



Решением Президиума ВАК Министерства образования и науки РФ журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых рекомендуется публикация основных результатов диссертационных исследований на соискание ученой степени доктора и кандидата наук

## СОДЕРЖАНИЕ

## Научный отдел

## Лингвистика

- Балашова Л. В.** Русская метафора в диахронии: основные тенденции в развитии переносов в предметной сфере 3
- Наджим К. Х.** Роль тематической группы «головные уборы» в формировании русской идиоматики 7
- Наумов К. Д.** Славянское язычество как источник формирования русской и польской идиоматики 10
- Черкасова А. П.** Арабская лексика французского языка стран Магриба, особенности ее адаптации 13
- Балашова Е. Ю.** Дискурсивная специфика жанра евангельской притчи (на материале анализа притчи о блудном сыне) 17
- Василишина Е. Н.** Субъективные аспекты восприятия художественного дискурса 20
- Андреева О. А.** Тактики смягчения категоричности высказывания (на материале собственных ручных записей разговорной речи) 24
- Амири Л. П.** Средства визуальной актуализации как графосемантическая разновидность языковой игры в креолизованных текстах рекламной коммуникации 30
- Гуськова Ю. В.** Чат-интервью как вторичный речевой жанр 36

## Литературоведение

- Прозоров В. В.** Риски спора и речевой жанр совместного поиска согласия 39
- Тарасова И. А.** О зонах риска в междисциплинарных исследованиях 45
- Павлова С. Ю.** Судьба аристократки в мемуарах сестер Манчини и проблема социальных рисков 49
- Лебедева О. В.** Ирландские саги как национальный прообраз современной английской новеллы 54
- Прасковьяна М. В.** Сказочные архетипы в повести Гоголя «Шинель» 58
- Незовибатько О. Е.** Самоистолкование и поиск «Внутреннего человека» в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя 61
- Тимашова О. В. А. Ф.** Писемский-критик. статья о «Подводном камне» М. В. Авдеева и взгляды Писемского на «Женский вопрос» 69
- Музалевский Н. Е.** «Свои люди – сочтемся» Островского и «Тартюф, или Обманщик» Мольера: драматизм действия, характеры 74
- Минц Б. А.** Лирический триптих «Петрополь» О. Э. Мандельштама: текстология и поэтика 80
- Шведова (Сивоплясова) А. Н.** «Смыслоёмкость» малой прозы Велимира Хлебникова («Жители гор») 88
- Иванова Е. А.** Нарративная структура биографии Э. Людвига «Наполеон» 92
- Сергеева Е. А.** Мифологизация советской интеллигенции в рассказах Татьяны Толстой 98

## Журналистика

- Соловьёва М. М.** «Дневник “Литературной газеты”» как форма отражения действительности середины 1930-х годов 102
- Сидорова И. Г.** Коммуникативно-прагматические характеристики интернет-жанров «Живой журнал» и «Твиттер» 109
- Тишков А. А.** Проблема восприятия интернет-текста читателем 113

## Сведения об авторах

121

РЕДАКЦИОННАЯ  
КОЛЛЕГИЯ

- Главный редактор**  
Коссович Леонид Юрьевич
- Заместитель главного редактора**  
Усанов Дмитрий Александрович
- Ответственный секретарь**  
Клоков Василий Тихонович
- Члены редакционной коллегии**  
Аврус Анатолий Ильич  
Аксеновская Людмила Николаевна  
Аникин Валерий Михайлович  
Балаш Ольга Сергеевна  
Бучко Ирина Юрьевна  
Вениг Сергей Борисович  
Волкова Елена Николаевна  
Голуб Юрий Григорьевич  
Захаров Андрей Михайлович  
Комкова Галина Николаевна  
Лебедева Ирина Владимировна  
Левин Юрий Иванович  
Макаров Владимир Зиновьевич  
Монахов Сергей Юрьевич  
Орлов Михаил Олегович  
Прозоров Валерий Владимирович  
Федотова Ольга Васильевна  
Федорова Антонина Гавриловна  
Черевичко Татьяна Викторовна  
Шатилова Алла Валерьевна  
Шляхтин Геннадий Викторович

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ  
СЕРИИ

- Главный редактор**  
Прозоров Валерий Владимирович
- Заместитель главного редактора**  
Иванюшина Ирина Юрьевна
- Ответственный секретарь**  
Клоков Василий Тихонович
- Члены редакционной коллегии**  
Борисов Юрий Николаевич  
Кабанова Ирина Валерьевна  
Раева Александра Васильевна  
Сиротинина Ольга Борисовна

**Зарегистрировано**  
в Министерстве Российской  
Федерации по делам печати,  
телерадиовещания и средств  
массовых коммуникаций  
Свидетельство о регистрации СМИ  
ПИ № 77-7185 от 30 января 2001 года



## ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ РУКОПИСЕЙ

Журнал принимает к публикации общетеоретические, методические, дискуссионные, критические статьи, результаты исследований по всем научным направлениям.

К статье прилагаются сопроводительное письмо, внешняя рецензия и сведения об авторах: фамилии, имена и отчества (полностью), рабочий адрес, контактные телефоны, e-mail.

1. Рукописи объемом не более 1 печ. листа, не более 8 рисунков принимаются в редакцию в бумажном и электронном вариантах в 1 экз.:

а) бумажный вариант должен быть напечатан через один интервал шрифтом 14 пунктов. Рисунки выполняются на отдельных листах. Под рисунком указывается его номер, а внизу страницы – Ф.И.О. автора и название статьи. Подрисуночные подписи печатаются на отдельном листе и должны быть самодостаточными;

б) электронный вариант в формате Word представляется на дискете 3,5 или пересылается по электронной почте. Рисунки представляются в виде отдельных файлов в формате PCX, TIFF или GIF.

2. Требования к оформлению текста.

Последовательность предоставления материала: индекс УДК; название статьи, инициалы и фамилии авторов, аннотация и ключевые слова (на русском и английском языках); текст статьи; таблицы; рисунки; подписи к рисункам; библиографический список.

В библиографическом списке нумерация источников должна соответствовать очередности ссылок на них в тексте.

### Зав. редакцией

Бучко Ирина Юрьевна

### Редактор

Трубникова Татьяна Александровна

### Художник

Соколов Дмитрий Валерьевич

### Верстка

Степанова Наталия Ивановна

### Корректор

Гаврина Марина Владимировна

### Адрес редакции

410012, Саратов, ул. Астраханская, 83  
Издательство Саратовского университета

Тел.: (845-2) 52-26-89, 52-26-85

E-mail: Xxvek@info.sgu.ru

Подписано в печать 10.06.13.

Формат 60x84 1/8.

Усл. печ. л. 14,41 (15,5).

Тираж 500 экз. Заказ 15.

Отпечатано в типографии

Издательства Саратовского университета

© Саратовский государственный университет, 2013

## CONTENTS

### Scientific Part

#### Linguistics

- Balashova L. V.** Russian Metaphor in Diachrony: Major Trends in the Development of Transfers in the Object Sphere 3
- Najim K. H.** The Role of the Thematic Group «Hats» in the Formation of Russian Idiomatic System 7
- Naumov K. D.** Slavic Paganism as a Source of Russian and Polish Idiomatic Systems Formation 10
- Cherkasova A. P.** Arabic Lexis in the Maghrebian French, Specifics of Adaptation 13
- Balashova E. Yu.** Discourse Specifics of the New Testament Parable Genre (on the Material of the Analysis of the Prodigal Son Parable) 17
- Vasilishina E. N.** Subjective Aspects of Art Discourse Perception 20
- Andreeva O. A.** The Statistics of Softening the Categoricity of the Statement (on the Material of the Author's Personal Notes of Conversational Speech) 24
- Amiri L. P.** Means of Visual Actualization as a Graphosemantic Variety of Language Game in the Creolized Texts of Advertising Communication 30
- Guskova Yu. V.** Chat Interview as a Secondary Speech Genre 36

#### Literary Criticism

- Prozorov V. V.** Risks of Argument and the Speech Genre of Collaborative Search of Agreement 39
- Tarasova I. A.** On the Risk Zones in Interdisciplinary Research 45
- Pavlova S. Yu.** Noblewoman's Fate in Sisters' Mancini Memoirs and the Problem of Social Risks 49
- Lebedeva O. V.** Irish Sagas as a National Prototype of the Modern English Short Story 54
- Praskovyina M. V.** Fairy Archetypes in Gogol's Novel «The Overcoat» 58
- Nezovibatko O. E.** Self-interpretation and the Search of the «Inner Person» in «Selected Passages from the Correspondence with Friends» by N. V. Gogol 61
- Timashova O. V.** A. F. Pisemskiy as a Critic. The Article on the «Hidden Rock» by M. V. Avdeev and Pisemskiy's Views on the «Woman Question» 69
- Muzalevsky N. E.** «It's a Family Affair – we'll Settle it Ourselves» Ostrovsky and «Tartyuf or the Deceiver» Moliere: Dramatic Nature of Action, Characters 74
- Minz B. A.** Lyrical Triptych «Petropolis» by O. E. Mandelstam: Textual Criticism and Poetics 80
- Shvedova (Sivoplyasova) A. N.** Polysemanticism of Velimir Khlebnikov's Short Stories («Highlanders») 88
- Ivanova E. A.** Narrative Structure of «Napoleon» by E. Ludwig 92
- Sergeeva E. A.** Mythologization of the Soviet Intelligentsia in the Short Stories by Tatyana Tolstaya 98

#### Journalism

- Solovyova M. M.** «The Diary of Literaturnaya Gazeta» as a Form of Reality Reflection in the Middle of 1930s 102
- Sidorova I. G.** Communicative and Pragmatic Characteristics of «Live Journal» and «Twitter» Internet Genres 109
- Tishkov A. A.** The Problem of Perception Online Text by Reader 113

### Information about the Authors

121



## ЛИНГВИСТИКА

УДК 811.161.1 '373.612.2

### РУССКАЯ МЕТАФОРА В ДИАХРОНИИ: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ПЕРЕНОСОВ В ПРЕДМЕТНОЙ СФЕРЕ

Л. В. Балашова

Саратовский государственный университет  
E-mail: sartheorlingv@yandex.ru

В статье выявляются основные тенденции в развитии русской предметной метафорической подсистемы; дается семантическая и когнитивная характеристика основных моделей метафоризации в диахронии.

**Ключевые слова:** русская метафора, диахрония, метафорические модели.

**Russian Metaphor in Diachrony: Major Trends in the Development of Transfers in the Object Sphere**

L. V. Balashova

In the article major tendencies in the development of the Russian object metaphorical subsystem are elicited; semantic and cognitive description of the main metaphoric models in diachrony is presented.

