вести мир к Абсолюту. Эта мысль правильная» ([9]; 72). Сентенция Вл. Соловьёва не согласуется с тем, что литовский теоретик не принимает соловьёвского онтологизма. С другой стороны, В. Миколайтис весьма обобщённо и абстрактно формулирует мысль, что она, по сути, является риторической формулой, позволяющей делать разные выводы.

Вторым источником, формировавшим не только критическое отношение к идеям Вл. Соловьёва, но и собственные эстетические идеи и принципы, явилась *теория гуманизма* профессора Мунника (de Munnyck). Он преподавал курс «Введение в общую эстетику» в университете. В. Миколайтис принимает его эстетическую концепцию, так как она, по его убеждению, «способствует правильному решению проблем художественного творчества ([9]; 70). Она приводит в порядок, в систему все его догадки о психологии творчества. Суть гуманистической эстетики — «Искусство является человеческим творчеством». Литовский теоретик, выявляя, объясняя смысл сентенции, подчёркивает, что термин *человеческое* отделяет творчество человека от божественного творения, так как художественное творчество не имеет черт онтологической реальности, что характерно для Божественного творения ([9]; 71). Искусство есть мир, созданный человеком, а потому это не истинное бытие в смысле религиозного сознания. Именно такое понимание художественного творчества и ведёт В. Миколайтиса к отказу от одного из существенных эстетических принципов Вл. Соловьёва: красота спасёт мир. Гуманистическая эстетика помогает В. Миколайтису утвердиться в мысли, что идея красоты, воплощённая в искусстве, лишена онтологического статуса. Он возражает Вл. Соловьёву, подчёркивая, что идея в искусстве — чисто психологический феномен: «Можно говорить, что в искусстве человек воплощает идею красоты. Однако эта идея не в соловьёвском понимании, а идея, вложенная в человеческую душу, идея чисто человеческая, хотя и божественного происхождения, как и сама человеческая душа» ([9]; 73). Следовательно,

и в этом сущностном для эстетики Вл. Соловьёва вопросе В. Миколайтис метафизически-философскому онтологизму противопоставляет «практический» психологизм.

Из эстетики русского философа, разрушая её целостность, он усваивает и использует такие положения, которые нужны ему для решения конкретных проблем своей литературной критики (это прежде всего психология творчества) и для формирования собственной концепции символизма. Так, литовский теоретик «извлекает» (вычленяет) из эстетики Вл. Соловьёва абстрактное понятие *символического реализма*, которое станет для него важным принципом как эстетики, так и принципом оценки творчества своих национальных поэтов, других поэтов и, в частности, поэзии самого Вл. Соловьёва.

В. Миколайтис видит разницу между реализмом и символизмом только в форме: «В искусстве возможны два полюса: реалистический, поддерживающий «формы видимой реальности», и символический, или идеалистический, отрицающий их» ([9]; 57). Реалистический символизм, по мысли поэта, основывается на стремлении воспользоваться «видимой реальностью» как средством передачи переживаемого сознания и активизации аксиологического момента. «Реальную жизнь он видит в идеальном свете, и два мира соединяет в одно символическое произведение. И уже самая высшая форма этого произведения прекрасно подходит к содержанию реалистического символизма» ([11]; 280). Эти два принципа — искусство есть человеческое творчество и реалистический символизм — будут ведущими в его эстетике и творчестве символистского периода. Он будет отстаивать их на страницах журнала «Židinys» («Очаг») в полемике с А. Якштасом, преданным сторонником философии Вл. Соловьёва.

Сравнительный анализ основных эстетических категорий русского философа Вл. Соловьёва и рецепция их литовским поэтом-символистом В. Миколайтисом позволяет сделать вывод, что факт интереса к Вл. Соловьёву и его философии был достаточно устойчивым (приблизительно начиная с 1913 г. и до 1922 г. непосредственно, а затем эпизодически). Можно предположить, что интерес к поэзии Вл. Соловьёва, русским и западным символистам, а также потребности собственного творчества пробудили у Миколайтиса интерес к эстетическим теориям, их осмыслению и появлению собственных мотивированных эстетических суждений.

Влияние соловьёвских идей на теоретическую мысль В. Миколайтиса является фактом. Но это влияние может быть охарактеризовано как притяжение / отталкивание. Если метод эстетики Вл. Соловьёва

задан структурой и «сверхразумным» содержанием его теософского «цельного знания», то метод эстетики В. Миколайтиса в конечном итоге может быть определён как психологический, так как он вырастает из внутренней потребности поэтической личности. Это и «уводит» литовского поэта от онтологизма Вл. Соловьёва. Проблема красоты (ведущая проблема эстетики) у русского философа решается вначале как теологическая, а затем как онтологическая; у литовского теоретика вначале тоже как теологическая, а затем как психологическая.

Литература

1. Andriuškevičius A. Grožis ir menas lietuvių estetikoje 1918–1940. – Vilnius, 1989.

2. Аквинский Фома. Сумма теологии // Памятники мировой эстетической мысли: В 5-ти тт. Т. 1. – М., 1962.

3. Валюлис С. Эстетика литовского символизма. – Вильнюс, 1980.

4. Galinis V. Naujos kryptys lietuvių literatūroje. – Vilnius, 1974.

5. Kubilius V. XX amžiaus lietuvių lyrika. – Vilnius, 1982.

6. Lankutis J. Vinco Mykolaičio-Putino kūryba. – Vilnius, 1973.

7. Лосев А. Соловьёв и его время. – М., 1990.

8. Маритен Ж. Красота и подражание // Современная книга по эстетике. Антология. – М., 1957.

9. Mykolaitis V. L'Esthetique de Vladimir Soloviev. – Würzburg, 1923 (на франц. яз.).

10. Mykolaitis V. Grožio ir meno kuriamosios dailės reikšmė. Kn. 1. Sąs. 1–2. – Logos, 1921.

11. Mykolaitis V. Meno aptarimas. – Židinys. – 1926. – № 12.

12. Mykolaitis V. Dėl meno aptarimo. – Židinys. – 1927. – № 2.

13. Mykolaitis-Putinas V. Literatūros etiudai. – Kaunas, 1937.

14. Mykolaitis-Putinas V. Raštai. T. 7. – Vilnius, 1968.

15. Соловьёв В. С. Собр. соч.: В 10-ти тт. – 2-е изд. – СПб., 1911–1914 (ссылки на соч. Соловьёва даются в тексте по этому изд.: первая цифра — том, вторая — страница).

16. Шлёгерис Арвидас. Владимир Соловьёв и идеалистическая философия в Литве: Автореф. дис. – Вильнюс, 1974.

Vl. Solovyev´s Aesthetics in the Theoretical Papers of V. Mykolaitis–Putinas

Mykolaitis–Putinas comprehension of Russian philosopher Vl. Solovyev´s ideas is quite complicated and can´t be understood as having one meaning.

Due to the analysis of theoretical articles by Vl. Solovyev and Mykolaitis–Putinas´ dissertation «V. Solovyev´s aesthetics ideas» we can confirm that Mykolaitis–Putinas accepts Solovyev´s ontology of beauty and agrees with the idea that the main point of art is «the carnated idea of beauty». However at the same time he asserts personal perception of beauty which is the base for the definition of the main point of art in his conception.

The philosopher´s ontology and metaphysical aesthetics are criticized by Mykolaitis–Putinas in his dissertation. Although Mykolaitis–Putinas doesn´t refuse to understand beauty as a synthesis of idea and substance he defines the idea not as an ideal essence (Vl. Solovyev), but as a mental and emotional experience of the artist. Mykolaitis–Putinas also disagrees with Solovyev´s leading idea about the identity of beauty, truth, good in the absolute. The psychological aesthetics is starting to attract Lithuanian poet more.

Key words: aesthetics, art, metaphysics, ontology, idea, beauty.

Е.Ф. Киров, М.В. Беляева
(ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»)

ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА И. ЛЕО ВАЙСГЕРБЕРА И НАЧАЛА РЕЛЯТИВНОЙ ЛИНГВИСТИКИ

Появление релятивной теории языка В. фон Гумбольдта и ее развитие И. Лео Вайсгербером, Э. Сэпиром и Б. Ли Уорфом означало, что языкознание вслед за космогонией (Н. Коперник), геометрией (Н. Лобачевский), логикой (Н. Васильев), химией (Н. Бутлеров и Д. Менделеев) и физикой (А. Эйнштейн) достигло уровня теории относительности — вершины научности.

Очевидно, что Вайсгерберова философия языка как промежуточного мира между реальностью и мышлением верна, если ее рассматривать не в плане онтологии, а в плане повседневной практики пользования языком, потому что все, что связывает индивида с обществом (знания, мораль, религия, правовые нормы и т.д.), попадает в сознание индивида через родной язык и закрепляется в памяти в виде понятий, связанных с именами языка, при этом технология фиксации понятий в языковой форме носит идиоэтнический характер, что и придает языку его специфическую внутреннюю форму. Такие взгляды Вайсгербера развивают теорию В. фон Гумбольдта, который писал: «Язык — это мир, лежащий между миром внешних явлений и внутренним миром человека», при этом такой промежуточный мир Гумбольдт называет «подлинной реальностью», «языковым мировидением» и «зеркалом культуры» [4].

Путь слова языка следует от восприятия фонетической формы к понятию, при этом Вайсгербер подчеркивает, что «понятия развиваются вокруг обозначений и вместе с ними», ссылаясь на мнение Б. Дельбрюка, который считал, что «понятия не формируются до языка во внутреннем мире, проскальзывая затем в словесные оболочки, а развиваются вместе со звучанием слов и вокруг них — медленно и с трудом» [9].

В целом Вайсгербер предлагает парадигму проявлений языка: а) говорение; б) языковой запас человека; в) язык как культурное достояние; г) язык как общечеловеческий принцип, т.е. характерная для всего человечества способность к языку. Обратим особое внимание на то, что после пункта а) реальность как таковая теряется, и в силу вступает принцип действенности языка, который имеет другое назва-

ние — функциональная реальность языка. Это третья форма бытия, которая располагается между реальностью и абстракцией ([1]; 63). Третья форма бытия, собственно говоря, и представляет собой в системе взглядов Вайсгербера родной язык (Muttersprache), котрый обладает способностью воздействовать на людей и их поведение [8]. Такое понимание языка как третьей сферы согласуется с идеей Фиркандта о социальной объективной картине мира (Soziales Objektivgebilde), высказанной в книге «Основные проблемы философской социологии» [10].

Третья сфера в виде языка дает его носителям единый способ мировидения и в целом представляет собой форму общественного познания. Наиболее интересным аспектом такого рассмотрения является положение о том, что язык имеет свою собственную внутреннюю форму, что также восходит к представлениям Гумбольдта о языке. Так, Гумбольдт писал, что «родные языки — это не различные обозначения одного и того же предмета, а разные видения его» ([4]; 86). В этой связи, развивая и подкрепляя идеи Гумбольдта, Вайсгербер формулирует несколько основных характеристик языка:

1. Картина мира отражается в языке и интегрирована в него;
2. Своеобразие народа определяется его языком;
3. Один и тот же язык придает народу одно и то же мировосприятие, поэтому язык — это память народа, более того (это парадоксальное утверждение. — *Е.К.* и *М.Б.*) язык за нас думает;
4. В языке проявляется наиболее яркий признак народа;
5. Языковое сообщество имеет право на закрытость.

Наиболее важное свойство языка, по мнению Вайсгербера, заключается в том, что язык во всех отношениях способен влиять на сознание и поведение людей таким образом, что человек ведет себя во всех отношениях «как образованный языком» (sprachgebildet). В этом фрагменте своей теории Вайсгербер фактически применяет теорию относительности к языку в целом, так как общение при таком подходе основывается не на единстве фактов объективного мира, а на единстве их видения языковым сообществом. Как нам представляется, именно здесь обнаруживается релятивный поворот в представлениях о языке и объективном мире, который не был осознан в теории языка, хотя философская версия такого поворота содержится в теории Канта.

Остов релятивной теории языка Вайсгербера возникает из единства двух противоположностей: единство видения фактов языковым сообществом может рассматриваться как следствие обучения, причем обучение невозможно без единой системы понятий, которые, в свою очередь, невоз-

можны без общего и родного для всех говорящих языка. Именно последнее условие и обеспечивает единое восприятие предмета [5].