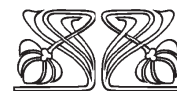
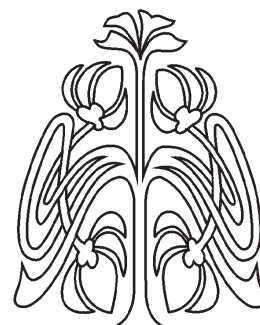
**Key words:** russian metaphor, diachrony, metaphoric models.

По мнению большинства современных исследователей<sup>1</sup>, метафоризация выступает в качестве мощного средства номинации элементов предметного мира (общим свойством этого типа переноса является единство онтологии первичного и вторичного предметов номинации<sup>2</sup>), но системность и когнитивный потенциал такого рода переносов не велик или полностью отсутствует, поскольку он в основном «покрывает лакуны в словаре буквальных наименований (или, по крайней мере, удовлетворяет потребность в подходящем сокращенном названии)»<sup>3</sup>. В связи с этим именно здесь метафора «не нужна как идеология, но она необходима как техника»<sup>4</sup>, а «значение идентифицирующей метафоры не есть продукт семантического синтеза, приводящего к появлению нового объекта, но отображение свойств уже существующей реалии»<sup>5</sup>.

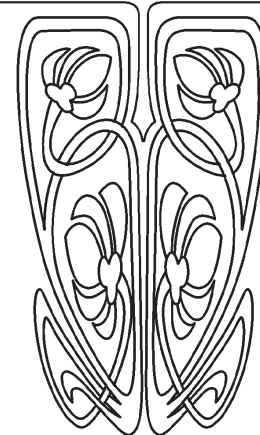
Вместе с тем, как показал наш анализ русских исторических словарей<sup>6</sup>, текстов различного типа XI – начала XXI в., на протяжении всего исторического периода развития русского языка сам процесс формирования переносных значений связан с действием определенных семантических моделей, удивительно устойчивых в диахронии.

Например, артефактная модель небесных и атмосферных явлений на базе пространственного сходства искусственных и естественных реалий: XI–XIV вв. – *стропь* ‘небесный свод’ (от ‘кровля’); *копье* ‘комета’; XV–XVII вв. – *пороша*, *крупя* ‘снег’; XVIII в. – *солнечная корона*, *завеса тумана*, *флер ночи*; современный русский язык – *озоновая дыра*. Характерно, что и нестабильные во времени члены данной метафорической подсистемы имеют однотипную мотивацию.

Так, на протяжении всего исторического периода развития русского языка с XI по XXI в. лексика, характеризующая различные виды ткани, служащие для завешивания чего-либо, способна характеризовать атмосферные явления, но в разные периоды используются разные лексемы из этой ЛСГ (ср.: XI–XIV вв. – *закровь*; XVIII–XXI вв. – *завеса*).



НАУЧНЫЙ  
ОТДЕЛ





Наличие подобных моделей позволяет сделать вывод о том, что метафоризация является не только средством наименования, но и одним из способов формирования восприятия мира человеком, мировидения. Выделив конкретные реалии, «наше языковое сознание классифицирует и структурирует их»<sup>7</sup>.

Процесс этот свойственен языку изначально. Так, В. Н. Топоров, реконструируя архаическую модель мира на примере идеи пространства, отмечает, что древнему человеку было свойственно в процессе номинации «освоение», «обживание» пространства: «Некогда в начале творения пространство было простерто, разбросано повсюду (уровень Творца в чистом виде). Но через мир вещей и через человека (последующий уровень творца вещей) пространство собирается как иерархизованная структура соподчиненных ему смыслов. Для этой эпохи вместо непрерывности и сплошной протяженности гомогенного пространства реконструируется представление о разнородном и, так сказать, “корпускулярном” пространстве с разной ценностью (значимостью) его частей»<sup>8</sup>.

В частности, в метафоризации это проявляется в «очеловечивании вселенского пространства через его связь с членами тела» (*подножие горы, устье реки*)<sup>9</sup>, восприятию рельефа через части тела человека и животного<sup>10</sup>. Такое положение сохраняется в дальнейшем, причем это свойственно как метафорической, так и неметафорической номинации. Таким образом, «картина пространства в русском языковом сознании не сводима ни к какому физико-геометрическому прообразу: пространство не является простым вместилищем объектов, а скорее наоборот – конструируется ими и в этом смысле оно вторично по отношению к объектам»<sup>11</sup>.

Однако, как показал наш материал, указанное свойство можно распространить и на другие категории предметного мира. На протяжении всего периода развития метафоризация выполняет функцию классификации, дифференциации и упорядочения наших представлений о мире вне нас. Не случайно основным направлением развития регулярных переносов является создание общих, но дифференцированных характеристик формы, цвета, движения, положения в пространстве, звука, ощущений и т. п.

В основе общей модели переноса «элемент предметного мира → элемент предметного мира» лежит систематизация самих оснований, модулей сравнения, то есть признаков, задающих область сходства основного и вспомогательного субъектов сравнения.

При этом процесс метафорической номинации близок к общему явлению выбора мотивирующего признака (внутренней формы) в процессе словообразовательной деривации (ср.: *плесень* ‘нечто серое’, *краснушка* ‘нечто красное’). Это вполне закономерно, поскольку любой процесс

номинации реалий предметного мира связан с классификационной деятельностью человека на основе чувственного опыта – восприятия формы, размера, цвета объекта и т. д. Метафора выступает как одно из проявлений этой деятельности.

Наиболее стабильными в диахронии и регулярноными в синхронии являются денотативные визуальные характеристики, прежде всего:

- обобщенная характеристика формы, размера, графического рисунка предмета или его части (ср.: *жеравьць* ‘сооружение для подъема моста’; *чаишка* ‘название крюкового знака’; *котька* ‘якорь’; *рогатьць* ‘змея’ – в XI–XIV вв.; *кошельки*, *лапки* ‘серьги’; *репка* ‘резное украшение’; *рогуля* ‘крендель’; *голова сахара* – в XV–XVII вв.; *горшок* ‘полюй снаряд’; *гранатка* ‘чугунный разрывной снаряд’; *гребенщик* ‘растение’; *арка* ‘мат. дуга’; *ветвь* ‘мат. часть кривой линии’; *ветви кровеносных сосудов*; *змейка* ‘игрушка’; ‘трава с овальным колоском’; *ери* ‘гвоздь, болт с зазубринами’ – в XVIII в.; *барашки облаков*, *барашки ив*, *гайка-барашек*, *язык колокола*, *языки пламени*, *язычок ботинка*, *барабан револьвера* – в XIX–XXI вв.);

- положение предмета или его части в пространстве (ср.: *рть града*; *дно* (судна); *аирь*, *воздох* ‘покров для церковного сосуда’; *лице* ‘передняя часть чего-либо’; *голова* ‘верхняя часть чего-либо’; *пупь* (земли) – в XI–XIV вв.; *кожа* ‘оболочка’, ‘корка плода’; *затылок* ‘оборотная сторона документа’; *рыло* ‘носик сосуда’ – в XV–XVII вв.; *голова у шляпы*, *лапotted голова*, *голова груши*, *затылок скамьи*, *дупло зуба*, *зеленый ковер* ‘о растительности’, *уста фонтана* – в XVIII в.; *голова колонны*, *кора/мантия Земли*, *снежное одеяло*, *венец горы*, *крыло автомобиля* – в XIX–XXI вв.);

- световая и цветовая характеристика (ср.: *вороньць* ‘лошадь вороной масти’ (наименование дано по цвету оперения птицы); *крапина* ‘пятнышко другого цвета на чем-либо’; *пламя* ‘радуга’ – в XI–XIV вв.; *жабикь* ‘драгоценный камень багрового цвета’; *искра* ‘драгоценный камень’; *леденець* ‘сорт бисера, жемчуга’ – в XV–XVII вв.; *гранат* ‘драгоценный камень’; *бриллиант* ‘о каплях росы, дождя’; *воздух* ‘прозрачная материя’; *гагара* ‘о смуглом человеке’; *жемчуг вод* – в XVIII в.; *бабочка-огневка*; *змея-радуженица*; *дымка* ‘прозрачная ткань’; *румяный* ‘поджаренный’; *зебра* ‘пешеходная дорожка’ – в XIX–XXI вв.).

Помимо визуальных достаточно стабильно, хотя не столь регулярно, в диахронии в качестве модуля сравнения выступают денотативные тактильные, кинетические и звуковые характеристики.

Следует отметить, что использование одного признака как модуля сравнения нетипично для метафорической системы как в прошлом, так и в настоящем. Обычно номинация связана с комплексом признаков, причем и здесь есть определенные закономерности.



Наиболее регулярно такой комплекс включает, например, характеристику формы и положения предмета в пространстве (ср.: *нось* (корабль/челюк); *хвостъ* (кометы); *чело* (печи); *ухо* (сосуда); *поясъ* 'радуга'; *нога* 'подставка' – в XI–XIV вв.; *взносокъ* (ендовы); *перо* 'чешуйка хмеля', 'часть паникадила', 'деталь ружья'; *носатка* 'посуда'; *кокошникъ*; *лепестокъ* 'рукоятка в виде лопасти' – в XV–XVII вв.; *батарея лейденских банок*; *грива/хребет/гребень волны*; *борода кометы*; *власы* 'солнечные лучи'; *хвостик растения*; *бесхвостой пестик* – в XVIII в.; *ядро Земли*; *кора головного мозга*; *нос/хвост самолета*; *хвост очереди*; *коридор в горах* – в XIX–XXI вв.

При этом выбор системы признаков, на основе которых происходит номинация, во многом опирается на специфику основного субъекта. Так, графические знаки обычно содержат в качестве символа метафоры чисто визуальные характеристики предмета (ср.: *мечикъ*, *змища*, *кудри*, *облако*, *чашка*, *очко*, *кубъ*, *шахматы* – в истории русского языка; *звездочка*, *птичка*, *змея*, *клетка*, *крючок*, *корень*, *сетка*, *стрелка*, *палочка*, *елочка* – в современном русском языке).

Характеристика рельефа и пространственной ориентации предмета обычно включает указание на форму и/или положение в пространстве (ср.: *изголовь*, *зашеекъ*, *рукавъ*, *крыло*, *рука*, *чело* – в истории русского языка; *ветка*, *седловина*, *цирк*, *дельта*, *ковиш*, *крыло* – в современном русском языке).

Вместе с тем процесс номинации отражает специфику древних представлений о строении мира и о взаимосвязи его элементов, причем в основе таких представлений часто лежит мифологическая система древнего человека. В частности, это проявляется в представлении воздушного пространства как свода<sup>12</sup>. Не случайно во вторичном переносе, отмеченном в памятниках XI–XIV вв., *въздухъ*, *аирь* обозначают 'покров для сосуда'.

Кроме того, как отмечают многие исследователи, номинация в древности непосредственно была связана с мифологической деятельностью.

В частности, к мифологическим представлениям (через систему антропонимов, зоонимов и др.) восходят наименования природных явлений, бытовых предметов, утвари, болезней и др.<sup>13</sup> Например, *баба* 'укладка снопов', 'наименование кондитерских изделий' – восходит к ритуалу посвящения части урожая, жертвенной пищи предкам; *жаба* 'ангина, болезнь горла' – основывается на языческих представлениях о мифическом животном, проникающем в тело человека и не дающем ему дышать; *пояс* 'радуга' – зиждется на древних мифологических представлениях о поясе и радуге как символе силы и мощи; *коза* 'полоса, которую пропалывает полольщица' связана с мифическим представлением о зооморфном духе, покровителе засеянного поля.

В специальном исследовании праславянской зооморфной лексики Г. А. Цыхун выявляет, что

общим для большинства праславянских метафор является признак 'мифологический'; более того, «метафоры, мотивируемые этим признаком, занимают ключевое место среди других метафор, образованных от названия определенного животного»<sup>14</sup>.

Однако, как нам представляется, отнесенность к мифологическим представлениям не обуславливает автоматического отнесения соответствующих номинаций к метафорическим. Безусловно, основанные на мифологических представлениях номинации, попадая в лексико-семантическую систему языка, начинают подчиняться действию основных деривационных отношений, которые существуют в ней, а это может быть как метафорический, так и метонимический тип деривации. Как отмечалось рядом исследователей<sup>15</sup>, на ранних стадиях развития языка метонимический тип мышления в целом превалирует над метафорическим.

Как нам кажется, наименования *баба*, *коза* и некоторые другие из приведенных выше примеров в большей степени связаны с метонимическим типом переноса, отчасти с синекдохой. Для отнесения той или иной номинации к метафорической в семантической структуре лексемы должен быть отражен ассоциативный вид связи, основанный на общих принципах визуального, тактильного и других типов сходства, отмеченных в общей системе переносов в рамках предметного мира (ср.: *пояс*, *волчанка*). В данном случае мифологическая и ассоциативная классификационная деятельность человека пересекаются, поддерживают друг друга, обуславливают национальную специфику определенных метафорических моделей.

Другой особенностью функционирования метафоры на ранних этапах развития языка является ее меньшая структурированность в пределах семантической структуры слова по сравнению с современным состоянием языка. Большая диффузность семантики наиболее наглядно проявляется в системе глагольной лексики, однако в известной степени это присуще и имени. Во многом данное свойство связано с особенностями мышления, меньшей дифференциацией явлений предметного мира, что отражается и на денотативной неопределенности семантики слов.

Как отмечают исследователи, «на более низком уровне в средние века было знание явлений природы. Мышление людей того времени формировало отражение природных фактов иначе – в иные понятийные ядра слов, чем сейчас; различие заключалось прежде всего в меньшей дифференциации целого ряда понятий, которые образовывали понятийные ядра естествоведческих терминов»<sup>16</sup>.

Следует заметить, что это не свидетельствует об отсутствии логического противопоставления реальных объектов в предметном мире (ср.: «во все времена существовал этап логического мышления; <...> древние мифы, отложившиеся



некогда в каких-то символах, также представляют собою всего лишь остатки законченного в свое время цикла движения смыслов через образ и понятие»<sup>17</sup>).

Возможность другого типа организации семантической структуры слова и большая диффузность семантики обуславливают необходимость уточнить этапы в функционировании метафоры. В частности, выделяемые этапы (живая – генетическая) четко проявляются только лишь для метафоры как образного средства языка.

Если рассматривать метафоризацию как деривационный процесс в общей системе языка, то в истории развития конкретной лексической системы может отсутствовать экспрессивный компонент. Более того, часто рассматриваемые в современном русском языке как генетические метафоры типа (ср.: *дождь идет; трамвай стоит*), исходя из начальной диффузности семантики подобных слов, образного компонента не могли иметь принципиально. Переосмысление таких употреблений как метафор связано с сужением их первичного значения, с усилением его денотативной определенности, а главное – с включением этих номинаций в общую систему регулярных метафорических моделей, формирующихся в языке.

Продуктивность использования конкретных семантических парадигм в качестве источника метафоризации и регулярность пополнения семантических полей метафорическими производными достаточно подвижны во времени и во многом определяются действием экстралингвистических факторов. Но стабильно продуктивным остается сам принцип номинации реалий предметного мира через ассоциации с другими реалиями на основе ассоциативно выявленного сходства.

Вместе с тем в целом в номинации элементов предметного мира метафора не занимает доминирующего положения на протяжении всего исторического периода развития русского языка. Она включена в общую систему наименований наряду с другими средствами, в большей или меньшей степени подчинена ей. Формирование и развитие конкретных регулярных моделей переноса во многом определяются тем участком лексики, в пределах которого функционирует метафора, его частеречной принадлежностью.

Включение метафоризации в общую систему средств номинации элементов предметного мира препятствует созданию собственной, метафорической картины мира в пределах этой системы. Однако некоторые тенденции в этом направлении прослеживаются, причем с развитием языка они проявляются все отчетливее. Прежде всего, это относится к стремлению противопоставить живое неживому, животное – человеку.

Наиболее ярко данная закономерность проявляется в оценочной (образной) метафоре (номинация человека и частей его тела через сопоставление с животными или неодушевленными

ми предметами, уподобление движения, звуков человека – движениям, звукам животных или неживой природы и др.). Однако именно в этой области метафорические наименования стремятся «выйти» за пределы предметной лексики и дать оценочную характеристику психическому, эмоциональному состоянию человека, оценить человека как личность и т. п., тем самым перейти на новый уровень обобщения, включиться в самый регулярный процесс в системе метафоризации в целом: от конкретного – к абстрактному.

## Примечания

- <sup>1</sup> См.: *Апресян Ю.* Образ человека по данным языка : попытка системного описания // *Вопр. языкознания.* 1995. № 1 ; *Арутюнова Н.* Функциональные типы языковой метафоры // *Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка* 1978. Т. 37, № 4 ; *Балаян Э.* Роль метафоры в формировании языковой картины мира (на материале современного молодежного жаргона) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2006 ; *Баранов А.* О типах сочетаемости метафорических моделей // *Вопр. языкознания.* 2003. № 2 ; *Буянова О.* Универсальные и специфические черты процесса метафоризации // *Лингвистические исследования : К 75-летию профессора Владимира Григорьевича Гака.* Дубна, 2001 ; *Кривченко Е.* Классификация предметного мира, отраженная в свойствах лексики. Саратов, 1998.
- <sup>2</sup> См.: *Клишин А., Фоянкова О.* Опыт описания универсальных семантических моделей пространственной метафоры (конкретное – абстрактное) // *Семантика и коммуникация.* СПб., 1996. С. 82.
- <sup>3</sup> *Блэк М.* Метафора // *Теория метафоры.* М., 1990. С. 159.
- <sup>4</sup> *Арутюнова Н.* Язык и мир человека. М., 1998. С. 374.
- <sup>5</sup> *Телия В.* Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // *Роль человеческого фактора в языке : Язык и картина мира.* М., 1988. С. 193.
- <sup>6</sup> См.: *Словарь Академии Российской.* СПб., 1789–1794. Ч. 1–6 ; *Словарь-справочник «Слова о полку Игореве».* М. ; Л., 1965–1984. Вып. 1–6 ; *Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.) : в 8 т.* М., 1988–2008 ; *Словарь обиходного русского языка Московской Руси XVI–XVII вв.* М., 2000–2011. Вып. 1–4 ; *Словарь русского языка XI–XVII вв.* М., 1975–2011. Вып. 1–29 ; *Словарь русского языка XVIII в.* Л., 1984–2011. Вып. 1–19.
- <sup>7</sup> *Борщев В.* Естественный язык – наивная математика для описания наивной картины мира // *Московский лингвистический альманах.* М., 1996. Вып. 1. С. 204.
- <sup>8</sup> *Топоров В.* Пространство и текст // *Текст : семиотика и структура.* М., 1983. С. 242.
- <sup>9</sup> Там же. С. 244.
- <sup>10</sup> *Гиндин Л.* Проблемы лексикографии в словаре «Гесихия и этимология» // *Этимология.* 1984. М., 1986. С. 40–43.
- <sup>11</sup> *Яковлева Е. С.* Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени, восприятия). М., 1994. С. 20–21.
- <sup>12</sup> См.: *Немец И.* Раскрытие понятийного ядра слова при лексическом анализе языка древнего периода // *Этимология.* 1984. М., 1986. С. 156.



<sup>13</sup> См.: Лукинова Т. Лексика славянского язычества // Этимология. 1984. М., 1986; Меркулова В. Славянское \*žab-; прасл. \*žagovъjъ 'высокий' // Этимология. М., 1963; Судник Т., Цивьян Т. К реконструкции одного мифологического текста в балто-балканской перспективе // Структура текста. М., 1980; Толстой Н. Славянская географическая терминология. М., 1969; Piškur M. Pomenska analiza besede baba // Jezik in slovstvo Ö. 1965. № 1.

<sup>14</sup> Цыхун Г. К реконструкции праславянской метафоры // Этимология. 1984. М., 1986. С. 214.

<sup>15</sup> См.: Колесов В. Мир человека в слове Древней Руси. Л., 1986.

<sup>16</sup> Гиндин Л. Указ. соч. С. 159.

<sup>17</sup> Колесов В. Концепт культуры : образ – понятие – символ // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. История, языкознание, литературоведение. 1992. Вып. 3. № 16. С. 37.

УДК 811.161.1'37

## РОЛЬ ТЕМАТИЧЕСКОЙ ГРУППЫ «ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ» В ФОРМИРОВАНИИ РУССКОЙ ИДИОМАТИКИ

К. Х. Наджим

Саратовский государственный университет  
E-mail: kasim\_hammad@yahoo.com

В статье анализируется степень продуктивности использования номинаций головных уборов в русской идиоматике. Выявляются основные принципы мотивации семантики фразеологизмов значениями лексем данного типа.