Квинтэссенцией взглядов Вайсгербера служит утверждение о том, что наше восприятие реальности основано на понятийно-языковом знании, а видение языка мы получаем вместе с изучением родного языка. При этом важным является представление о том, что объем понятий определяется не реальностью, а языком, и отделение понятий друг от друга происходит вследствие того, что они разделены в языке.

В социологии языка Вайсгербера не утверждается, что только язык делает возможным мышление или что предметы объективного мира существуют лишь благодаря языку ([1]; 164). В результате Вайсгербер существенно развил философию языка Гумбольдта, однако остаются некоторые вопросы, которые могут быть прояснены. Для этого следует расширить аксиоматику философии языка и с несколько обновленных позиций подойти к философии языка Гумбольдта и теории родного языка Вайсгербера.

Обратимся к положению теории Гумбольдта о том, что язык описывает вокруг говорящего на нем народа круг, и попробуем найти некоторые новые аргументы для характеристики этого, безусловно, интересного в лингвофилософском плане тезиса. Однако для этого нам придется привлечь новую философскую платформу и уйти от неясного понятия «язык», придав ему изолированное и однозначное толкование. Итак, если под языком понимать недвусмысленный и непротиворечивый язык научного описания мира, т.е. язык, который был построен в рамках философии Б. Рассела, то возникают сомнения в истинности утверждения Гумбольдта о языке как о непреодолимом круге. В «Принципах математики» Б. Рассел и А. Уайтхед утверждают одну непреложную и очень методологически ценную истину о том, что естественные языки в своей основе подобны языку логики высказываний, разработанному в «Принципах математики». Из этого следует, что и в естественном языке можно обнаружить базовые структуры предложений, описывающие «атомарные» и «молекулярные» высказывания, при этом следует помнить, что любое молекулярное высказывание можно разложить на атомарные высказывания. Центральным утверждением философии Рассела является тезис о том, что атомарное высказывание описывает атомарный (первичный и аксиоматичный) факт, в то время как в природе не существует молекулярных фактов, — все они имеют атомарную природу. Например, в мире не существует факта, соответствующего высказыванию «Все люди смертны», потому что этот факт сводится к множеству атомарных фактов типа «Сократ смертен» и т.д.

Поэтому каждому атомарному факту соответствует атомарное высказывание, однако атомарные высказывания способны объединяться в молекулярные. Все предложения естественного языка, по мнению Рассела, так или иначе можно представить как атомарные или молекулярные высказывания, в них будет отражена структура действительного мира, и значение предложения будет предельно ясным. При этом любое предложение обязано иметь субъектно-предикатную форму, потому что в основе атомарного факта находится предмет или субъект, которому приписывается некий предикат, характеризующий свойства этого предмета или субъекта. Если такого соответствия между атомарным фактом и атомарным высказыванием не получается, то мы имеем дело с чем-то либо непознанным, либо неправильно описанным средствами языка [7].

Дальнейшее развитие такая теория получила у раннего Витгенштейна в «Логико-философском трактате» (1958), в котором фактически реализована релятивно-структуральная методология описания фактов. Л. Витгенштейн утверждает, что язык «Принципов математики» соответствует миру в той же пропорции, что и географическая карта соответствует местности. Другими словами, совершенный язык описания, на звание которого претендует язык «Принципов математики», соответствует не самой реальности, а структуре реальности. Это явилось важнейшим уточнением и фактическим применением структурного принципа в философии, которая в течение всего двадцатого века преимущественно занималась анализом языка и высказываний на нем. Поразительно незамеченным остается факт влияния философии языка на философию как таковую. В частности, мы имеем в виду фразу, оброненную Витгенштейном и породившую новую версию позитивизма (Венский кружок). Эта фраза звучала так: философия — это не теория, а деятельность. Не вызывает сомнения, что в данном случае мы имеем дело с экстраполяцией в философию знаменитой фразы В. фон Гумбольдта «Язык — это не ergon, а energeya» («Язык — это не орган, а деятельность»). Итак, венские философы (Мориц Шлик, Фридрих Вейсман, Ганс Ган, Герберт Фейгель, Отто Нейрат, Рудольф Карнап) продолжили и развили взгляды предшественников, обнаружив, что философия не порождает осмысленных высказываний, а только лишь проясняет смысл утверждений, обнаруживая, что некоторые из них — научные, некоторые — строго математические или логические, некоторые же — бессмысленные. Важнейшим разделением высказываний первого и второго типа является их деление на аналитические и синтетические. Аналитические высказывания аксиоматичны и не требуют проверки, их

истинность вытекает из их значений и в силу этого они тривиальны. Синтетические высказывания подлежат верификации, но главное их отличие — информативность; их назначение — делать некоторые утверждения о мире [6].

Возвращаясь к вопросу о языке как круге, который опоясывает говорящее на нем сообщество, следует решить вопрос, идет ли в данном случае речь о языке, подобном языку «Принципов математики» и его последующих версий? На этот вопрос следует дать однозначно отрицательный ответ, поскольку такой язык высказываний об аксиоматичных фактах лишен национальной специфики и характеризуется принципиальным универсализмом.

Возникает дилемма: либо Гумбольдт был неправ в своем утверждении, либо речь идет о каком-то другом языке. Думается, что речь, конечно же, должна идти о другом языке — обыденном и естественном языке, обладающем таким количеством недостатков по сравнению с языком «Принципов математики», что он достоин описания как особый феномен. Неслучайным в этой связи является факт полного поворота Л. Витгенштейна в размышлениях о языке и отход от позитивизма Рассела в противоположную сторону, что привело к созданию оригинальной философской доктрины языковых игр. Однако первым, кто обнаружил, что человек никогда не променяет свой несовершенный язык на совершенный, был Д. Мур, основатель «школы обыденного языка». Отрицая формальную логику как методологическую базу при анализе естественного языка, философы этой школы придерживались мнения, что нужно анализировать обыденный и естественный язык и делать философские выводы из этого анализа, придерживаясь точки зрения обычного здравого смысла. Так, по мнению Д. Мура, обыкновенные люди знают, что они говорят, когда используют слово «знать», если они утверждают, что знают, что такое стул, стол и т.д.

В подобном русле развивал новые философские воззрения и Л. Витгенштейн во второй и более поздний период своей научной деятельности [3]. Согласно новой точке зрения австрийского философа, язык представляет собой невообразимо сложную деятельность человека, которая не поддается окончательному описанию. Это связано с непрекращающимися попытками мыслящего человека дать описание многообразию фактов, которые ему известны, при этом человек пытается организовать факты так, чтобы они обрели для него смысл. Однако результаты такой деятельности приводят к утверждениям, которые нельзя проверить и которые очень часто противоречат здравому смыслу. Это происходит по-

тому, что человек беспрестанно раздвигает семантические границы слов, что подобно хронической болезни. Поэтому, считает Витгенштейн, необходима философская терапия в виде языковых игр. Следует заново учиться правильно использовать термины в научном описании, как дети учатся играть в различные игры. Витгенштейн разработал серию терапевтических языковых игр, которые позволяют понять, что можно и что нельзя делать с некоторыми языковыми выражениями, при этом отрицательный результат, т.е. отклонения от правильного использования выражения, которое ведет к путанице, не менее важен в языковой терапии [3].

Приведенные рассуждения выдающихся философов XX века позволяют нам понять, что не может и что может быть рассмотрено как круг в знаменитом афоризме В. фон Гумбольдта, однако неясности остаются, и прежде всего неясно, что такое на самом деле этот круг.

Для решения этой проблемы, как нам представляется, следует перевернуть вектор в самом определении языка, т.е. оттолкнуться от «выводных» определений языка, при этом к «выводным» мы относим такие определения языка, которые выводят язык из речи, например, знаменитое соссюровское определение языка: «Язык — это клад, практикой речи откладываемый в сознании всех говорящих» или не менее знаменитое сепировское определение, которое гласит:

«Язык — это то, что мы обнаруживаем во всех текстах на данном языке». Не сомневаясь ни секунды в истинности этих определений, мы вынуждены констатировать, что на их основе мы не обнаружим того, что Гумбольдт называл кругом. Если мы перевернем логику, возможно, мы обнаружим то, что ищем.

Итак, предпримем серию рассуждений. Условия и аксиомы:

– если нам известно количество слов и семем (отдельных значений полисеманта);

– если нам известны валентности слов и семем;

– если нам известны морфологические модели сочетаемости слов;

– если нам известны синтаксические модели сочетаемости слов и словосочетаний в пропозиции;

– если нам известны синтаксические модели сочетаемости простых субпредложений;

– если нам известны типичные фреймы ситуаций,

то:

1) вследствие математической операции сложения всех неамбивалентных слов друг с другом мы получим большое множество всех возможных на данном языке словосочетаний:

2) вследствие сложения всех неамбивалентных словосочетаний в цепочки от минимально до максимально возможной мы получим все возможные на данном языке простые предложения;

3) вследствие сложения всех неамбивалентных простых предложений во все возможные сложные мы получим итоговое и гигантское множество предложений языка.

В итоговое множество войдут все написанные и ненаписанные романы и повести, все сказанное и могущее быть сказанным на данном языке. Это гигантское множество и представляет собой круг языка, который опоясывает собой языковое сообщество. Из него нельзя выйти, не попав в круг другого языка. По всей видимости, так и только так можно трактовать загадку всеобщего круга языка, заданную лингвистам и философам В. фон Гумбольдтом.

Возвращаясь к теории родного языка И. Лео Вайсгербера, следует признать, что в его взглядах тайна Гумбольдта была в значительной мере прояснена, но загаданы новые загадки. Рассмотрим одну из них.

Согласно мнению Вайсгербера, в процессе взаимодействия человека с реальностью членение человеком реального мира (Универсума) на дискретные единицы невозможно без предварительного существования в индивидуальном сознании понятий, которые составляют в целом систему, т.е. картину мира как однородное духовное видение всех членов языкового сообщества. При этом не вызывает сомнения, что за пределами картины мира человека и общества остается еще очень много информации, которую человечество не осознало, не преобразовало в понятия и не приписало этим понятиям языковые имена. Этот неосознанный мир принято называть энтропией. Приведем к этому некоторые дополнительные соображения. Практика языка наиболее полно и реально проявляется в использовании современного варианта национального языка, однако в некоторых сферах (например, в Церкви) языковое сообщество нередко использует заимствованный или мертвый язык, например, латинский или церковнославянский. Из этого обстоятельства проистекают важные следствия: языковое сообщество может иметь не единственную картину мира и наряду с прагматической картиной реального мира обладать также мифологической религиозной картиной мира, которые соприкасаются, но не смешиваются. Важный фактор отграничения этих двух картин мира — использование разных языков, которые в словах (именах) фиксируют понятия мировосприятия по формуле Вайсгербера W = N x B и которые обладают в той или иной мере отличающейся внутренней формой, проявляющейся в понятийном строе словаря и даже в различающихся синтаксических формах. Переход

богослужения с латинского или старославянского языка на современные литературные языки — серьезная уступка со стороны Церкви, фактически открывающая путь к смешению обоих миров — мифологического и прагматического, и единственным препятствием для такого смешения остается ситуация и атрибутика богослужения.

Следующим соображением по поводу теории Вайсгербера будет размышление о животных, которые не имеют языка. Если признать, что животные обладают мышлением и сознанием в примитивной форме, то становится очевидным вопрос о промежуточном мире, который регулирует отношения между мышлением животного и реальным миром. Этот вопрос может деструктивно воздействовать на рассматриваемую теорию Вайсгербера, если отрицать у животных нечто, подобное родному языку человека. Как это ни странно звучит, мы утверждаем, что у животных имеется примитивный семиотический код, подобный родному языку человека, причем у домашних животных более совершенный, чем у диких. Речь идет о системе обучения молодняка методом подражания в процессе игры, что свойственно всем животным. Более того, у домашних животных, например, собак, складывается в процессе дрессировки и общения с человеком примитивный и пассивный подъязык команд. Наиболее высокоразвитые животные способны и на обратную реакцию посредством звуковых сигналов или движений.

Те и другие животные проходят период обучения подражанием, и далеко не все в их поведении определяется простыми инстинктами: достаточно много сведений о хитрости и целесообразном поведении животных можно обнаружить в сказках и специальной литературе. Из сказанного следует, что примитивные субпонятия могут существовать также в неязыковой форме у животных, иначе невозможно объяснить их целесообразное поведение.