**Ключевые слова:** тематическая группа, русская идиоматика, семантика фразеологизма.

### The Role of the Thematic Group «Hats» in the Formation of Russian Idiomatic System

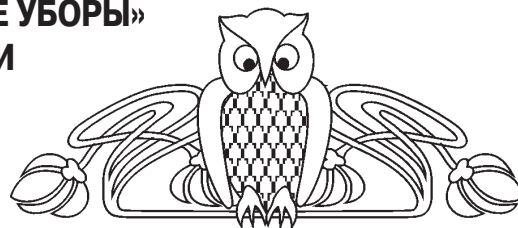
К. Н. Najim

The article analyzes the degree of how productively the headwear nominations are used in Russian idiomatic system. The main principles of motivation of semantics of phraseological units by meanings of lexemes of this type have been identified.

**Key words:** thematic group, russian idiomatic system, semantics of phraseological units.

По мнению большинства современных исследователей<sup>1</sup>, предмет традиционной идиоматики должен быть существенно расширен в связи с общим антропологическим подходом к языку. Более того, именно фразеологический корпус является «благоприятным материалом» для лингвокогнитивного, лингвокультурологического анализа, «поскольку в нем концептуализированы не только знания о собственно человеческой, наивной картине мира и все типы отношений субъекта к ее фрагментам, но и как бы запрограммировано участие этих языковых сущностей вместе с их употреблением в межпоколенной трансляции эталонов и стереотипов национальной культуры»<sup>2</sup>.

В частности, большое внимание уделяется проблеме формирования семантики, соотношению актуального и этимологического значения, или внутренней формы, фразеологических единиц (далее – ФЕ): «...получаемая извне информация и хранимая в памяти в виде фразеологического значения представлена в виде разветвленной об-



разной системы, хранимой в виде моделей, контуров и очертаний, которые при необходимости обрабатываются языковым сознанием на основе выработанных в процессе познания ассоциативных схем мышления. Образные ассоциации являются неотъемлемыми элементами мышления на всех уровнях формирования фразеологического значения»<sup>3</sup>. С этой точки зрения нам показалось интересным проследить роль тематической группы (далее – ТГ) «Головные уборы» в формировании системы русских ФЕ.

Как показал анализ толковых, идеографических и фразеологических словарей русского языка<sup>4</sup>, члены ТГ «Головные уборы» достаточно активно используются во внутренней форме русских ФЕ (59 единиц). Это вполне закономерно, поскольку данная группа называет один из важнейших и постоянно используемых человеком видов артефактов, а идиоматика, как отмечают исследователи, является одним из ключевых способов отражения той части «внеязыкового мира, “предметы” которой оказываются духовно значимыми (для того или иного этноязыкового коллектива) ценностями, вербализованными» посредством ФЕ<sup>5</sup>.

В целом ТГ «Головные уборы» включает 123 лексические единицы, противопоставленные по ряду дифференциальных признаков:

- ‘артефакт в целом/часть артефакта’ (ср.: фуражка, колпак – козырек, вуаль, фата);
- ‘гендерное назначение артефакта (мужской, женский, детский)’ (ср.: кепка ‘мужской мягкой головной убор с козырьком’; тюрбан ‘высокая нарядная женская шляпа, похожая на высокий восточный убор’);
- ‘время бытования артефакта’ (ср.: повойник ‘старинный головной убор русских замужних крестьянок’);
- ‘место распространения артефакта’ (ср.: сомбреро ‘в Испании и странах Латинской Америки: легкая широкополая шляпа’);



- ‘социальное/профессиональное/этикетное назначение артефакта; иерархическая функция’ (ср.: *малахай* ‘старинный крестьянский головной убор’; флердоранж ‘принадлежность головного убора невесты в виде белых искусственных цветов’; *венец* ‘корона как символ власти монарха’);

- ‘конкретные денотативные признаки артефакта’ (размеры и протяженность артефакта по горизонтали и вертикали; форма артефакта наличие/отсутствие полей; ширина полей; мягкая/жесткая основа артефакта; используемый материал; расположение артефакта на голове; дополнительные детали артефакта и др.) (ср.: *наколка* ‘кружевной или шелковый платок, собранный виде маленькой шапочки, закрывающей женскую прическу на верхней части головы’).

Следует отметить, что далеко не все члены ТГ «Головные уборы» используются в составе фразеологических единиц. Можно выявить определенные тенденции в степени продуктивности идиоматизации конкретных лексических единиц.

Так, практически не используются в составе ФЕ номинации современных и старинных, устаревших иностранных головных уборов, экзотических для России прошлого и настоящего (ср.: *сомбреро, мантилья, тубетейка, тюрбан, феска, чалма*). Это же свойственно большинству номинаций старинных и устаревших головных уборов, распространенных среди как крестьянского населения, так и дворянства (ср.: *боливар, шлык, кичка, шапокляк*). Почти не фиксируются во внутренней форме ФЕ форменных головных уборов специального назначения (ср.: *бескозырка, буденовка, конфедератка, подшлемник*).

Напротив, активно участвуют в процессе формирования ФЕ те члены ТГ, которые обобщенно называют головные уборы, распространенные среди русского населения как в прошлом, так и в настоящем – без конкретизации по одному из указанных дифференциальных признаков.

Так, наиболее востребованным в идиоматике оказывается лексема *шапка* ‘головной убор (преимущественно теплый, мягкий)’ и ее словообразовательные дериваты: *шапочка, шапочный, шапочно* – 29 ФЕ (ср.: *дать по шапке; наложить по шапке; получить по шапке; заломить шапку; к шапочному разбору; пускать шапку по кругу*), причем семантика данных единиц весьма разнообразна.

В основе части из них лежит метонимическое (с синекдохой) по сути социально-личностное обобщение этикетных, ритуальных, символических действий с данным головным убором в разных типах ситуаций.

Например: **Шапку ломать перед кем-л.** (разг.) ‘униженно, заискивающе кланяться’ (первоначальное значение ‘приветствовать с поклоном и снятием головного убора в знак уважения младшим старшего или низшим по чину, социальному положению – высшего’). *Мужики в белых рубахах ломали шапки перед нами*. Бабель; **Пускать / пу-**

**стить шапку по кругу** (народн.) ‘оказать кому-л. материальную помощь всей общиной, деревней, какой-л. сплоченной группой людей’; ‘просить о такой помощи’ (первоначально каждый член деревенской общины клал в шапку столько денег, сколько мог). *На свои доходы журналистская братия даже семью с трудом содержит. Об издании собственной газеты вообще говорить нечего. Даже если пустить шапку по кругу, все равно ничего не выйдет*. Корпус Публ.; **Шапочное знакомство** (разг.) ‘знакомство, лишенное всякой близости’ (при встрече мужчины обычно раскланиваются и приподнимают (снимают) головной убор; если их общение ограничивается только этим, то, значит, их отношения нельзя назвать близкими, дружескими). *Наше знакомство было шапочным*; **Шапками закидаем** (разг. фам.) ‘выражение развязного самохвальства по отношению к противнику, означающее уверенность в том, что противника очень легко одолеть’ (первоначально выражение воспринималось совершенно серьезно для обозначения численного превосходства над противником; возможно, что оборот связан с переговорами перед кулачным боем, когда противники таким жестом пытались раззадорить друг друга). *Сами с усами, лаптем щи хлебаем, шапками закидаем*. Поговорка.

В других случаях в основе внутренней формы лежат культурно-исторические реалии, прецедентные тексты. В этом случае формирование семантики ФЕ связано с метонимическим (с синекдохой) расширительным восприятием исходной ситуации или явления, а также с их метафорическим осмыслением.

Например: **Тяжела ты, шапка Мономаха!** (шутл.) ‘о тяжелом бремени обязанностей, сопряженных с высоким постом и большой ответственностью’ (заключительные слова сцены «Царские палаты» из драмы А. С. Пушкина «Борис Годунов»); шапка Мономаха – головной убор, которым венчались на царство московские цари. В драме А. С. Пушкина выражение получило метафорический смысл «трудно управлять государством»; **Красная Шапочка** (часто шутл.) ‘о храбрости и добром ребенке’ (по имени персонажа из сказки Ш. Перро – храброй девочки, идущей через лес навестить больную бабушку и не испугавшейся Волка).

Вторым по частотности включения в состав фразеологизмов является лексема *шляпа* – 8 ФЕ (ср.: *снимать шляпу перед кем-л.; дело в шляпе*). Хотя данная лексическая единица и является заимствованной, но она обозначает весьма распространенный в России с XVI в. головной убор ‘головной убор, обычно с высокой тульей и с полями’. Семантика фразеологизмов, включающих во внутреннюю форму эту единицу, тоже достаточно разнообразна.

Часть ФЕ, как и в предыдущем случае базируется на расширительном осмыслении ситу-





ации этикетного, ритуального, символического характера.

Например: **Дело в шляпе** (*разг.*) ‘успешно сделано, готово’ (во второй половине XVII в. распространилось гнусное обыкновение должностных лиц, разбиравших судебные дела, брать взятки, которые чаще всего клали в головной убор). *По его довольному лицу сразу было видно, что дело в шляпе; Снять шляпу перед кем/чем-л.* ‘выразить чувство глубокого почтения, удовлетворения’.

Но в данном случае можно отметить регулярность воздействия на формирование семантики ФЕ прагматической (социально-культурной) зоны значения лексемы. Сам референт шляпа, в отличие от шапки, – головной убор, который по преимуществу носили представители привилегированных классов и сословий (среди простых крестьян и рабочих шляпы были не в ходу). В XX в., в советскую эпоху, этот головной убор стал характерной приметой внешнего вида интеллигента и устойчиво ассоциировался с ним. Именно эта метонимическая в своей основе деталь ложится в основу мотивации семантики основной части ФЕ с лексемой *шляпа*. Например: **А еще в шляпе!** (*прост. шутл.*) ‘насмешливый возглас в адрес того, на ком надета шляпа, или в адрес интеллигента’. *Пьет! А еще в шляпе, а еще интеллигент называется!* Худ. тексты. Инт.; **Без портков (портков, штанов), а в шляпе** (*насмешл. сниж.-разг.*) ‘о том, кто пытается придать себе солидный вид, важничает или занимает должность, не имея влияния, будучи неимущим или несолидным человеком’. *Ванька – секретарь Совета? Ну и ну, без портков, а в шляпе! Не могли найти человека посерьезней.* Корп. уст. р.

Остальные члены ТГ «Головные уборы» фиксируются в составе фразеологизмов значительно реже (от одного до пяти ФЕ). Это преимущественно номинации головных уборов и их частей (с рядом денотативных дифференциальных признаков), употребление которых обычно ограничено:

- в гендерном отношении (ср. *платок* ‘изделие, обычно квадратное, из ткани или вязаное, надеваемое (преимущественно женщинами) на голову, плечи’; *вуаль* ‘тонкая сетка или прозрачная ткань, прикрепляемая к женской шляпе и закрывающая лицо’; *кепка* ‘мужской мягкий головной убор с козырьком’);

- в профессиональном, социальном, ритуальном, временном отношении (ср.: *каска* ‘жесткий защитный головной убор в форме шлема’; *забрало* ‘в старинном вооружении: часть шлема, опускаемая на лицо’; *венец* ‘в церковном обряде венчания: головное украшение в виде короны, которое шаферы держат над головами вступающих в брак’).

Формирование семантики фразеологизмов с данными лексемами обычно связано с одним из возможных принципов.

Во-первых, семантика членов ТГ «Головные уборы» может практически не изменяться, а

идиоматизация связана с расширительным (по принципу синекдохи и метонимии) восприятием какого-либо головного убора, конкретизированного с помощью зависимого члена словосочетания в том или ином денотативном плане. Это преимущественно терминологические или близкие к ним фразеологические сочетания, называющие профессиональные, социальные группы людей по обязательному для этой группы головному убору. Например: **Голубые, черные, красные береты** ‘о воинских подразделениях особого назначения разных стран (десантных, штурмовых, диверсионных и др.)’.

Во-вторых, семантика номинации головного убора в ФЕ может также не изменяться, но формирование семантики фразеологизма связано с расширительным осмыслением ситуации, в которой используется данный головной убор. Тем самым концептуальному осмыслению по метонимическому принципу подвергается вся исходная ситуация, а наименование головного убора воспринимается как синекдоха. Например: **Пойти под венец** ‘вступить в брак’; **Брать под козырек I** (*разг.*) ‘отдавать честь по-военному, приложив руку с вытянутыми пальцами к козырьку’.

В-третьих, формирование семантики ФЕ может быть связано с метафорическим осмыслением ситуации, в которой используется головной убор или его часть. Сама исследуемая лексема в этом случае обычно также воспринимается как синекдоха, однако ее семантика осложняется рядом ассоциаций ритуального, символического, культурно-исторического характера. Именно поэтому концептуальная роль исследуемых лексических единиц в ФЕ такого рода наиболее значима. Например: **Терновый венец** (*поэт., ритор.*) *перен.* ‘символ мученичества, страдания’ (по евангельскому сказанию о терновом, колючем венке, надетом на Иисуса Христа воинами перед его казнью). *И прежний сняв венок, они венец терновый,/увитый лаврами, надели на него,/но иголы тайные сурово/язвили славное чело.* Лермонтов; **Выступает с открытым (поднятым) забралом** (*книжн.*) ‘о том, кто действует прямо, открыто’.

Показательно, что в ряде случаев такое метафорическое осмысление ситуации происходит в рамках производных ЛСВ одного многозначного фразеологизма. Например: **Брать под козырек II** (*разг. ирон.*) ‘выражать беспрекословное согласие, послушно соглашаться’.

Таким образом, можно констатировать, что ТГ «Головные уборы» достаточно активно вовлекается в процесс идиоматизации, однако роль разных по групп и конкретным членам исследуемой ТГ в данном процессе далеко не одинакова. Кроме того, степень концептуальной значимости семантики используемых лексических единиц в мотивации семантики фразеологизмов различна. Поэтому, как нам кажется, неправомерной является точка зрения ряда исследователей, согласно которой в языке существуют самостоятельная, не



зависимая от общезыковой, фразеологическая картина мира и самостоятельные фразеологические концепты<sup>6</sup>.

### Примечания

- <sup>1</sup> См.: *Алефиренко Н.* Фразеология в свете современных лингвистических парадигм. М., 2008 ; *Артунова Н.* Язык и мир человека. М., 1998 ; *Баранов А., Добровольский Д.* Аспекты теории фразеологии. М., 2008 ; *Добрыднева Е.* Современная русская фразеология : категориальные признаки и коммуникационные сходства. Волгоград, 1998 ; *Телия В.* Русская фразеология. М., 1996.
- <sup>2</sup> *Телия В.* Указ. соч. С. 9.
- <sup>3</sup> *Алефиренко Н.* Фразеология в свете современных лингвистических парадигм. С. 25.
- <sup>4</sup> См.: *Алефиренко Н., Золотых Л.* Фразеологический словарь : Культурно-познавательное пространство русской идиоматики. М., 2008 ; *Бирих А.* Русская

- фразеология. Историко-этимологический словарь. М., 2005 ; Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий / отв. ред. д-р филол. наук В. Н. Телия. М., 2006 ; Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. 2-е изд., испр. и доп. М. ; Вена, 2004 ; Русский семантический словарь : в 4 т. / под общ. ред. Н. Ю. Шведовой. М., 1998–2007 ; Словарь-тезаурус современной русской идиоматики / под ред. А. Н. Баранова, Д. О. Добровольского. М., 2007 ; Словарь русского языка : в 4-х т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1999 ; Фразеологический словарь русского языка / под ред. А. И. Молоткова. М., 1978 ; Фразеологический словарь современного русского литературного языка : в 2 т. / под ред. А. Н. Тихонова. М., 2004.
- <sup>5</sup> *Алефиренко Н.* Фразеология в свете современных лингвистических парадигм. С. 5.
- <sup>6</sup> См.: *Алефиренко Н.* Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры. М., 2002 ; *Болдырев Н.* Когнитивная семантика. Тамбов, 2000.

УДК 811.161.1'37+811.162.1'37

## СЛАВЯНСКОЕ ЯЗЫЧЕСТВО КАК ИСТОЧНИК ФОРМИРОВАНИЯ РУССКОЙ И ПОЛЬСКОЙ ИДИОМАТИКИ

К. Д. Наумов

Саратовский государственный университет  
E-mail: klimenty@inbox.ru

В статье анализируется состав русской и польской идиоматики с точки зрения использования в ней членов семантического поля «Славянское язычество». Выявлены основные тематические группы, активно включающиеся в идиоматику. Установлено общее и различное в идиоматизации славянских сакральных представлений в русских и польских фразеологизмах.

**Ключевые слова:** идиоматика, русский и польский язык, славянское язычество, концептуализация.

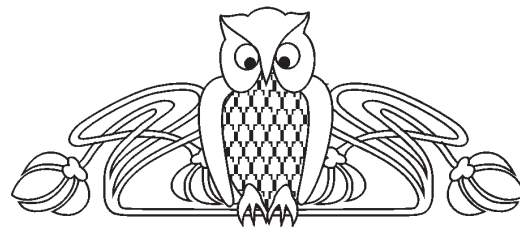
### Slavic Paganism as a Source of Russian and Polish Idiomatic Systems Formation

K. D. Naumov

The article deals with the content of Russian and Polish idiomatic systems from the point of view of the semantic field «Slavic paganism» elements being used in them. The main thematic groups included in the idiomatic systems are singled out. Similarities and differences in the idiomatization of Slavic sacral ideas in Russian and Polish phraseological units have been identified.

**Key words:** idiomatic system, Russian and Polish languages, Slavic paganism, conceptualization.

Большинство современных лингвистов<sup>1</sup> рассматривают идиоматику одним из основных способов отражения языковой картины мира: «Система образов, закрепленных во фразеологическом составе языка, служит своего рода “нишей”



для кумуляции мировидения данной языковой общности, а потому может свидетельствовать о ее культурно-национальном опыте и традициях»<sup>2</sup>. Ряд исследователей считает возможным даже говорить о самостоятельной фразеологической картине мира, в которой получают отражение как общечеловеческие (универсальные), так и национально специфические элементы, связанные с интерпретацией фактов и явлений действительности в соответствии с конкретными особенностями культурно-исторического развития народа<sup>3</sup>. Вследствие этого актуальным представляется сопоставительное изучение фразеологических комплексов, отражающих определенную концептуально и лингвокультурологически значимую сферу, в разных языках. Языческие сакральные воззрения, безусловно, относятся к таким областям.

Сложение и расцвет славянской языческой мифологии, по мнению исследователей, приходится на конец I тысячелетия до н.э. и IX – X вв. н.э., причем изначально между мифами восточных и западных славян были существенные различия, хотя в целом славянская мифологическая система является ответвлением древней индоевропейской мифологии<sup>4</sup>. Поскольку мифы древних славян охватывают всю сферу духовной и частично материальной культуры, фразеологические единицы (далее – ФЕ), источником которых послужила эта мифология, наиболее полно отражают традиционную картину мира этносов.



В обоих языках ФЕ, сформированные на базе славянских языческих представлений, занимают примерно одинаковое положение по частотности (русский язык – 215 ФЕ, польский язык – 218 ФЕ)<sup>5</sup>.

С содержательной точки зрения внутренней формы идиома в составе обоих фразеологических корпусов можно выделить следующие основные тематические группы (далее – ТГ): 1) «Языческие сакральные силы – стихии, боги, духи и т. п.»; 2) «Языческое сакральное пространство»; 3) «Языческий фатум и способы его определения»; 4) «Магическое воздействие на человека и его судьбу»; 5) «Языческий культ – сооружения, богослужение, жертвоприношения».

В русской и польской идиоматике наиболее устойчивым источником формирования ФЕ являются члены первой ТГ «Языческие сакральные силы – стихии, боги, духи и т. п.»: русский язык – 147 ФЕ (68,37%), польский язык – 112 ФЕ (51,38%). В обоих языках в качестве сакральных сил выступают: основные природные стихии – огонь (небесный – молнии; земной), вода (небесная – дождь, земной – водоемы); персонифицированные образы природных стихий – языческие боги (Перун, Лада); персонифицированные образы низшей мифологии – духи, связываемые с человеком, с окружающей его средой, с загробным миром (нейтральные, добрые и злые: Берендей, Леший, Лихо, Баба-Яга, Кощей и др.); зооморфные образы (кошка, заяц, ястреб, кукушка, змея, пес, свинья), в которые могут перевоплощаться духи (прежде всего темные, злые).

Фразеологизмы могут содержать прямое указание на такие силы, хотя число этих ФЕ невелико (*живая вода*; *мертвая вода* [живая вода – текучая вода – считалась животворящей; мертвая вода – талая или спокойная, не текучая – считалась целебной]); *Берендеево царство* [Берендей – имя одного из лесных духов, хозяина леса]; *Лады у воды* [оборот связан с именем древней славянской богини Лады, которая считалась покровительницей брака]; *Кикимора болотная* [Кикимора в восточнославянской и частично южнославянской мифологии – безобразная, неопрятно одетая старуха, «домовой в юбке». Она зловредна: бьет горшки, путает пряжу, жжет кудель, не осененную на ночь крестом, портит хлебы, ошипывает кур и т. д. Кикимора предпочитает жить в сырых местах (болотах)] – *Nadprzyrodzona siła* [надприродная (сверхъестественная) сила]; *Piorunijący wzrok*; *Piorunijący spojrzanie* [Перунов (испелеляющий) взгляд]; *Być dobrą (złym) duchem* [Быть добрым (злым) духом кого-л.]; *Złe i dobre duchy* [Злые и добрые духи]; *Blady jak upiór* [Бледный как упырь].