Возникает вопрос, на какой субстанции базируются субпонятия животных? Ответ на этот вопрос может быть только один: семиотической субстанцией субпонятий животных служит звуковая реакция, движение или специфическая поза, а также нечто вроде танца, обнаруженного рядом исследователей у пчел. Все названные материальные артефакты служат знаковым базисом для примитивных понятий, имеющихся в сознании животных.

Рассуждая о языке как культурном достоянии, Вайсгербер стимулирует нас затронуть и такой вопрос, как соотношение реального мира и языка, с одной стороны, и виртуального мира литературы (беллетристики) и языка, с другой стороны. В самом деле, если реалистическая

литература моделирует действительность в соответствии с законами окружающего нас мира, не переставая ни секунды быть описанием виртуальной реальности, то существует сюрреалистическая и фантастическая литература, которая формирует некую специфичную виртуальную картину мира с использованием принципа относительности: ее суть сводится как бы к утверждению, что так не может быть в окружающей нас реальности, но так может быть в принципе где-то в другой, потенциальной реальности. Возникает впечатление, что язык в самом деле способен выполнять функцию генератора действительности, хотя и виртуальной, поскольку языковая форма проявленности виртуальной действительности в виде текста основная, хотя и не единственная (в последнее время виртуальная реальность все чаще материализуется на компьютере).

Завершая первую теоретическую часть нашей работы, подчеркнем, что Вайсгерберова теория родного языка в значительной степени привнесла принцип релятивности в лингвистику, и практические применения этого принципа могут породить совершенно новое направление в современной лингвистике — релятивную лингвистику. Фрагмент релятивно-синтаксического описания некоторых конструкций немецкой разговорной речи будет предложен ниже.

Итак, Вайсгербер понимает речь (Rede) в самом широком смысле слова как языковое преодоление (sprachliche Bewältigung) ситуации, события или впечатления. Для решения этой задачи наряду со словарем язык построил систему синтаксических средств, а словарь и синтаксические средства вместе взятые, являясь культурным достоянием, обладают бытием и действенностью. В зависимости от условий общения реализация этого общего феномена в речи каждого отдельного члена языкового сообщества осуществляется различными способами.

Развивая эксплицитно присутствующую в теории Вайсгербера идею релятивности, охватывающую родной язык, с одной стороны, как средство индивидуального общения, а с другой — как проявление культурного достояния (Kulturgut), рассмотрим конкретные частные случаи проявления релятивности на уровне синтаксических единиц, например, в немецкой разговорной речи. Известно, что одно и то же языковое или речевое явление может быть описано с различных позиций (функциональных, коммуникативных, прагматических, философских и т.д.) В нашем случае речь идет об одном достаточно любопытном синтаксическом явлении в разговорной речи — контаминации, или конструкциях наложения, типа *я объезжал эту лошадь — красивая такая, норови-*

стая, ...die haben also jedenfalls die griechischen Scheine waren sagenhaft groß...

С функциональных синтаксических позиций конструкции наложения широко описаны в русской разговорной речи в работах О.А. Лаптевой, Г.Г. Инфантовой и др. Поскольку конструкции наложения (контаминация) детерминированы некоторыми психологическими особенностями мыслительного процесса, проникающими в спонтанную речь, что обуславливает их универсальность, они встречаются и в немецкой разговорной речи, но пока не рассмотрены должным образом в специальной литературе. Возможно описание явления контаминации в синтаксисе как явления сугубо речевого (функционально-коммуникативный подход). С позиций же теории языка конструкции наложения иллюстрируют достаточно ярко идею релятивности синтаксических средств, так как общий член в структуре синтаксической единицы (*лошадь, die griechischen Scheine*) выступает одновременно как бы в двух синтаксических функциях, в одной части в качестве подлежащего, в другой части в качестве дополнения. Однако такое впечатление складывается только в результате релятивного функционирования одной и той же единицы в разных функциях в рамках формально одного высказывания. Другими словами, в данном случае речь не идет о том, что одно слово в одной той же пропозиции выполняет сразу две синтаксические функции или роли — это невозможно в принципе. Речь идет о своеобразном перевороте точки зрения, которая одно и то же высказывание превращает в фактически две пропозиции, при этом общим членом оказывается одно и то же слово, которое релятивно в одной пропозиционной проекции выступает как один член предложения и как одна падежная роль, а в другой пропозиционной проекции — как другой член предложения и другая падежная роль.

Такая синтаксическая конструкция подобна рисунку, который может быть воспринят двояко и служит образцом релятивного построения, в речи способствующего преодолению избыточности языка.

Die Relativitätstheorie der Sprache von W. Humboldt und deren Entwicklung von J. Leo Weisgerber, E. Sapir und B.L. Whorf bedeutet, dass die Sprachwissenschaft gleich nach der Kosmogonie (N. Kopernikus), der Geometrie (N. Lobatschewsky), der Logik (N. Wassilijew) und der Physik (A. Einstein) das Niveau der Relativitätstheorie, des Gipfels der Wissenschaftlichkeit, erreicht hat.

Die Theorie der Sprache als einer Zwischenwelt in der Beziehung "Realität — Denken" ist richtig, denn alles, was ein Individuum mit der Ge-

meinschaft (Wissen, Moral, Religion, Rechtnormen usw.) verbindet, kommt in das Bewusstsein eines Individuums durch die Muttersprache hinein und wird im Gedächtnis in Form der Wortbegriffe gefestigt, dabei trägt diese Form einen idioethnischen Charakter, und dadurch wird zugleich die spezifische innere Form der Sprache geprägt.

Der Weg eines Wortes in der Sprache führt von der Aufnahme seiner phonetischen Form zum Begriff und weiterhin zur Nomination, dabei entwickeln sich die Begriffe um die und mit der Bezeichnung. Weisgerber nimmt Bezug auf folgende Meinung von Delbrück: "Begriffe werden nicht in der inneren Welt außerhalb der Sprache geformt, um später in die sprachliche Hülle zu "schlüpfen", sondern sie entwickeln sich gemeinsam mit der Wortlautung und um das Wort mühsam und langsam" [9].

Die Gliederung der realen Welt (des Universums) im Zusammenwirken des Menschen und der Realität in diskrete Einheiten, die der Mensch vornimmt, ist unmöglich ohne primäre Existenz im individuellen Bewusstsein der Begriffe, die im Ganzen ein System bilden, d.h. das Weltbild als eine Geistesbildung aller Mitglieder der Sprachgemeinschaft.

Im allgemeinen entwirft Weisgerber ein Paradigma der Spracherscheinungen: a) Sprechen; b) Wortgut eines Menschen; c) Sprache als Kulturgut; d) Sprache als allgemein menschliches Prinzip, d.h. eine für die ganze Menschheit gültige Sprachfähigkeit.

Nach dem Punkt a) schwindet dann die Realitat und in den Vordergrund rückt das Prinzip der "Wirklichkeit" der Sprache (vom Wort wirken); dieses Prinzip wird anders auch als "funktionale Realität" bezeichnet. Weisgerber meint, das sei die dritte Daseinsform, die ihren Platz zwischen der Realität und der Abstraktion einnimmt. Diese dritte Daseinsform ist eben die Muttersprache, die auf die Menschen und ihr Verhalten stark einwirkt. Beispiele solcher Einwirkung sind in Studien von Weisgerber vorzufinden, z.B. in "Der Stellung der Sprache im Aufbau der Gesamtkultur" [8] usw. Die Auffassung "Sprache als Dritter Bereich" fußt auf die Idee von Vierkandt über das soziale Objektivgebilde, die er in seinem Buch "Gesellschaftslehre. Hauptprobleme der philosophischen Soziologie" [10] entwickelt. Die Sprache und deren Grammatik sind dabei nicht zu vermischen, betont weiter Weisgerber. Der dritte Bereich "die Sprache" ermöglicht deren Trägern das einheitliche Verfahren bei der Weltauffassung und stellt eine gesellschaftliche Erkenntnisform dar, wobei die Sprache ihre innere Form mit der idioethnischen Spezifik aufweist.

Im Zusammenhang damit formuliert Weisgerber einige kennzeichnende Charakteristiken der Sprache: 1) das Weltbild widerspiegelt sich in der

Sprache und wird in sie eingegliedert; 2) die Eigenheit des Volkes beinhaltet den Charakter der Sprache; 3) eine und dieselbe Sprache verleiht dem Volk nur eine einzige Weltauffassung, deswegen ist die Sprache auch das Gedächtnis des Volkes — sie denkt für uns; 4) in der Sprache kommt das auffallendste Kennzeichen des Volkes zum Vorschein; 5) die Sprachgemeinschaft hat das Recht auf ihre Geschlossenheit.

Die äußerst wichtige Eigenschaft der Sprache sei nach Weisgerber die Fähigkeit der Sprache das menschliche Denken und Verhalten in jeder Hinsicht zu beeinflussen, so dass der Mensch sich wie sprachgebidet in der Gemeinschaft verhält. Weisgerber hat tatsächlich die Relativitätstheorie der Sprache entwickelt, denn die Kommunikation in dieser Theorie gründet nicht nur auf Einheit der Tatsache, sondern auch auf Einheit deren Vision.

Das Relativitätsgerüst der Theorie entsteht aus der Einheit zweier Gegenpole: die Einheit der Vision der Tatsache von der menschlichen Gemeinschaft kann als Folge der Lehre betrachtet werden, wobei die Lehre unmöglich ohne einheitliche Begriffe ist, die ihrerseits ohne Muttersprache unmöglich sind und was die einheitliche Erfassung des Gegenstandes ermöglicht.

Als Quintessenz der Auffassungen von Weisgerber gilt also die Behauptung, unsere ganze Realitätsaufnahme sei auf unserem begrifflich-sprachlichen Wissen gegründet, und die Sprachvision erwerben wir uns beim Einstieg in die Muttersprache. Wichtig dabei ist die Vorstellung, dass den Begriffsumfang nicht die Realität, sondern die Sprache bestimmt, und das Abtrennen der Begriffe voneinander infolge der Strukturgeltung erfolgt.

In der Sprachsoziologie von Weisgerber wird nicht behauptet, dass nur die Sprache das Denken möglich macht oder dass die Gegenstände nur dank der Sprache leben. Weisgerber hat wesentlich die Sprachphilosophie von Humboldt geklärt und entwickelt, aber auch er selbst konnte einige Unklarheiten bei der Auslegung seiner Theorie nicht vermeiden. Deswegen ist die Re-Interpretation einiger Grundpositionen seiner Sprachtheorie notwendig.

Wenden wir uns seiner Idee "die Sprache sei das Kulturgut" zu und versuchen wir aber diese These neu zu argumentieren und etwas breiter anzusehen. Also, was ist das Kulturgut und wie kann dann die Sprache darin eingegliedert werden? Wollen wir dabei logisch schrittweise verfahren.

Die erste Überlegung.

Die Bedingungen sind:

– wenn wir die Wörteranzahl der Sprache kennen, die Begriffsträger sind:

– wenn wir die Regeln der grammatischen Valenz der Wörter (die morphologische Syntaktik der Sprache) kennen;

– wenn wir Satzbaupläne (Satzmodelle) kennen;

– wenn wir Frames (den Rahmen) der Situation kennen, die den Satzumfang begrenzen, so ist die Folge: wir sind imstande, endliche Menge aller potenziellen Sätze der Sprache im realen Modus und in realer Zeit zu bekommen. Eine besondere Gruppe in dieser Anzahl bilden Performative. Die erworbene Satzmenge muss dann mit einem begrenzten Koeffizient verdoppelt werden, um die Sätze in Zeitformen Vergangenheit und Zukunft zu bekommen. Die Performative sind dabei nicht im Spiel. In der deutschen Sprache ist die Vergangenheit noch einmal zu multiplizieren, um die Sätze im Perfekt, Imperfekt und Plusquamperfekt zu bekommen.

In der russischen Sprache muss man diese primäre Menge noch einmal verdoppeln, um perfektive und inperfektive Sätze zu bekommen. Das ist aber auch noch keine Grenze, denn wir bekommen die endliche Satzmenge, wenn wir die Ausgangsmenge wieder verdoppeln, um irreale Sätze mit der relativen Modalität — Wunsch und Befehl — zu bekommen. Die endliche Menge aller potenziellen Sätze ist sehr groß, aber wir bleiben im Rahmen der Sprachphilosophie und nicht der Statistik der Sprache, deswegen greifen wir zum Terminus "Menge" und nicht die "Anzahl". Dabei kann die Menge beliebig groß sein und nicht unbedingt mit einer konkreten Zahl ausgedrückt werden.

Die endliche Menge aller potenziellen Sätze kann man als einen großen Kreis potenzieller Sätze oder den Kreis von Humboldt (oder der Muttersprache von Weisgerber) bezeichnen. Es ist unmöglich, die Grenzen dieses großen Kreises zu verletzen, ohne in einen anderen Kreis zu treten.

Die zweite Überlegung.

Wir nehmen den großen Satzekreis und erfüllen folgende Bedingungen:

– wenn wir alle Genres und Modelle der geschriebenen Sprache kennen;

– wenn wir alle Genres und Verfahren der Volkskunst kennen;

– wenn wir alle Genres und Verfahren der Bellitristik kennen;

– wenn wir alle Genres und Verfahren der offiziellen Kanzleisprache kennen; so ist dann die Folge: wir bekommen endliche Menge potenzieller Texte der Sprache, die sehr groß ist. Diese Menge aller potenziellen Texte bezeichnet man als Kultur oder als Kultur der Gemeinschaft in der Sprache. Diese Kultur schließt in sich die allgemeine Kultur mit Musik, Tanz, Verhaltensnormen usw. ein und trägt einen idioethnischen Charakter.

Die Kultur der Gemeinschaft prägt die Sprache, infolgedessen nimmt auch die Sprache diesen idioethnischen Charakter an.

Und im ganzen sind die Kultur und die Sprache harmonisiert, was wir beim Vergleich der Sprachen und Kulturen feststellen können. Die deutsche Sprache und die Musik von Beethoven sind in dieser Hinsicht harmonisch, wie auch die russische Sprache und die Musik von Tschaikowski.

Also, der große Kreis der Sätze in der Sprache ist die Grundlage für den großen Kreis der Texte in der Sprachkultur der Gemeinschaft. Die Vergrößerung des Wortgutes der Sprache sogar um ein Lexem führt offenbar zur Vergrößerung des großen Kreises der Sätze und als Folge dessen auch zur Vergrößerung des großen Kreises der Texte in der Sprachkultur. Bei weitem nicht alle potenziellen Sätze des großen Kreises aktualisieren sich in der Rede sowie auch nicht alle potenziellen Texte der Sprachkultur, aber sie existieren da und sind jederzeit zu realisieren. Das bedeutet, dass alle Romane und Novellen bereits potentiell geschrieben sind, man braucht nur einen Grund, der den Menschen zur Realisierung deren in der gesprochenen oder geschriebenen Sprache zwingt. Zweifellos bleiben außerhalb des Weltbildes des Menschen und der Gemeinschaft vorläufig viele Informationen übrig, die die Menschheit noch nicht verwertet, zu den Begriffen nicht verarbeitet und diesen Begriffen noch keine sprachlichen Namen zugewiesen hat. Diese noch nicht verwertete (oder um mit Weisgerbder zu sprechen, nicht verwortete) Welt bezeichnet man als Entropie.

Die dritte Überlegung.

Eines der wichtigen Grundpositionen der Sprachtheorie von Weisgerber ist die Begrenzung des begrifflich-lexischen Umfangs des sprachlichen Organismus eines Individuums im Vergleich mit Tesaurus der Muttersprache, aber das Schema des sprachlichen Funktionierens eines Individuums bleibt gleich dem oben angegebenen Schema. In diesem Zusammenhang müssen wir das Paradigma der in Wechselbeziehung stehenden Objekte ergänzen. Wenn die Sprache der Gemeinschaft als Kulturgut der Gemeinschaft erscheint, dann ist der sprachliche Organismus des Individuums eine Erscheinungsform des Kulturguts des Individuums, dabei enthält das Kulturgut des Individuums potentiell den ganzen kleinen Kreis der Texte seiner Sprachkultur mit vielen Romanen, Novellen und Poemen, die im Prinzip realisierbar sind. Wenn das geschieht, wird dieser Mensch zum Schriftsteller, Journalist, Redner usw.

Die vierte Überlegung bezieht sich auf die Metasprache der Wissenschaft.

In seiner Sprachphilosophie teilt Weisgerber die Meinung von Cassirer nicht, der in seiner "Philosophie der symbolischen Formen" [11] die sprachliche, mythologisch-religiöse, schöngeistige und wissenschaftliche Erkenntnisform ausgliederte. Bei Weisgerber fehlen Überlegungen über die Metasprache

der Wissenschaft, weil die Sprache diese Funktion ausübt. Es ist wirklich so, aber nach unserem Erachten gibt es doch Gründe für die Aussonderung der Metasprache als einer besonderen Form der Sprache, die das wissenschaftliche Weltbild formt und bedient. Man muss differenziert an den Begriff von der Seite des Wortes herangehen. In der Sprachtheorie von Weisgerber wird die Formel "Wort = Name x Begriff" angeboten. Diese Formel ist richtig, aber sie bedarf einer Präzisierung. Der russische Linguist Juri Apressjan spricht in seinem Buch "Lexikalische Semantik" bezüglich der Alltagsrede nicht vom Begriff, sondern vom naiven Begriff, er hält somit die Welt des Alltäglichen der Sprache und die Welt wissenschaftlicher Begriffe auseinander. Dieses Verfahren halten wir für rationell, dann entsteht ein einander ergänzendes System der Wörter der Sprache und Termini der Metasprache. Dem Wort der Sprache liegt der naive Begriff zugrunde, dem Terminus liegt der wissenschaftliche Begriff zugrunde, der tiefer und breiter als der naive Begriff ist. Zwischen dem Wort und dem Terminus liegt keine Kluft; Termini gelangen oft in die Alltagsrede, womit sie den Status des naiven Begriffs zum Status eines quasi wissenschaftlichen Begriffs erhöhen. Als Beispiel solcher Expansion des Terminus in die Alltagsrede gelten viele Wörter aus dem medizinischen Bereich, weil es selten einen Menschen gibt, der sich nicht wenigstens bei einer Krankheit für kundig hält. Eben deswegen kommen in die Alltagsrede der Gemeinschaft viele medizinische Termini, in die Rede der Männer — Termini aus dem Automobilbau, in die Rede der Frauen — aus dem wirtschaftlichen Bereich, in die Rede der Jugendlichen — aus dem Bereich des Sports und der Musik.

Die fünfte Überlegung bezieht sich auf die Valenz.

Auf die Sprachtheorie von Weisgerber muss man unbedingt das Prinzip der Valenz beziehen im Zusammenhang mit dem Charakter des Weltbildes. Einen Hinweis darauf im Zusammenhang mit den Begriffen Wertigkeit, Wertigkeitsbereich und semantische Wertigkeitslehre können wir bei Hans Schwarz in seinem Aufsatz "Von der Wertigkeit der Sprachmittel" vorfinden [12]. Also, wenn wir vor uns das Bild einer realen Welt haben, wird das Aufeinanderbeziehen der Wörter und Begriffe der Sprache von der Realität in der Philogenese abhängen, somit im Prozess der praktischen Welterfassung und Abspiegelung deren Ergebnisse in der Sprache.

Es ist klar, dass in der Sprache nicht alle Wörter mit allen Wörtern semantisch frei kombinierbar sind, denn es gibt Valenz- und Ambivalenzgesezte, die aus dem potentiellen Bereich Sätze wie "Das Kind schläft" realisierbar machen, aber solche Sätze wie "Farblose grüne Ideen schlafen grimmig" (Chomsky) bereits im potentiellen Bereich verbieten. Es ist das grundlegende Prinzip der Sprache. Dabei kommt die Frage auf; entsteht

die Valenz innerhalb der Sprache selbst oder sie ergibt sich aus dem Leben? Offensichtlich gibt es in der Sprache selbst keine Mechanismen für die Regeln der semantischen Valenz der Wörter; sie werden von der Gemeinschaft in der Philogenese aufgrund der Erfahrung im Leben geformt und in der Muttersprache verkörpert. Aber nachdem sie in der Sprache verkörpert sind, bekommen die Regeln der semantischen Valenz den Charakter des Wirklichseins, d.h. sie funktionieren dann in der Ontogenese als objektiv für alle Mitglieder der Sprachgemeinschaft. Die philogenetische Herkunft dieser Regeln spielt danach gar keine Rolle mehr, denn die Valenzregeln werden zum festen und wirklichen System und regeln die semantische Valenz der Wörter bei der Umwandlung der potentiellen Sätze in die realen Sätze, d.h. sie regeln Begriffsvalenz und dadurch auch Tätigkeit und Praxis aller Mitglieder der Sprachgemeinschaft. Semantische Valenz des Wortes begrenzt letzten Endes den großen Kreis der Sätze und macht ihn vorstellbar, nicht in die Endlosigkeit übergehend. Weisgerber sprach über die thematische Organisation des Wortguts der Muttersprache und des Ideolekts des Menschen, was wir nach Trier als Feldstrukturierung des Lexikons bezeichnen.

Um über die Wortervalenz des realen Weltbildes zu sprechen, müssen wir mit lexikalisch-semantischem Feld oder Mikrofeld beginnen, denn die Wörter, die in ein und dasselbe Feld integriert sind, haben oft die gleiche semantische Valenz; z.B. alle Glieder des Mikrofeldes "Flora" lassen sich mit Prädikaten wie rauschen, wachsen, blühen usw., mit Farbbezeichnungen wie grün, rot, gelb usw. verbinden. Also wird die Valenz der Wörter, die das reale Weltbild wiedergeben, durch die Erfahrung der Gemeinschaft in der Philogenese bestimmt, sie beinhaltet die Erfahrungen der Menschen in der Ontogenese. Grundlegend sind dann Leistung und Tradition der Gemeinschaft, verbunden mit der Valenz des Wortes, was dann die Frage nach der Wahrheit behebt.

Wichtig ist die Verwertung der Tesai-Physai-Theorie bezogen auf die Entstehung und Ausbreitung der semantischen Valenz der Wörter. Wenn die Onomathopie das Wesen des Gegenstandes unmittelbar wiedergibt, indem sie diesen oder jenen Zug des Gegenstandes in Lautung darstellt, wird die Valenz des Wortes – Onomathopie völlig durch die Wechselbeziehung der Gegenstände selbst in der realen Welt bedingt. Als selbständiges Zeichen könnte das Wort seine eingene Valenzpolitik betreiben und die potentielle Valenz formen. In der neuen Situation der Unabhängigkeit des Wortes von der Realität können sich unkombinierbare Wörter verbinden lassen, während die Gegenstände, die durch diese Wörter in der realen Welt bezeichnet werden, sich nicht vereinigen lassen können, z.B. werden in der realen Welt doch keine Zentaur geboren, aber in der Sprache der alten Griechen und Römern konnte der Begriff "Zentaur"

entstehen, obwohl keine Reflexion über die Realität diesen Begriff bestätigen vermochte. Einige Begrenzungen der primären semantischen Valenz, mit der realen Welt verbunden, werden behoben, wenn die Rede über das mythologische oder religiöse Weltbild ist. Dabei kommt folgende Überlegung in Betracht. Die Wirklichkeit der Sprache wird voll und ganz im Gebrauch der Gegenwartsvariante der Sprache realisiert. In einzelnen Bereichen dagegen (die Kirche z.B.) verwendet die Sprachgemeinschaft nicht selten entlehnte oder tote Sprache, wie z.B. Latein oder Kirchenslawisch. Es folgt daraus, dass die Sprachgemeinschaft nicht nur ein einziges Weltbild hat: neben das pragmatische Weltbild kann sie auch ein mythologisch religiöses Weltbild setzen, wobei beide Weltbilder zwar nicht zusammenfallen, aber sich berühren können.

Ein wichtiges Abgrenzungsfaktor dieser zwei Weltbilder ist der Gebrauch von zwei verschiedenen Sprachen, die in Worten (Namen) Begriffe der Weltauffassung festhalten; außerdem haben diese verschiedenen Sprachen auch eine unterschiedliche innere Form, die in der Begriffsstruktur des Wortbestandes wie auch in unterschiedlichen syntaktischen Formen transparent wird. Der Übergang vom Latein oder Kirchenslawischen zur modernen Hochsprache zum Zweck der Messe / des Gottesdienstes ist ein schwieriger Kompromiss der Kirche, der den Weg zur Vermischung beider Welten (der mythologischen Welt und der pragmatischen Welt) eröffnet. Das einzige Hindernis dabei bleiben die Situation selbst und die Begleitungsatributte der Messe/ des Gottesdienstes.