В большинстве случаев внутренняя форма ФЕ включает указание на воздействие сакральных сил на человека (например, приход Смерти, воздействие на человека бесов) – с указанием или без указания действующей силы (метание грома и молний, насылание бед, заведение в чашу, пере-

бегание дороги и т. п.): *Метать громы и молнии* [Громовик, или Перун, – один из самых древних богов, который восседал на облаках и в гневе метал оттуда громы и молнии]; *После дождичка в четверг* [восточные славяне почитали Перуна; ему был посвящен из дней недели четверг. Перуну возносили моления о дожде во время засухи. При этом считалось, что Перун особенно охотно их выполняет в свой день – в четверг. Поскольку мольбы не раз оставались тщетными, то в народе стали говорить: исполнится после дождичка в четверг, т. е. никогда]; *Бес/чёрт/леший дёрнул за язык*; *Нелёгкая за язык дёрнула*; *Нечистая занесла*; *Мирошка хватил*; *Смерть взяла (забрала)*; *Перебегать/перебежать дорогу (дорожку)* [оборот связан с суеверными представлениями о том, что человека ждет несчастье или неудача, если дорогу ему перебежит черная кошка или заяц. В языческой мифологии славян в черную кошку или зайца мог перевоплощаться («оборачиваться») дьявол]; *Менять/променять кукушку на ястреба* [выражение восходит к славянским представлениям о сезонных превращениях кукушки и ястреба – вместилище злой души] – *Gromy s padają padły na głowę* [Громы с молниями упали на чью-л. голову]; *Stanął jak gromem rażony* [Стоял как громом пораженный]; *Choćby pioruny biły (trzaskały)* [Хоть бы перуны били (ударяли)]; *Jakby nowu (inny, lepszy) duch wstąpił* [Как будто новый (другой, лучший) дух вступил]; *Bies opętał* [Бес опутал]; *Diabeł groch młócił* [о рябом: Дьявол горох молотил]; *Licho bierze* [Лихо берет]; *Śmierć zaglądała w oczy* [Смерть заглядывала кому-л. в глаза].

Третий тип ФЕ в первой ТГ – «использование» сакральных сил человеком. Здесь можно выделить два подтипа такого «использования»:

- непосредственное обращение к таким силам с просьбой помочь, избавить от кого-либо, стать свидетелем клятвы и т. п. (*Чёрт подери/возьми*; *Посылать к чёрту*; *Ну вас ко всем чертям*; *Ну тебя к ляду*; *Не поминай лихом*; *Леший дери*; *Бес с тобой*; *Чур меня – Do pioruna!* [К Перуну]; *Niech cię (go) piorun spali!* [Пусть Перун спалит]; *Niech go kaduk porwie (zje)!* [Пусть его черт порвет (съест)]; *Idź do licha!* [Иди к лиху]; *Pal licha!* [Пали (жги) лихо]; *Wywołać (sprowadzić) licha* [Вызвать (привести) лихо]);

- испытание кого-либо с помощью сакральных сил – так называемый «Божий суд» (*Готов в огонь и в воду* [готов пройти Божий суд: обвиняемый должен был подержать некоторое время руку над огнем, а затем его бросали в реку или озеро: всплывший признавался виновным, потонувший – невиновным]; *Бежать/убежать как от огня*; *Из огня да в полымя*; *Как в воду опущенный – Próba ognia i wody* [Суд Божий: испытание огнем и водой]; *Przejsć przez próbę ogniową* [Пройти испытание огнем]; *Ujdzie na sucho*; *Uchodzie na sucho* [Уйдет/уходит сухим]).

В целом в обоих языках наиболее регулярно указывается на сакральные стихии огня, воды,



персонифицированные темные силы, а также персонифицированную смерть. Вместе с тем внутренняя форма русских и польских ФЕ имеет значительно больше специфических особенностей по сравнению с ФЕ с сакральными христианскими силами. В частности, только в русской идиоматике встречается указание на Кикимору, Берендея, Чура, а в польской – на Василиска, Перуна. При обозначении персонифицированных темных сил в русских ФЕ преобладают лексемы *черт*, *бес*, а в польской – *lich*. Но сам принцип формирования таких ФЕ в языках единый (ср.: *Kogo tam lich niesie?* – *Кого там черти несут?*).

Вторая ТГ «Языческое сакральное пространство» в русских и польских ФЕ представлена несколькими типами номинаций и мотиваций.

Во-первых, это древнейшее представление о мироздании (плоская земля, стоящая на основе и окруженная непроницаемым небесным сводом): *На краю земли, На край света; Пуп земли; На краю неба – Świat się nie zawali; Pepek świata.*

Во-вторых, это противопоставление: а) небесного пространства – земной поверхности – подземного мира, болота, омута, леса, глуши, дали как среды обитания высших богов – человека – темных сакральных сил; б) этого мира/света и того/потустороннего как среды обитания живых и мертвых: *He от мира сего; Yiti (nepeselitsya) v luchshiy (inoiy) mir; V тихом омуте черти водятся; У черта на куличках; Пронасти на тебя (ego, vas и т. п.) nem! – Przenieść się/odejść w zaświaty [Перенестись/отойти в потусторонний мир]; Schodzić/zejść z tego świata [Уходить/уйти с этого света].* Интересно, что в русской идиоматике больше, чем в польской, «разработана зона действия» земных темных сил, тогда как в польской – небесных высших богов и умерших душ (ср.: *Чёртова дыра/глушь; Чёртово место – Być (stać) jedną nogą na tamtym świecie [Быть (стоять) одной ногой на том свете]; Pojechać (przejechać się) na tamten świat [Пойти (поехать, переехать) на тот свет]; Brać niebo na świadka [Призывать (брать) небо в свидетели]; Ogień leci z nieba [Огонь летит с неба]).*

В-третьих, это противопоставление опасного (внешнего) и безопасного (очерченного с помощью магии – кругообразного) пространства: *Заколдованный/магический круг; Очертя голову [выражение связано с древним поверьем: чтобы оградить от нечистой силы достаточно очертить вокруг себя круг, который после специальной молитвы становился магическим] – Zaczarowany (zaklęty) krąg [Заколдованный (заклятый) круг]; Wjść z zaczarowanego (zaklętego) kręga [Выйти из заколдованного (заклятого) круга].*

Между русской и польской идиоматикой с членами второй ТГ наблюдаются существенные различия в построении внутренней формы ФЕ, причем в целом более многочисленной и разнообразной выступает польская идиоматика (ср.: русский язык – 25 ФЕ, польский – 47 ФЕ), но

абсолютной несовместимости данных систем нет, поскольку они опираются на общую мифологическую базу славянского язычества.

Третья ТГ «Языческий фатум и способы его определения» в польской идиоматике представлена в польских ФЕ почти в два раза больше, чем русских (русский язык – 13 ФЕ, польский – 24 ФЕ). Это связано с тем, что среди польских ФЕ (в данном случае) больше синонимических конструкций или конструкций, в которых обыгрывается один и тот же принцип построения внутренней формы. Вместе с тем оба языка представляют жизнь человека как фатум, записанную в книге жизни судьбу, которую узнают, применяя магические средства (гадание по руке, на воде и т. д.): *На роду написано; Книга жизни; Жребий бросить; Как на ладони; Как в воду глядел – Jak na dłoni [Как на ладони]; Kości rzuczone [Кости брошены (жребий брошен)]; Znaki niebieski [Знаки небесные (предзнаменования)]; Wyroki losu [Предначертания судьбы].*

Специфика идиоматических корпусов заключается прежде всего в предпочтении этносом того или иного типа гадания. Так, в польских ФЕ есть указание на небесные знаки (ср.: *Wszystkie znaki na ziemi i niebie [Все знаки на земле и небе]*), тогда как в русской – нет; в то же время в русских ФЕ указывается на гадание на бобах, чего нет в польских ФЕ (ср.: *Гадать на бобах*). Кроме того, польская идиоматика значительно чаще фиксирует наличие судьбы, предопределенность событий, чем русская (ср.: *Być na łasce opatrności [Быть на милости провиденья]; Na boską opatrność [На божье провиденье]; Zrządzenie opatrności [Предопределение провиденья]; Ręka opatrności [Рука провиденья]; Maż opatrnościowu [Человек провиденья]*).

Следует отметить, что вера в судьбу, предопределенность событий в идиоматике обоих языков часто получает выражение через недоверие к результатам гадания: сакральное знание недоступно человеку (ср.: *Бабушка надвое сказала/Na dwoje babka wróżyła; Вилуша по воде писано / To jest widłami na (po) wodzie pisane*).

Русские и польские идиомы с членами четвертой ТГ «Магическое воздействие на человека и его судьбу» содержат указание не только на предопределенность жизни человека, ее зависимость от сакральных сил, но и на возможность человека повлиять на судьбу с их помощью. Этой способностью обладают особые люди, связанные с духами (обычно темными), – ведьмы, маги, а также обычный человек – при выполнении магических действий, произнесении магических слов. Число таких ФЕ в обоих языках не слишком велико (русский язык – 23 ФЕ, польский – 19 ФЕ).

Однотипным является и построение внутренней формы ФЕ. Так, часть идиом указывает на положительное воздействие: заговоры от болезни, порчи (*Как с гуся вода / Spływa jak woda po gęsi; Заговаривать зубы – Na psa urok [На пса чары*



(порча)); другие – на отрицательное воздействие: наведение порчи, проклятие (*Будь трижды проклят; Для отвода глаз – Wzrok urokliwy* [Дурной, наводящий порчу взгляд]; *Rzucić przekleństwo na głowę* [Бросать (обрушивать) проклятья на чью-л. голову]); третьи характеризуют магические артефакты (*По мановению волшебной палочки – Różdżka (laska) czarodziejska/magiczna* [Чародейская палочка]). Как и в других ТГ, в данной группе идиом много непараллельных, специфических идиом, характеризующих разные типы языческих заклятий, но большинство из них известно и понятно обоим этносам.