Die sechste Überlegung bezieht sich auf tote Sprachen und tote Kulturen.

Die tote Sprache ist in Verbindung mit Kultur, die auch tot bezeichnet wird, vom großen Interesse. Betrachten wir das Altgriechische. Wenn wir es uns als eine Liste der Wörter-Begriffe vorstellen, multipliziert mit der Liste syntaktischer Modelle, bekommen wir die endliche Menge aller potentiellen Sätze dieser Sprache. Weiter wenn wir diese Menge mit bestimmter endlicher Zahl von Genres der geschriebenen und gesprochenen Formen multiplizieren (diese Liste ist geschlossen und die Genres werden nicht mehr ergänzt), bekommen wir die endliche Menge aller potentiellen Texte der altgriechischen Sprachkultur.

Ein Teil dieser Texte wurde in der gesprochenen Sprache der Altgriechen sowie in Schriften von Homer, Euripides, Aristoteles, Plato u.a. realisiert. Der andere Teil blieb aber potentiell. Da entsteht die Frage, ob wir Nachfolger imstande sind, den potentiellen Teil der altgriechischen Sprachkultur in den realen Bereich zu überführen und statt Aristoteles das zu schreiben, was er vorgenommen hatte, oder die Dialoge von Plato weiterzuführen? Wir antworten verneinend darauf, denn es ist unmöglich, in die tote Kultur einzudringen, ohne seine eigene Kultur. Wir können zwar altgriechisch spre-

chen, aber werden nie wie Altgriechen selbst Mitglieder dieser Kultur- und Sprachgemeinschaft, wir müssen darin geboren worden sein.

Die Überlegung über die Literatur.

Es gibt einen Bereich, wo sich das Weltbild der Realität und das Weltbild der weltlichen und religiösen Mythologie aufeinander treffen — die Bellitristik, die ihre eigene potentielle Welt und ihr eigenes Weltbild entwirft. Ein besonderes Privileg auf die sonst verbotene semantische Valenz erhalten Wörter im Genre der Science-Fiction, sowie in einigen Genres des Surrealismus (Kafka, Joyce u.a.), in der letzten Zeit auch des Postmodernismus. Gerade da gibt es Sujets, wo die Wahrheit und Erfindung verschmelzen und im Spiegelland wie Alice von Caroll verschwinden und die Wörter die für das reale Weltbild verbotene Valenz bekommen. Das gleiche Bild bieten uns sakrale und religiöse Texte, wo sich die religiöse Mythologie und reale Situation verbinden, und die Wörter auch die Ambivalenz überwinden und so kombiniert werden, wie bei der Schilderung des realen Weltbildes nie möglich wäre. Als Beispiel dafür dient das Neue Testament.

In der mythologischen Literatur und Volksdichtung gibt es ewige Inhalte, die aus einer Literatur in die andere übernommen werden und dabei unbedingt die idioethnische Spezifik erhalten. Zu solchen Fabeln gehört allerdings die Sage über Mefisto, in der deutschen Literatur mehrmals vorkommend z.B. bei Goethe, T. Mann) und idioethnisch in der russischen Literatur verkörpert von Bulgakow in seinem Buch "Der Meister und Margarete". Besonders idioethnisch sind Inhalte und Gestalten in der Volksdichtung, wobei in einigen Gestalten die Relativitätstheorie sichtbar wird, z.B. in russischen Märchen gibt es einen Iwan-Dummkopf, eine tief relativistische Gestalt; zugleich dumm und sehr klug. Solche Relativität ist auch in der russischen Literatur vertreten, in der es viele Gestalten relativ komisch und seriös, böse und gutmütig zugleich gibt.

Die Überlegungen über die sprachliche Relativität.

In der Sprachtheorie von Weisgerber gibt es eine globale Idee der Relativität, die die Muttersprache als Regulator des persönlichen Verhaltens und zugleich als Erscheinungsform des Kulturguts verstehen lässt. In der Sprache können wir auch spezielle Erscheinungsformen der Relativität in konkreten Wörtern und syntaktischen Einheiten finden. Zu den Elementen mit Relativitätscharakter zählen wir Wörter, die in sich gegensätzliche Begriffe und Begriffsaspekte enthalten können. Diese Erscheinung in Lexik bezeichnet man als Enantiosemie.

Im Russischen sind Verben: *telegrafirowal – telegrafirowal, telefonirowal – telefonirowal* (ein Verb mit der perfektiven Bedeutung und das zweite Verb

mit der imperfektiven Bedeutung in jedem Paar) als Beispiel zu nennen. Zu den syntaktischen Relativitätsüberführungen können wir in der deutschen gesprochenen Sprache folgende Konstruktionen zählen, die nur im spontanen Redeprozess entstehen und als Kontamination bezeichnet werden: *Ich hatte wirklich nicht viel Zeit und war auch n bißchen wütend auf diese alte Tante hat so verglaste blaue Augen gehabt, so n bißchen im Jenseits schon* ([13]; 80). *Die haben ja also jedenfalls die griechischen Scheine waren sagenhaft groß* ([14]; 56). Bereits aus diesen zwei Beispielen wird ersichtlich, dass im spontanen Redeprozess (in der gesprochenen Sprache) eigenartige syntaktische Gebilde möglich sind, die nach den Gesetzen der gesprochenen Sprache entstehen. Diese syntaktischen Gesezte sind von extralinguistischen Kriterien der Redegestaltung bedingt wie Spontanität, situative Gebundenheit, Zeitmangel für durchdachte Formulierung des Gedankens. Das führt zur sprachlichen Ökonomie und Sinkretismus. Unter dem Sinkretismus in der Syntax wird Verschmelzen unterschiedlicher Aspekte der Information verstanden, wie auch das Fehlen der eindeutigen Bezogenheit der Sprachmittel auf den Inhalt.

In Bezug auf die angebotenen Kontaminationskonstruktionen heißt es, dass sich in einer syntaktischen Form einige Inhalte verbergen und je nach dem zur Aktualisierung kommen können. Wenn wir nun diese Erscheinung im Rahmen der Relativitätstheorie zu erfassen versuchen, ist es möglich zu vermuten, dass vieles in der Sprache nicht absolut, sondern relativ gesehen werden kann, wenigstens bei der Aktualisierung in der gesprochenen Sprache. An der Grenze zweier prädikativer Einheiten steht als Bindeelement ein Satzglied, das im vorangehenden Teil eine syntaktische Funktion (Objekt) und im darauf folgenden Teil eine andere syntaktische Funktion (Subjekt) hat. Weil die zwei Sätze auf solche Weise aufeinandergelegt werden, entsteht dieses spezifische syntaktische Gebilde, das noch eine intonatorische Einheit ist. Üblich wird es ohne merkliche Pausen auf einmal ausgesprochen, was in Transkriptionen auch klar gezeigt wird.

Das Auffassen des Satzgliedes an der Grenze zweier prädikativen Einheiten als eines relativen Elementes ist möglich auch dank dem Thema-Rhema-Verhältins in diesen Konstruktionen. Wenden wir uns noch einmal dem Beispiel zu: *...Die haben ja also jedenfalls die griechischen Scheine waren sagenhaft groß...* Im ersten Teil der Aussage ist das Bindeelement die griechischen Scheine das Rhema, weil es eben das Informationszentrum ist, das etwas Neues, inhaltlich Wichtiges berichtet. Dasselbe Element im zweiten Teil wird schon zum Thema und aus den Gründen der sprachlichen Ökonomie wird seine Wiederholung oder seine sekundäre Nominierung erspart. Also, wir beobachten die Relativität

sowohl in der Sprache im allgemeinen, als auch in einzelnen Bereichen, zwar in ihren lexischen und syntaktischen Einheiten.

Wir erlauben uns abschließend unsere Hoffnung darauf auszusprechen, dass die Relativitätstheorie als ein selbständiger Bereich der Sprachwissenschaft das Recht auf seine Existenz bekommt.

Литература

1. Вайсгербер И. Л. Родной язык и формирование духа / Пер. с нем. и комментарий О.А. Радченко. – Ульяновск, 1993.

2. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. – М., 1958.

3. Витгенштейн Л. Философские исследования // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. – М., 1985.

4. Гумбольдт В. фон. О языке кави на острове Ява // Гумбольдт В. Избр. труды по языкознанию. – М., 1984.

5. Радченко О. А. Язык как миросозидание. Лингвофилософская концепция неогумбольдтианства. – М., 2005.

6. Carnap R. Die logische Syntax der Sprache. – Wien, 1934.

7. Russel B., Whitehead A. Principia Mathematica. V 1–3. – L., 1913.

8. Weisgerber J. L. Die Stellung der Sprache im Aufbau der Gesamtkultur. – Heidelberg, 1934.

9. Delbrück B. Einleitung in das Studium der indogermanischen Sprachen. – Leipzig, 1920.

10. Vierkandt A. Gesellschaftslehre. Hauptprobleme der philosofischen Soziologie. – Stuttgart, 1928.

11. Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. 1. Die Sprache. – Berlin, 1923.

12. Schwarz H. "Von der Wertigkeit der Sprachmittel". Gedenkschrift für Jost Trier. Hrsg. V.H. Beckers und H. Schwarz. – Köln / Wien, 1975. – S. 355–368.

13. Heutiges Deutsch. Reihe 2. Texte der gesprochenen deutschen Standardsprache. Bd. 1. – München, 1971.

14. Wackernagel-Jollis B. Untersuchungen zur gesprochenen deutschen Standardsprache: Beobachtungen zur Verknüpfung spontanen Sprechens. – Göttingen, 1971.

Language philosophy of I.L. Waisgerber and relative linguistics grounds

The occurrence of Humboldt's the relative theory of language and its development by I.L. Waisgerber, E. Sepir and B.Li. Uorf meant that linguistics has reached a level of the theory of relativity after geometry (N. Lobachevsky), logic (N. Vasilev), chemistry (N. Butlerov and D. Mendeleyev) and physics (A. Einstein) — the top of scientific character.

Key-words: philosophy of language, the theory of a relativity, the statement, true, language, speech, the text.

Е.Ф. Киров
(ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»)

ФИЛОСОФИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Зададимся вопросом: что такое литература как общественное явление, т.е. явление, волнующее и интересующее общество с очень давних времен.

Фактически с момента возникновения фольклорных произведений, которые следует с полным основанием отнести к литературе, она становится системообразующим фактором общества, прежде всего общественного сознания.

Однако в дальнейшем сущностные свойства литературы менялись, но уже и в древнейший период мифологическая литература моделировала параллельную реальность, которая иногда воспринималась как собственно реальность, а жизнь представала в таком случае бледной копией некоего мира идей. Известно, что философски такой взгляд обосновал Платон, придумавший (или открывший?) мир идей, бледной копией которых являлся — в его представлении — мир существования человека, т.е. реальный мир.

Можно смело утверждать, что принципиальной разницы между литературой и мифом в первоначальный период не было (впрочем, такое положение можно констатировать и в современном состоянии развития общества в некоторых специфичных случаях бытования тех и других текстов).

В любой период своего развития литература становится параллельной реальностью к существующей и своеобразно начинает дополнять ее. В определенных случаях даже теряется различие между миром, созданным в художественном произведении (а позже в пьесе, кинофильме или компьютерной игре), — и миром реальности. Нередко дело доходит даже до того, что мир художественного произведения предстает как более реальный, чем жизнь в реальном пространстве и времени. Такие случаи в истории русской литературы стали типичными начиная с произведений Грибоедова, Гоголя, Лермонтова, Пушкина и других писателей. Вряд ли можно было бы предположить, что существует более реалистическое описание судьбы человека из высшего общества, чем «жизнеописание» Евгения Онегина из одноименного романа А.С. Пушкина.

Именно в этот период апогея достигает абстрагирующая функция литературы, которая, подобно слову языка, начинает изображать типи-

зированные, так сказать, обобщенные явления. Если слово типизирует целый класс предметов и в языке обозначает именно класс однородных предметов, то художественный образ типизирует класс однотипных явлений, событий и людей, живущих в реальной жизни и имеющих реальные биографии — или вымышленных. При этом в понятие художественного образа, как известно, могут включаться не только люди, но и животный мир, а также флора. Не является чем-то необычным стихотворение, посвященное, например, коню, березе или сакуре и т.д. Естественно, что на этой почве возникает огромные возможности как для олицетворения, так и для переноса значения образа, подобно метафоризации слова в языке.

Интересен подход к литературе, разработанный Р. Бартом. Он считает, что глагол «писать» применительно к литературе непереходный (см. его статью «Писатели и пишущие»). Барт пишет: «Слово — не орудие, но носитель чего-то другого; нам становится все яснее, что это структура; но только лишь писатель (по определению) в структуре слова теряет свою собственную структуру и структуру мира. Такое слово, подвергаясь (бесконечно) обработке, становится как бы сверхсловом, действительность служит ему лишь предлогом (для писателя глагол «писать» — непереходный); слово, следовательно, неспособно объяснять мир, а если оно как будто и объясняет его, то лишь затем, чтобы позднее мир вновь предстал неоднозначным. Всякое объяснение, будучи введено в произведение (являющееся продуктом работы), тут же становится двусмысленным, лишь опосредованно связанным с реальностью; в итоге литература всегда нереалистична, но именно эта ее нереалистичность позволяет ей часто задавать миру серьезные вопросы, хотя и не напрямик; так Бальзак, отправляясь от теократического объяснения мира, в конечном счете занимался лишь его вопрошанием» ([2]; 135). Писатель, по Барту, противопоставлен пишущему: «Что же касается пишущих, то это люди «транзитивного» типа: они ставят себе некоторую цель (свидетельствовать, объяснять, учить), и слово служит лишь средством к ее достижению; для них слово несет в себе дело, но само таковым не является… определяющей чертой пишущего является наивность его коммуникативного проекта: пишущий и мысли не допускает, чтобы написанное им сосредоточилось и замкнулось в себе, чтобы там можно было вычитать между строк нечто иное, нежели он сам имел в виду» ([2]; 137–138). И вот далее самое интересное: «Парадокс в том, что общество принимает транзитивное слово гораздо более холодно, чем нетранзитивное» ([2]; 138). Вполне понятно, что пишущим оказывается по преимуществу ученый, но кем же оказы-

вается тогда критик? Барт считает, что это гибрид писателя-пишущего: «Выйдя из товарищества литераторов, писатель-пишущий попадает в другое — в товарищество интеллигенции... Писатель-пишущий осуществляет в глазах общества идеал письма без письма, передачи чистой мысли, в ходе которой не выделяются никакие побочные сообщения» ([2]; 140–141).

Это представление о литературе еще предстоит осознать, и, как любое первое впечатление, оно, скорее всего, оказывается верным. Барт в конечном итоге остался ему верен до конца. В лекции при вступлении в должность профессора Коллеж де Франс он говорит: «С древнейших времен вплоть до новейших авангардистских опытов литература неустанно печется о том, чтобы воссоздать нечто. Что же именно? Да очень просто: реальность. Между тем реальное не поддается воссозданию; и именно потому, что люди во что бы то ни стало стремятся его воссоздать с помощью слов, как раз и существует история литературы. ...Реальное нельзя воссоздать, на него можно лишь указать» ([2]; 554). В этом слове «указать», пожалуй, и заключается разгадка феномена литературы. Говоря языком внутрифилологических метафор, литература — это гигантское местоимение, указывающее на реальность, но не содержащее ее в себе.

На наш взгляд, функция литературы — это создание параллельного к реальному мира, который начинает взаимодействовать с реальным, иногда даже заменять его. Сущностная картина этого параллельного мира сводится к дейктической (отсылочной) природе, однако главным достоинством литературы при этом оказывается «опережающее» построение потенциального мира, которому нет еще и не было соответствия в реальном мире (возможно, и не будет никогда). Таким образом, литература может посредством дейктической отсылки указывать на миры, которые либо возможны, либо в принципе невозможны в реальности. Однако наиболее ценным качеством литературы в таком понимании оказывается моделирование мира, к которому следует стремиться. В этом мы усматриваем мощную креативность литературы, да и языка в целом (все, что сказано, рано или поздно случится).

Весьма интересную точку зрения на рассматриваемый вопрос высказал Ж. Женетт (см. [3]). В статье «Вымысел и слог» он говорит о том, что вопрос «Что такое литература» дурацкий, но соглашается с расхожим определением: «Литература — это искусство слова» ([3]; 345). Далее он утверждает: «...не подлежит сомнению, что употребление слов и предложений — недостаточное условие для того, чтобы дать определение литературе, и тем более литературе как виду искусства», однако «специфи-

ка литературы как искусства сводится к специфике письменного текста по сравнению с устным; в таком случае понятие литературы, в полном соответствии со своей этимологией, связывается с понятием письменности» ([3]; 345–346). Возвращаясь к вопросу о том, в чем признак литературы и уточняя мысль Аристотеля, что мимесис следует переводить как вымысел, Женетт пишет: «Вступить в область вымысла — значит покинуть сферу обыденного употребления языка, отмеченного требованиями достоверности или убедительности, которым подчиняются нормы коммуникации и деонтологии дискурса. Фикциональное высказывание, как не раз повторяли философы вслед за Фреге, не является ни истинным, ни ложным (но лишь «возможным», как сказал бы Аристотель), либо же является и истинным, и ложным одновременно: оно лежит по ту сторону истинного и ложного» ([3]; 351).

Однако есть лирика, которая не является вымыслом, указывает Женетт, это заметил И.А. Шлегель, переводчик Бате, который утверждал, что «лирическая поэзия миметична в античном смысле слова». Женетт утверждает что «в этот день монополии вымысла в литературе пришел конец, восстановить его можно было бы разве что новым изгнанием лирики — но время подобного шага было упущено безвозвратно» ([3]; 352). Возникает «дуополия» — вымысел ориентирован на драму и эпос, а лирика сама по себе, хотя еще Бате пытался свести лирику также к вымыслу ([3]; 353).

Другой подход к литературе — от языка, восходит к немецкому романтизму, Малларме и русскому формализму. Литература — это поэтический язык, отличающийся от обыденного, по меткому сравнению Валери, «как танец от ходьбы». Теоретически это оформил Якобсон, выдвинув поэтическую функцию языка. Его слова «Поэзия есть язык в его эстетической функции» стали классическими.

Женетт далее утверждает: «…обе наши эссенциалистские поэтики, даже объединившись — пускай насильно — не способны покрыть собой целиком все пространство литературы: от их общего охвата ускользает весьма существенная сфера, которую я бы временно обозначил как нефикциональную прозаическую литературу: история, ораторское искусство, эссе, автобиография и др.» ([3]; 356). Поэтому Женетт разработал новую, уже третью поэтику — кондиционалистскую. Ее суть в эстетизме и вкусовой оценке, ее принцип: «Литературным я считаю такой текст, который доставляет мне эстетическое удовольствие» ([3]; 357).

Далее Женетт пишет, что каждая поэтика «действительна в пределах своей области и при любом раскладе сохраняет свое значение»,

более того: «Литературность — явление множественное, и поэтому требует создания плюралистической теории» ([3]; 360).

В чем же специфика литературного текста? Женетт утверждает, что «вымышленный текст нетранзитивен, но его нетранзитивность обусловлена не самотождественностью и неизменяемостью формы, а фикциональным характером его предмета, благодаря которому возникает парадоксальная псевдореферентная функция, или денотация без денотата. Функция эта описывается в теории речевых актов через понятие «мнимых утверждений», в нарратологии — через разграничение автора (реального субъекта высказывания) и рассказчика (вымышленного субъекта высказывания). Если слово «Наполеон» обозначает реально существовавшего представителя рода человеческого, то «Шерлок Холмс» или «Жильберта Сван» не обозначают никого вне текстов Дойла или Пруста; это обозначение обращается само на себя и не выходит за пределы собственной сферы» ([3]; 365). По мнению Женетта, вымышленный текст не выводит к какой бы то ни было внетекстуальной реальности, и все, что он из реальности заимствует (а делает он это постоянно: «Шерлок Холмс жил в доме 221 по Бейкер-стрит»; «У Жильберты Сван были черные глаза» и т.п.), превращается в элемент вымысла — как Наполеон в «Войне и мире» ([3]; 364–365).

В итоге Женетт приходит к выводу: «Таким образом, мнимые утверждения будут фигурами в том случае, когда покрывают собой иллокутивные акты, принадлежащие к логическому вымыслу (например, басни), и косвенными речевыми актами в серлевском смысле в том случае, когда покрывают собой только акты, принадлежащие к вымыслу культурному (например, реалистические романы). Однако такое разграничение представляется мне более чем искусственным и плохо применимым при конкретном анализе, поскольку на практике оба типа вымысла постоянно смешиваются: даже волшебные сказки черпают в реальности тысячи подробностей, а самый правдоподобный роман не может слишком долго выдавать себя за правдивую историю» ([3]; 380). Другими словами, «фикциональный дискурс является на самом деле неким patchwork, или более или менее гомонизированным сплавом, разнородные элементы которого в большинстве своем почерпнуты из реальной действительности. Вымысел есть не что иное, как фикционализированная реальность» ([3]; 382).

В связи с этим возникает вопрос о научной специфике литературоведения: должно ли оно рассматривать эти проблемы — или это удел не существующей еще науки, которую следовало бы назвать философией литературы. Такой вопрос возникает из экстраполяции: если

лингвистика достигла этапа философии языка и социолингвистики, то достигнет ли такого этапа литературоведение? Уже приняв название «философия литературы», мы готовы предложить название для новой филологической дисциплины — «социолитературоведение». Понятно, что в один из этапов своего развития в 20–30 годы XX века российское литературоведение, как и марристское языкознание, было ультра- и грубосоциологизированным на марксистской основе. Социолитературоведение, таким образом, уже возникло в зачаточной форме, однако ему предстоит расширить метатеоретическую базу, избрав в качестве метатеорий и немарксистские основания. Думается, что на таком пути мы можем встретиться с очень перспективными находками и открытиями, однако продолжая экстраполяции из лингвистики, зададим вопрос: а возможно ли психолитературоведение, подобное психолингвистике? И если возможно, то что это такое? Весьма вероятно, что эта отрасль науки должна заниматься проблемами восприятия текста, его перцепции в индивидуальном и общественном сознании.

Однако вернемся к вопросу о жизни текста литературного произведения в обществе, который обязательно должен быть поставлен, поскольку литературный текст, если это настоящая литература, не может не воздействовать на общественное сознание и не может его не отражать. Более того, именно для этого он и создается. Можно предположить даже, что литературный текст является материальным носителем общественного сознания. Если социолингвистика имеет дело с социальной стратификацией языка, то социолитературоведение должно иметь дело с социальной стратификацией литературы. Не думаю, что придется долго искать ответ на вопрос, что это такое. Вполне понятно, что разные слои общества читают разную литературу, если выйти за рамки школьной программы. Изучением этого феномена и должно заниматься социолитературоведение.

Вернемся к формулированию основного вопроса о философии литературы как научного предмета.

Можно пойти по пути указания на то, чем литература не является, отталкиваясь от близких определений, но все-таки не относящихся к литературе.

Вполне понятно, что литература не является собственно жизнью человека и общества, это что-то другое, однако очень непосредственно связанное с жизнью как таковой. В каком-то смысле, в конце концов оказывается, что литература представляет собой часть жизни общества и человека, но целиком к ней не сводится.

Уже в глубокой древности литература была соотнесена с таким понятием, как отражение, что было впервые отмечено Платоном и развито Аристотелем в понятии мимесиса. В «Поэтике» Аристотель пишет: «Поэтическое искусство породили две естественные причины. Во-первых, подражание присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания; а во-вторых, результаты подражания всем доставляют удовольствие» ([1]; 26–27). Далее Аристотель добавляет, что подражание свойственно нам по природе ([1]; 20), однако к подражанию не сводится вся жизнь человека, иначе он не вышел бы за рамки животного мира.

Выше мы уже говорили о том, что о прямом отражении жизненных реалий в литературе говорить не следует, речь идти может об указании на жизненные реалии. Если понимать отражение в дейктическом смысле отсылки, то мимесис Аристотеля и Платона становится базой для построения теории.