Последняя ТГ «Языческий культ – сооружение, богослужение, жертвоприношения» в русских и польских ФЕ самая малочисленная (русский язык – 7 ФЕ, польский – 16 ФЕ): *Возлагать на алтарь / Wznosić na oltarze; Принести в жертву / Składać ofiarę; Пролить кровь / Przelewać krew*. Это связано, возможно, с тем, что в целом эти ФЕ слабо противопоставлены, например, античной мифологической традиции. Не случайно многие параллельные ФЕ могут быть восприняты как семантические европейские кальки (и их в польском языке больше). Собственно славянские (и только такие) реалии зафиксированы в русской идиоматике (ср.: *Идолище поганое*).

Таким образом, с одной стороны, славянское язычество достаточно активно отражено во внутренней форме русских и польских ФЕ; с другой стороны, эта часть идиоматики обоих языков часто пересекается с идиомами христианской

и античной традиции и не образует абсолютно строгой и завершенной системы. Вместе с тем данный компонент идиоматики имеет более ярко выраженный специфический характер, отражающий языческие традиции двух этносов.

### Примечания

- 1 См.: Телия В. Русская фразеология. М., 1996; Алефиренко Н. Фразеология в системе современного русского языка. Волгоград, 1993.
- 2 Телия В. Указ. соч. С. 214.
- 3 См.: Фархутдинова Ф. Роль паремий в лингвокультурологических исследованиях // Фразеология 2000 : материалы Всерос. науч. конф. «Фразеология на рубеже веков : достижения, проблемы, перспективы». Тула, 2000. С. 30–32.
- 4 См.: Пропт В. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946; Рыбаков Б. Язычество древних славян. М., 1981.
- 5 См.: Бирих А. Русская фразеология. Историко-этимологический словарь. М., 2005; Гессен Л., Стыпула Р. Большой польско-русский словарь : в 2 т. М.; Варшава, 1988; Гюлюмянц К. Польско-русский фразеологический словарь : в 2 т. М., 2004; Фелицына В., Мокшенин В. Русские фразеологизмы : Лингвострановедческий словарь. М., 1990; Фразеологический словарь современного русского литературного языка : в 2 т. / под ред. А. Н. Тихонова. М., 2004; Nowy słownik etymologiczny języka polskiego. Warszawa, 2003; Słownik współczesnego języka polskiego. Warszawa, 1996.

УДК 811.133.1'373.613

## АРАБСКАЯ ЛЕКСИКА ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА СТРАН МАГРИБА, ОСОБЕННОСТИ ЕЕ АДАПТАЦИИ

А. П. Черкасова

Волгоградский государственный университет  
E-mail: bepin@yandex.ru

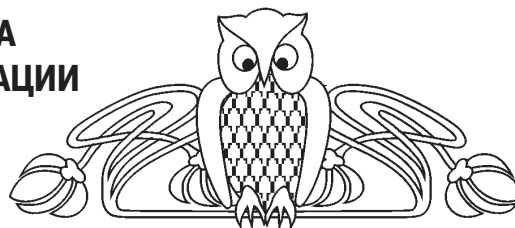
В статье анализируется арабская лексика, заимствованная французским языком стран Магриба. Охарактеризованы грамматические и фонетические особенности, выявлены причины вариативности произношения, а также сделана попытка описания семантических преобразований рассматриваемых арабизмов во французском языке.

**Ключевые слова:** французский язык стран Магриба, арабский диалект, арабизм, реалия, культурная самобытность, адаптация.

### Arabic Lexis in the Maghrebian French, Specifics of Adaptation

A. P. Cherkasova

The article is dedicated to the analysis of Arabic lexis adopted by the Maghrebian French. Grammar and phonetic peculiarities are characterized, reasons of pronunciation variability are determined,



and it is attempted to describe semantic transformations of the Arabisms under research in the French language.

**Key words:** Maghrebian French, Arabic dialect, Arabism, reality, originality of cultures, adaptation.

Французский язык, распространившись в странах Магриба (Алжир, Тунис, Марокко) со времен колониальных захватов Франции, продолжает там функционировать и в настоящее время. Говоря о статусе французского языка в Магрибе, известный романист В. Т. Клоков называет его импортированным адстратным вариантом французского языка, «так как он не накладывается на местные языки, а существует параллельно, выполняя свои коммуникативные функции»<sup>1</sup>. Французский язык в странах Магриба используется в сфере межгосударственного общения, науки, образования,



современного производства, средств массовой информации и т. д. На этой территории транслируются передачи франкоязычных телеканалов, производится вещание известных французских радиостанций, публикуется национальная франкоязычная периодика.

Основным же официальным языком стран Магриба остается относительно единый арабский литературный язык. Но в разговорной речи используются диалекты арабского языка магрибской группы, имеющие упрощенную фонетику, грамматику, синтаксис и порой не имеющие письменной формы. Их коммуникативная роль настолько велика, что свободный от местных особенностей арабский литературный язык не встречается, поэтому арабский язык в Марокко называют марокканским арабским, в Тунисе – арабским Туниса, в Алжире – арабским Алжира.

В странах Магриба, в условиях продолжительного лингвокультурологического контакта с вариантами арабского языка, система французского языка приобретала и продолжает приобретать оригинальные черты. Попав в регион с богатой историей и культурой, французский язык пополнился арабизмами, отражающими реалии, и элементами, передающими национально-культурную специфику местного населения.

Используя данные словарей лексико-семантических особенностей французского языка Туниса<sup>2</sup>, Алжира<sup>3</sup>, Марокко<sup>4</sup>, мы проанализировали арабизмы французского языка, обозначающие предметы материальной культуры (названия обуви, головных уборов, украшений, одежды, предметов домашнего быта, поселений).

По своему происхождению арабские заимствования не однородны во французском языке Магриба, они делятся на заимствования из литературного арабского языка (58%) и диалектные заимствования (42%). В связи с упомянутым выше фактом взаимодействия арабского литературного языка с диалектами мы наблюдаем примерное равенство между литературными и диалектными заимствованиями во французском языке Магриба.

По географии распространения выделяются арабизмы, которые употребляются во всех странах Магриба, и лексические единицы, использование которых ограничивается пределами одной страны; количественно между собой эти две группы равны. Арабизмы, используемые во всех магрибских странах, относятся в основном к литературному языку, поэтому они многочисленны и хорошо известны даже за пределами Магриба, например, *djellaba* – джеллаба (название одежды), *balgha* – бэльга (традиционная обувь белого цвета). Иные лексические единицы, в основном диалектного происхождения, проявляют принадлежность населения к какой-либо местности, области, отражают черты его культурной самобытности: «глиняный кувшин» (Алжир) *akoufi*, «традиционный наряд Туниса» *raguet*, «традиционное украшение» (Тунис) *khelel*. Стоит упомянуть небольшую группу

арабизмов, используемых во всем Магрибе, но имеющих диалектное происхождение: *cachabia* «накидка с капюшоном», *haik* «хаик, накидка» *caftan* «кафтан, женское платье».

Попадая в язык-реципиент, заимствованные слова не остаются в неизменном виде, а под воздействием принимающей языковой системы подвергаются определенным трансформациям.

Семантический анализ показал, что во французский язык Магриба арабизмы попадают и вновь создаются с расширением, сужением и сохранением первоначального значения. Полностью заимствуются моносемичные слова (62%), это в основном местные реалии: *klim* «ковёр красного цвета», *khimar* «длинная женская накидка», *samaras* «сандалии».

Реже встречается заимствование с сужением основного значения (21%), еще реже – заимствование с расширением основного объема значения (13%).

Заимствование арабского слова с сужением основного значения представлено в следующих примерах: в литературном арабском языке слово *كسار* *ksar* имеет два значения: 1) замок, дворец; 2) укрепленная берберская деревня. Французским языком значение заимствовалось частично, было конкретизировано и стало обозначать «деревню, укрепленное селение в Сахаре, которое выглядит как крепость». Данная лексема используется в топонимах, например, *Ksar es-Seghir*, *Ksar-el-Kebir*, *Ksar Ouled Soltane*. Слово *nails* *نعيل* имеет три значения: 1) подошва обуви; 2) сандалии, обувь; 3) подкова. Во французский язык перешло единственное значение «сандалии». Слово *kamiss* в арабском языке имеет общее значение «рубашка, сорочка», во французском языке стран Магриба данное слово существует с более специализированным значением «длинная рубашка, которую носят мужчины, чтобы указать свое отношение к исламским интегратам».

При заимствовании иностранного слова часто происходит специализация значения. По мнению А. Доза, «ограничивая значение, заимствующий язык усваивает и воссоздает слово»<sup>5</sup>. Так, арабское слово *كفيق* *skifa* «навес, загон, сарай, ангар» в алжирском варианте арабского языка означает «место входа в традиционное жилище», в тунисском же варианте – «помещение для сторожа в традиционном жилище». Так как во французском языке есть слово, означающее «вестибюль, навес», то заимствованное *skifa* стало выполнять функцию специального слова, употребляемого в описании традиций стран Магриба. Арабизм *kobkab* «деревянные башмаки», образованный путем звукоподражания, является архаизмом в арабском языке, в настоящее время используется в словосочетаниях для обозначения коньков, роликовых коньков и лыж. Французский язык заимствовал слово *kobkab* только для обозначения вида традиционной обуви, распространенной в странах Магриба.



Расширение значения арабизмов во французском языке стран Магриба часто происходит за счет появления переносных (метафорических и метонимических) значений слова. Так, основное значение слова *meйда* в арабском языке «стол, обеденный стол, накрытый стол», слово используется в широком смысле (в выражениях типа круглый стол переговоров и т. п.). Во французском языке Магриба оно стало означать «круглый низкий столик для кофе», а также появилось переносное значение на основе ассоциаций с одним из функциональных назначений стола «еда, кушанье», используемое главным образом на письме. Слово *burnous* سرنرب имеет основное значение «бурнус, плащ с капюшоном». Исходя из функциональных свойств этого плаща – защищать владельца в непогоду, во французском языке у слова появилось переносное метафорическое значение «символ власти, важный пост, дающий некоторые возможности».

Метонимия является распространенным способом расширения арабского значения во французском языке стран Магриба, например, *tadjine*: 1) таджин, глиняный горшок; 2) блюдо, приготовленное в таджине; *fetla*: 1) золотая нить; 2) традиционная вышивка золотой нитью.

Важные исторические события, борьба за независимость в странах Магриба, повлекли за собой многие семантические изменения, среди них – расширение значения слова. Так, арабское слово *merkez* مركز имеет литературное происхождение, означает: 1) центр; 2) местонахождение; 3) положение, военная позиция; 4) место, пост, пункт; 5) мэркиз (административная единица в Египте). Во французском языке Туниса оно означает «квартал города», а в Алжире – «жилище, квартира, используемая в качестве убежища для воинов армии национального освобождения Алжира». Таким образом, мы можем наблюдать образование совершенно нового значения путем генерализации начальных значений по функциональному признаку.