Все дело в том, что отражение может иметь разную степень обобщенности, и литература разных эпох представляет собой разную идеологию отражения. Так, если реалистическая литература наиболее адекватно способна дейктически отражать жизненные реалии, то мифологическая литература делает это в иной форме — в форме виртуального миропостроения. Аристотель в «Поэтике» пишет: «Не надо непременно стремиться к тому, чтобы держаться традиционных мифов, вокруг которых строятся трагедии» ([1]; 23). Таким образом, в дело идут как старые, так и новые мифы. Мифологическая литература не ставит своей задачей отражать (даже дейктически) или иллюстрировать мир реальной жизни, она создает свой искусственный мир и мало заботится о том, насколько этот искусственный мир соотносится с реальным. В этом смысле мимесис как отражение реального положения дел становится противоположным семиозису как виртуальному миропостроению.

В значительной степени литература подобна математике, создающей абстрактные категории, выстраиваемые в некий идеальный мир, который мог бы в принципе существовать и в реальности. Но для математики это не существенное условие. Мир, построенный математическими способами, не менее реален, чем «тварный» реальный мир. Аристотель в «Поэтике» предложил формулу, которую можно признать сущностью литературы как таковой, а также сущностью математики как таковой: «Следует предпочитать невозможное, но вероятное возможному, но маловероятному» ([1]; 63).

Подчеркнем, что потенциальный мир математических моделей очень мало соответствует реальному миру, в котором мы живем. В этой связи возникает вопрос: не так ли дело обстоит и с литературой? В значительной степени, на наш взгляд, ответ будет положительным.

Пожалуй, не вызывает сомнения, что миропостроение присутствует как в деятельности математика, так и литератора. Тот и другой строят потенциальные миры, опираясь на исходные конструкции. И в этом мы видим главное, что сближает эти виды человеческой деятельности.

Этот креативный элемент литературного творчества был сразу замечен Аристотелем в «Поэтике». Важно подчеркнуть, что Аристотель понял, что миропостроение в литературе может касаться и возможных миров. Так, он пишет: «Задача поэта — говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости. Ибо историк и поэт отличаются друг от друга не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей как с метром, так и без метра; но они различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться» ([1]; 35–36). Эту блестящую идею Аристотель повторяет в «Поэтике» не один раз. Так, в другом месте он пишет: «Даже если ему (поэту. — *Е.К.*) придется изображать действительно случившееся, он тем не менее остается поэтом, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно случившихся событий некоторые были таковы, какими они могли бы случиться по вероятности или возможности: в этом отношении он является их творцом» ([1]; 36–37).

Другой сущностью, связанной с литературой, но не сводящейся к ней, является религия. При этом следует иметь в виду, что любая мировая религия очень филологична, связана с текстами Священного Писания (Библией, Кораном и т.д.), которым придается сакральное значение и которые детерминируют по сути в целом функционирование мировой религии как общественного института, управляющего в какой-то степени (иногда очень существенной) жизнью общества.

Совершенно очевидно, что миропостроение литератора родилось из чего-то, являющегося по отношению к литературе исходным. Вполне понятно, что этим исходным является мифология, которая рано или поздно кристаллизуется в религию — сначала политеизм, а затем и монотеизм. Именно из этих источников возникает феномен литературы, что является аксиоматичным. Однако с появлением литературы не ис-

чезает ни мифология, ни тем более религия. Следовательно, литература тесно взаимодействует с ними, но в определенный период времени. И этот вопрос можно поставить в настоящее время как теоретически, так и практически, поскольку он в некоторых случаях решался в одном из существовавших социумов. Речь идет о Сократе и его судьбе, которая носит явные признаки трагизма, навеянного литературной деятельностью этого человека. Читая сочинения Сократа, а также его речи в передаче Платона, все-таки трудно отделить философа от литератора — все это слито воедино в творчестве этого первого из философов. Известно, что Сократ был обвинен в безбожии, приговорен к смерти и выпил цикуту [6].

Возникает вопрос: имеем ли мы дело в данном конкретном случае с первой победой литературы над религией во всей мировой истории духовной жизни? Мы склонны положительно ответить на этот вопрос. Речи Сократа отрицали религию, заменяли ее новым мирознанием, хотя сам философ утверждал, что знает только то, что ничего не знает. Важно подчеркнуть, что речи Сократа не претендовали на сакральность, т.е. не имели целью создания новой религии, а такие случаи в истории духа происходили постоянно. Мы постоянно сталкиваемся с попытками создания или реформирования религии, и наиболее грандиозной из последних был большевизм как вера в светлое будущее, ибо он не был основан на каких-либо реальных расчетах или научных построениях. Поразительным является сам факт маскировки большевистской религии под науку: писания Ленина, например, выдавались за научные сочинения и приобретали наукообразную форму.

Таким образом, литература может вступать в конкурентные отношения с религией, но в конечном счете их взаимоотношения приобретают вид взаимной дополнительности. Поэтому на вопрос, отменит ли литература религию как таковую, следует ответить отрицательно. Думается, что не отменит, поскольку элемент неизвестности будет присутствовать всегда, при любом уровне развития науки. В таком случае место для религии остается.

Следовательно, история духа в послеплатоновское время начала сводиться к соотношению нескольких величин: мифологии и религии, с одной стороны, и науки (прежде всего математики) и литературы, — с другой.

Литература принимает в этом соотношении разные позиции. В одном случае она служит разъяснением религии и преследует педагогические и этические цели, — так происходило в большинстве случаев,

и наиболее ярким примером является евангелическая литература, включая «Мастера и Маргариту» Булгакова. В других случаях литература может и противоборствовать религии, как это было в истории русской советской литературы (Булгакова в такую литературу включать нельзя, хотя он современник этой литературы) или французской литературы вольтерьянского толка.

Не может не быть поставлен и вопрос о литературе и игре — в каком соотношении находятся эти два явления? Этот вопрос был исследован Ю.М. Лотманом, который подчеркнул сходство и различие игры и литературы как феноменов человеческой деятельности. Так, он писал: «Игра подразумевает реализацию особого — «игрового» поведения, отличного и от практического, и от определяемого обращением к моделям познавательного типа. Игра подразумевает одновременную реализацию (а не последовательную смену во времени!) практического и условного поведения» ([4]; 138). Далее Ю.М. Лотман отмечает, что искусство имеет сходство с игровыми моделями: «Важным свойством художественного поведения является то, что практикующий его одновременно реализует два поведения: он переживает все эмоции, какие вызвала бы аналогичная практическая ситуация, и, одновременно, ясно сознает, что связанных с этой ситуацией действий (например, оказания помощи герою) не следует совершать» ([4]; 138). Хотя в истории перцепции произведений искусства бывали случаи, когда вооруженные зрители кинофильма (ковбои или красноармейцы) стреляли в экран, чтобы помочь терпящему бедствие герою. Тем не менее, следует согласиться с Ю.М. Лотманом, что «игра представляет сбой овладение умением, тренировку в условной ситуации, искусство — овладение миром (моделирование мира) — в условной ситуации. Игра — как бы деятельность, а искусство — как бы жизнь» ([4]; 139). Пожалуй, к сказанному нечего добавить.

С момента появления натурфилософии (расцвета достигает у Аристотеля) возникает разделение физики и метафизики, и произведения натурфилософов постаристотелевского толка уже отделяются от собственно литературы. С этого момента литература и научные писания обособляются друг от друга, т.е. появляется преднаука, поскольку у натурфилософии имеются интенции, направленные на объяснение реального физического мира как такового. Именно это направление письма прямо и непосредственно направлено на отражение реального мира — и чем дальше, тем точнее. Таким образом, реализм как характеристика чего-то написанного применим только к науке, непосредственно регистрирующей и объясняющей реалии существующего мира. По отно-

шению к литературе термин «реализм» должен обозначать нечто иное, но не простое соответствие реальности. Возможно, этот термин в литературоведении может применяться в «старом» философском смысле для обозначения реального существования общих понятий — и в таком смысле реализм противопоставляется номинализму, утверждающему, что общие понятия — это только имена языка, не имеющие реального существования.

Возможно понимание сущности литературы, при котором литература в конечном итоге сводится к изначальной бытовой философии (точнее, метафизике). При таком понимании творения Платона (диалоги) мало чем отличаются от литературы, воплотившейся в греческих мифах или трагедиях (Софокла и др.).

И все-таки осмелимся высказать парадоксальную мысль о том, что генетическая связь литературы и философии не прерывается никогда, в конечном счете, философия существует на протяжении всех тысячелетий как рефлексия над физическим миром (натурфилософия как таковая) и миром за пределами физического существования (метафизика). Важно подчеркнуть, что генетическая связь именно метафизики как части философии с литературой наиболее тесна. Можно вообще утверждать, что это два способа говорить об одном и том же. Точнее, это разговор об одном и том же, но на двух разных языках — на наукообразном языке метафизики и образном языке литературы.

Размышляя таким образом, можно прийти к выводу, что в разные периоды истории человечества литература была наиболее тесно связана с разными общественными институтами — с религией в начальный период, с наукой в античный период, с образованием (в эпоху Просвещения во Франции или России), философией (метафизикой) всегда. При этом следует учесть, что любая метафизика так или иначе отпочковывается от религиозных представлений. Но при этом в отвлечении от всех этих институтов у литературы имеется некий специфический остаток, который свойствен не только ей одной, но еще и метафизике. В чем же эта специфика?

Ответ прост — суть литературы, как и метафизики, состоит в рефлексии человека (не ученого, а простого человека) по поводу мира, в котором он живет, и собственного внутреннего мира. Подобная задача, как уже говорилось, стоит и перед метафизикой, однако метафизика устраняется в сторону науки, становится в конечном счете наукой. Литература остается в пределах бытового потребления текстов. Из этого следует еще одно определение литературы: литература — это бытовая метафизика.

Однако это только половина ответа, есть и другая половина. Суть литературы сводится к помощи человеку в деле сосуществования с другими людьми в непростом мире человеческого общества. В этой своей функции литература становится своеобразными переводчиком принятых в обществе религиозных и этических норм на наиболее простой и доступный язык литературных образов. Таким образом, литература предстает еще и в функции универсального иллюстратора догматов религии и этики, делая таким образом их общедоступными и понятными самому широкому кругу человеческого общества. Разумеется, существует идиоэтническая и теологическая подоплека этого процесса, что приводит на первых порах развития литературы к ее узкой направленности на тот или иной этнос, а позже на определенную религиозную прослойку общества. Однако по мере формирования мировых ценностей возникает и мировая литература, ориентированная на всех людей в целом, без разделения на этносы и конфессии. Такая литература получила наименование классической, хотя само понятие «классичесскости» никогда не было строго определенно и понималось больше интуитивистски, нежели чем научно — как в литературе, так и в музыке.

Подводя итоги сказанному, определим еще одну ипостась литературы — это бытовая этика. Говоря точнее, это учебник общепринятого поведения, которое декларируется в данное время как общепринятое (узуальное) данным языковым и литературным сообществом, т.е. сообществом, объединенным общим языком и литературой.

Понять, что такое литература, можно и с позиций когнитивной психологии. Обратимся к знаменитой работе отца-основателя когнитивизма У. Найссера «Познание и реальность» [5].

Итак, Найссер использует понятие Барлетта «схема», модифицируя его в духе когнитивизма. Схема является частью перцептивно-когнитивного цикла, включающего в себя объект (наличную информацию), который модифицирует схему, направляющую исследование, которое выбирает объект и т.д. по кругу. «Схема принимает информацию, как только последняя оказывается на сенсорных поверхностях, и изменяется под влиянием этой информации; схема направляет движения и исследовательскую активность, благодаря которым открывается доступ к новой информации, вызывающей в свою очередь дальнейшее изменение схемы… С биологической точки зрения схема — часть нервной системы. Это некоторое множество физиологических структур и процессов: не отдельный центр в мозгу, а целая система, включающая

рецепторы, афференты, центральные прогнозирующие элементы и эфференты» ([5]; 592–593).

Найссер в духе компьютерной метафоры сравнивает схему с форматом, к которому должна быть приведена информация, чтобы быть понятой (в противном случае она либо игнорируется, либо признается бессмысленной).

Найссер утверждает, что у организма имеется много схем, связанных друг с другом сложным образом, что некоторые схемы могут конфликтовать или быть несовместимыми. В конечном счете он приходит к выводу, что восприятие определяется схемами, восприятие «является результатом взаимодействия схемы и наличной информации ([5]; 595). Схемы «являются продуктом индивидуально-жизненного опыта», они «позволяют нам не только воспринимать текущие события, но и удерживать информацию о событиях, имевших место в прошлом» ([5]; 597). Найссер утверждает, что в жизни человека нет периода, когда бы он был лишен схем.

Вполне понятно, и Найссер сам это подчеркивает, что понятие схемы связано с понятием фрейма, разработанного М. Минским и Э. Гоффманом в рамках теории искусственного интеллекта.

Теперь мы можем вновь обратиться к литературе и попытаться определить ее сущность с позиций, близких к теории схем У. Найссера.

В самом деле, что мешает рассматривать литературу как схемопостроение, т.е. процесс создания схем, пригодных для восприятия действительности, а также пригодных для объяснения явлений, которые с позиций здравого смысла и наличного опыта объяснить невозможно. Так, мифологическое мышление в конечном счете опирается на мифологическую литературу, используя построенные в ней схемы для понимания явлений, которые кажутся непонятными с позиций имеющегося опыта и позитивных сведений об окружающей действительности.

Совершенно необходимыми являются некие схемы для объяснения того, что происходит во внутреннем мире человека. Понятно, что эти явления нельзя объяснить законами механики, даже квантовой, — их вообще нельзя объяснить какими-либо физическими законами. Следовательно, необходимы схемы, которые могли бы объяснить движения человеческой души. Практически в качестве научных схем в психологии не было ничего предложено, кроме фрейдистского вытеснения и сублимации, а также механистического стимула и реакции в бихевиоризме. Однако этого катастрофически мало для объяснения замысловатого мира душевных пере-

живаний, поэтому литература восполняет существующий дефицит схем, которые делают понятными многие процессы духовной жизни.

Таким образом, можно прийти к выводу, что литература — это дополнительное к науке (а иногда и единственное) средство схемопостроения, которое позволяет объяснять мир в тех пределах, в которых наука этого сделать не может. Говоря проще, литература — это бытовая наука. Так, сам процесс возникновения мира и человека, его грехопадение и грядущее спасение имеет вполне приемлемую схему, которая легла в основу и многих религий мира. Эта глобальная схема в литературе многократно обыгрывается, повторяется и совершенствуется (последняя из наиболее значительных версий этой схемы принадлежит М. Булгакову — имеется в виду его роман «Мастер и Маргарита», которому иногда придается статус «пятого Евангелия».

Неизбывный интерес у человека вызывает проблема смерти и жизни после физической смерти. Вполне понятно, что в настоящий момент возможности науки в реалистическом и однозначном разрешении этой проблемы весьма ограниченны (хотя наблюдения о впечатлениях выходящих из комы больных имеются, тем не менее, объяснений с научной точки зрения всем этим фактам нет). Следовательно, в дело схемопостроения включается литература. К литературе в этом случае следует причислить и Евангелия, и другие теократические сочинения, объясняющие сам процесс перехода от жизни к новой жизни после смерти. Кроме этого, схемопостроение подобного рода содержится в огромном количестве художественных текстов во всей мировой литературе в целом.

Приведенное выше понимание литературы ориентировано на позицию с точки зрения создающего литературу, т.е. создающего схемы. Однако возможен и другой аспект понимания литературы — с позиций читателя, воспринимающего информационное богатство литературного произведения.

Итак, с позиций читающего, литературное произведение представляет собой текст, наполненный знаками, которые отсылают к чему-то, имеющемуся в картине мира (сознании) самого читающего. Именно так происходит понимание литературного произведения, — и именно поэтому такое понимание бывает разным.

Таким образом, литература превращается в таком аспекте рассмотрения в некое хранилище знаковой информации, сосуд разума или безумия — в зависимости от содержания.

Именно литература предрасположена к тому, чтобы аккумулировать опыт поколений и служить вместилищем коллективного разума.

который может быть передан последующим поколениям. В таком ракурсе литература превращается в когнитивную ценность, имеющую функцию научения последующих поколений опыту предшествующего поколения, а также постоянного восполнения знаний любым поколением в областях, принятых как классические ценности. И эта сущностная сторона литературы никак не должна быть недооцененной. Возможно, что именно поэтому литературу изучают в школе и университете, а не считают простым средством развлечения или времяпрепровождения, каковым, впрочем, она также — в том числе — и является, если это чтиво. Говоря просто, литература оказывается учебником жизни как для существующего ныне, так и для последующих поколений.

В связи с этим возникает и вопрос о профессиональной стороне деятельности литератора. Фактически есть такая профессия, и есть даже институт, который готовит профессионалов в этой области, причем разделяя и отделяя профессионалов в близкой области — журналистов от профессиональных писателей. Приблизительно в V веке до нашей эры литературное ремесло стало превращаться в профессию — с момента, когда слова «техне» и «пойэсис» у Аристофана стали употребляться как синонимы.

Тем не менее в литературоведении в качестве вечного витает вопрос о самодостаточности письменной речи, т.е. о надфункциональности литературы как процесса человеческой деятельности. Объявить этот вопрос бессмысленным нельзя, поскольку есть виды деятельности, которые не имеют или почти не имеют практической направленности. В качестве примера такого рода можно привести весьма почитаемый в обществе труд математика, который создает виртуальный мир, соотносящийся с миром реальным весьма незначительно. Подобным следует признать и труд композитора. Вера в потенциальную реальность математически или музыкально созданных миров у самих математиков и музыкантов весьма высока. Что же касается общества, то оно чаще всего и не подозревает о том, что, по существу, делают математики. Для общества достаточно того очень незначительного прикладного эффекта от математики, который позволяет вычислять и количественно описывать некоторые параметры земного и околоземного существования.

Теперь главное — почему общество столь расточительно и позволяет математикам, композиторам и литераторам так свободно предаваться столь непрактичным видам деятельности, оплачивая — и порой весьма высоко — результаты этой деятельности. На этот вопрос должен быть от-

вет, и он есть. Все дело в том, что как математика, так и музыка, так и литература имеют еще одну важнейшую функцию: они создают ближайшие по возможности осуществления миры. Мы уже подчеркивали, что такую функцию литературы отчетливо сформулировал Аристотель, приведем еще одну цитату из «Поэтики»: «Вообще при суждении о невозможном в поэзии следует обращать внимание на идеализацию или ходячее представление о вещах; именно в поэтическом произведении предпочтительнее невозможное, но убедительное, чем возможное, но неубедительное» ([1]; 67). Аристотель вводит термин «эйкос», понимая его как правдоподобие или вероятность, т.е. придает ему значение причинной связи с необходимостью. Тем не менее, мы встречаем у Аристотеля и слово ложь применительно к литературному произведению, которое толкуется именно как ложь: «Гомер учит и остальных, как надо сочинять ложь. Прием этот основан на неправильном умозаключении, а именно: люди думают, что раз при существовании того-то существует то-то… то существует или происходит и предыдущее. Но это ложь… Примером этому служит отрывок из «Омовения» ([1]; 62–63). Из сказанного следует, что «эйкос» как вероятное в теории Аристотеля не является ложным. Поэт, как говорит Аристотель, есть подражатель, и ему необходимо подражать одному из трех: «или он должен изображать вещи так, как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть» ([1]; 63–64). Таким образом, поэт является создателем возможного мира, который может быть переплетен с миром реальным. Аристотель пишет: «Если поэта упрекают в том, что он неверен действительности, то, может быть, следует отвечать на это так, как сказал и Софокл, что сам он изображает людей, какими они должны быть, а Еврипид такими, каковы они есть» ([1]; 65).

Именно по пути к признанному как приемлемый мир будущего и направляется всей совокупной энергией общества существующий в реальности мир. Именно так строится реальная история, хотя в ней присутствуют элементы случайности и непоследовательные отклонения, вплоть до мировых войн. Но мир неуклонно движется по пути, который нарисован в потенциальном видении в рамках целой мировой литературы как некий потенциальный мир. Поэтому великие утопии (да и невеликие тоже, к которым следует отнести марксизм) — это философская квинтэссенция того, что мелкими фрагментами нарисовано на полотне мировой литературы. Великая мечта академика А. Веселовского о создании поэтики мировой литературы остается актуальной как никогда.

Конечно, мировая литература имеет региональные версии. Так, идеал западного мира базируется на античной литературе и филосо-

фии и дополняется христианской мифологией и этикой. Мир буддизма имеет свою литературу, мифологию и религию и т.д.

Тем не менее, в эпоху глобализации возникает проблема выбора образа будущего. Наиболее приемлемым оказывается многополярный образ будущего, который можно обнаружить в совокупном взгляде на религию, мифологию и литературу той или иной цивилизации. Самым опасным оказывается мир, построенный на доминировании какого-либо одного типа цивилизации, например, христианского или мусульманского. Понятно, что в ближайшем будущем не может быть единого образа будущего мира, что не мешает стандартизировать время, меру длины и другие параметры, столь расходящиеся даже в рамках одной западной цивилизации.

Из сказанного следует, что важнейшей функцией литературы оказывается создание образа будущего мира, и литература весьма робко осваивает будущее время, сосредотачиваясь преимущественно на прошедшем или настоящем. Вполне понятно, что литература может конкретизировать мир, созданный в мифах и в религии, но может и построить конкурирующие миры. Вот эта функция литературы наиболее востребована и наименее проявлена в реальности в виде социальных утопий.

Очевидно, что для создания образа будущего следует изучить и воссоздать образ прошлого и настоящего. Литература в целом с этим справилась, и реалистическая литература — это предел, за которым должна возникнуть некая новая генерация литературы. И такая литература появилась — речь идет о квазиутопиях А. Платонова, если иметь в виду русскую литературу («Котлован», «Чевенгур» и др.) и других писателей.

Очень интересным является вопрос о фантастической литературе как направлении. Что значит с цивилизационных позиций появление фантастики, которую принято называть научной. Думается, что Жюльвернова галактика своим возникновением означает очень многое. Это прообраз «математической» литературы, которая, подобно математике, строит возможные миры. Обществу остается лишь ориентировать движение событий в том направлении, которое оно считает наиболее приемлемым и которое изложено в совокупном тексте фантастической литературы той или иной цивилизации. Достаточно вспомнить о сбывшихся предсказаниях писателя-фантаста Кларка.

Таким образом, следует избрать приемлемую теорию развития — и таковой представляется теория бифуркации нобелевского лауреата Ильи Пригожина [7], — и соединить ее с предсказанными в литературе путями развития цивилизации.

Возможные пути развития после точки бифуркации можно создать в тексте математика или литератора, а также неявно намекнуть на них в музыкальном тексте. В этом и состоит огромная ценность как математики, так и литературы и музыки как рода человеческой деятельности.

В итоге мы приходим к самому важному определению литературы: ее можно определить как лабораторию будущего. Говоря проще, в литературном произведении можно создать возможный мир, к которому следует стремиться. Тогда возможный мир в один прекрасный момент может превратиться в реальность, пусть и с отклонениями и неточным соответствием замыслу. Но в целом (стохастически) мы можем получить приведение некоего положения дел к планируемому, при этом важнее всего научиться делать, как запланировано, а не как всегда.

Итоговое определение литературы: литература — это объяснение того, что было, что есть, и предсказание развития в будущем.

Литература

1. Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб., 2000.
2. Барт Р. Семиотика. Поэтика. Избранные работы. – М., 1989.
3. Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике: В 2-х тт. – М., 1998.
4. Лотман Ю. М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем // Труды по знаковым системам. — Вып. 3. — Тарту, 1967. — С. 130–145.
5. Найссер У. Познание и реальность // Хрестоматия по истории психологии. – М., 2002.
6. Платон. Апология Сократа. Критон. Ион. Протагор. – М., 1999.
7. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог «Человека с природой». – М., 1986.

Philosophy of literature

The question that such the literature is analyzed in the article. As a result the author comes to the most important definition of the literature: it can be defined as the laboratory of the future. Speaking easier, in a literary work it is possible to create the possible world to which it is necessary to aspire.

Then the possible world can turn to a reality, sometimes with the deviations. But as a whole we can receive data of a certain state of affairs to plan.

Key-words: the literature, philosophy, reflection, mimesis, a utopia, realism, a fantasy, the probable world, development.