Адаптация арабских заимствований во французском языке заслуживает изучения и в фонетическом плане. По мнению В. П. Подсушного, «фонетический облик заимствования стремится максимально приблизить план выражения заимствованной единицы к требованиям фонетики и фонотактики языка реципиента. Реализуется это двумя способами: либо неприемлемые звуки чужого языка заменяются на более близкие по качеству звуки заимствующего языка с сохранением количества фонем и порядка их расположения, либо иноязычный звукокомплекс заменяется новообразованием из исконных звуков на основе акустического впечатления носителя языка»<sup>6</sup>.

Арабская система гласных легко адаптируется к французской системе. Значительная часть согласных в арабских заимствованиях имеет общее фонетическое сходство с французскими согласными. Арабские гортанные, интерденталь-

ные, эмфатические подвергаются ассимиляции, замещаясь близкими по своей природе звуками французского языка. Иногда фонетические особенности некоторых арабских звуков все же сохраняются при помощи новообразований из звуков французского языка. Так, арабские велярные или постпалатальные звуки [ħ] и [g̤] во французском языке передаются сочетаниями kh и gh, тем самым отражая их фрикативность: *ghorfa* (комната), *khomsa* (амулет).

Можно назвать нестабильным фонетическое выражение заимствованной арабской лексики, повлекшее функционирование во французском языке нескольких вариантов (до шести) написания слов, например: *chebka, chebika, chbika; khalkhal, khelkhal, kholkhal; fouta, foudha, fota; cachabia, kachabia, kechebia*. Арабизмы, имеющие один вариант написания, в основном односложны или редко используются в речи (*dar, rda, jild*).

Основной причиной вариативности произношения арабских заимствований являются фонетические особенности арабских диалектов:

а) стечение двух, трех согласных в слове, что не свойственно литературному арабскому языку: *klim, kilim*. Отсутствие гласной между согласными часто передается во французский язык знаком [ʔ]: *malia, mlaia, m'laya; ribat, r'bat*;

б) расширение системы гласных в арабских диалектах: к треугольнику монофтонгов (y, a, и) добавлены [e] и [o]. Звуки [a] и [и] в закрытом слоге часто произносятся как [e], например: *harz, herz; hidjab, hidjeb*;

в) влияние на произношение гласных предстоящих согласных: после эмфатических согласных [س]ص, [د]ض, [ط]ظ, [ق]ظ и фрикативного [ħ] خ звуки [a] и [y] звучат как [o], например: *khalkhal, khelkhal, kholkhal*;

г) отсутствие единства в обозначении во французском языке арабского звука [k], что также является причиной вариативности, например: *kasbah, casbah, qasba; cachabia, kachabia*;

д) варьирование в обозначении дифтонгов, достаточно распространенных в арабском языке: *kessoua, keswa; chouari, chwari; jaoui, jawi*;

е) отсутствие однозначного изображения арабского многозначного суффикса iy: *malia, malya; badia, badiya*;

ж) территориальные различия в произношении звука. Буква арабского алфавита ج [ǧ] в странах Магриба имеет разное произношение: в Алжире [dj], а в Тунисе чаще как [j], поэтому можем наблюдать вариативность и в написании: *tadjine, tajine, tagine*.

Арабские [ع] [ʕ] [Айн] и [ء] [хамза], передающие гортанные звуки, не свойственные французскому языку, при заимствовании редуцируются, однако в графическом изображении слова присутствуют в виде [ʕ] или â, î, например: *qalaâ, kalla; nails, naels, 'aoula, aoula, oula*.

При заимствовании арабских слов их долгота не сохраняется во французском языке, но ударение



чаще всего ставится по законам французского языка.

Практически все заимствованные слова представляют собой имена существительные (прямые заимствования), большая часть из них являются исчисляемыми. При заимствовании во французский язык род арабского существительного чаще всего сохраняется: *takrita* (f), *meйда* (f); *ksar* (m), *bled* (m). Однако есть исключения: используются два варианта рода: *tadjine* (f, m), *kessoua* (f, m). Образование множественного числа арабских заимствований происходит, в основном, по правилам французского языка, с добавлением окончания -s, редки случаи заимствования арабской формы множественного числа: *khamса* (ед.ч.) – *khamсate* (мн.ч.), чаще при заимствовании происходит варьирование, например: *fouta* (ед.ч.) → *foutas*, *foutate* (мн.ч.); *djebba* (ед.ч.) → *djebbate*, *djebbas* (мн.ч.).

Заимствование окончательно получает право гражданства в языке в том случае, когда оно начинает создавать дериваты. Арабизмы, заимствованные во французский язык, создают новые словоформы по правилам французского словообразования, например, при помощи французских суффиксов: *houma* (квартал города) → → *houmisme* (дух квартала, приверженность к своему кварталу); *hidjab* → *hidjabisation* (мероприятия по введению ношения хиджаба), *hidjabisée* (носящая хиджаб), *hidjabiser* (заставить женщину носить хиджаб), *hidjabiste* (сторонник ношения хиджаба). Однако бывают случаи, когда во французский язык из арабского переходят слово и его дериваты. Например, слово *ksar* (укрепленное селение в Сахаре) перешло во французский вместе со своим дериватом *ksouri* (житель ксара), далее во французском языке происходит словообразование лексем по французской модели: *ksourien* (*enne*) (житель ксара, относящийся к ксару).

Некоторые словоформы, образованные от арабизмов стилистически нейтрального регистра, получают отрицательно-оценочное значение: *dinar* (денежная единица Алжира и Туниса) → *dinarite* (страсть к накоплению).

Арабские заимствования входят в словосочетания с французскими словами, образуя сложное лексическое единство с новым значением, например, *kessoua*, *keswa* «тунисский традиционный праздничный костюм», *kessoua de mariée* «традиционный подвенечный наряд».

Изменение французского языка в рамках магрибского общества вызвано стремлением новых носителей французского языка (магрибинцев) сблизить свой уже сложившийся общественно-исторический опыт с состоянием языка<sup>7</sup>. В част-

ности, это касается пополнения лексического состава французского языка многочисленными арабскими словами-реалиями, используемыми для более точного отражения культурной самобытности народов магрибских стран.

Проведенный анализ показал, что в странах Магриба процесс адаптации заимствованной арабской лексики французским языком происходит на всех языковых уровнях. Тем не менее вместе с арабскими словами французским языком заимствуются их дериваты, сохраняется род арабских существительных и появляются другие отличительные черты, что, на наш взгляд, обусловлено тем, что носителями французского языка в Магрибе большей частью являются не французы, а магрибинцы. Графическое изображение арабских слов, заимствованных французским языком, представляет большую вариативность. По словам Н. Г. Богаченко, «время проникновения слова в язык играет большую роль в его графической адаптации: постепенно отмирают избыточные варианты написания, графический облик слова старается прийти в соответствие с его фонетическим обликом»<sup>8</sup>. Вариативность в графическом изображении арабского слова во французском языке обусловлена недолгой историей языковых контактов, а также сложностью адаптации фонетического облика слов арабского языка, неродственного французскому.

#### Примечания

- 1 Клоков В. Словарь французского языка за пределами Франции. Саратов, 2000. С. 5.
- 2 См.: Дебов В. Словарь лексико-семантической специфики французского языка в Тунисе. Иваново, 2001.
- 3 См.: Queffelec A. Le français en Algérie. Universités francophones : Actualités linguistiques francophones. Bruxelles, 2002.
- 4 См.: Benzakour F. Le français au Maroc. Lexique et contacts de langues. Bruxelles, 2002.
- 5 Доза А. История французского языка : 4-е изд. / под ред. и с предисл. М. С. Гурычевой ; пер. с нем. Е. Н. Шор. М., 2009. С. 136.
- 6 Подсушный В. Лексические заимствования в английском экспрессивном просторечии США : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1990. С. 16.
- 7 См.: Багана Ж. Культурологический аспект наименования некоторых представителей фауны (на материале французского языка Африки) // Научная мысль Кавказа. 2010. № 4. С. 157–159.
- 8 Богаченко Н. История восточноазиатских заимствований в английском языке (на материале Большого Оксфордского словаря) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2003. С. 11.





УДК 811.161.1'37 + 811.111'37

## ДИСКУРСИВНАЯ СПЕЦИФИКА ЖАНРА ЕВАНГЕЛЬСКОЙ ПРИТЧИ (на материале анализа притчи о блудном сыне)

Е. Ю. Балашова

Саратовская государственная юридическая академия  
E-mail: balashovaelena@yandex.ru

Статья посвящена изучению жанровой специфики религиозного христианского дискурса, а также особенностей дискурсивного функционирования такого вторичного религиозного жанра, как евангельская притча. Автор выделяет лингвокогнитивные составляющие притчи о блудном сыне в православном и протестантском дискурсах.

**Ключевые слова:** религиозный христианский дискурс, первичные и вторичные религиозные жанры, внешняя интертекстуальность, внутренняя интертекстуальность, лингвокогнитивное моделирование.

### Discourse Specifics of the New Testament Parable Genre (on the Material of the Analysis of the Prodigal Son Parable)

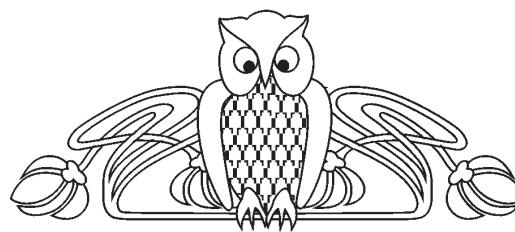
E. Yu. Balashova

The article is dedicated to the research of the genre specifics of religious Christian discourse and the peculiarities of discourse functioning of such secondary religious genre as a New Testament parable. The author singles out linguo-cognitive components of the Prodigal Son parable in Orthodox and Protestant discourses.

**Key words:** religious Christian discourse, primary and secondary religious genres, external intertextuality, internal intertextuality, linguo-cognitive modeling.

В последние десятилетия особую актуальность приобрели работы, посвященные религиозному христианскому дискурсу, в которых делается попытка выявить как общие фундаментальные признаки данного языкового феномена, так и специфику функционирования отдельных его жанров, концептуальных полей, семантических групп и т. д. Практически во всех исследованиях отмечается сложность структурирования данного вида дискурса, в частности, огромное количество разножанровых текстов, что делает невозможным объективно охарактеризовать это смысловое поле – **религиозный христианский дискурс** – на основе только социо-коммуникативной, лингвокультурной, речевой или языковой моделей.

Текстовый материал религиозного христианского дискурса в целом принадлежит к первичным религиозным жанрам, поскольку если представить Священное Писание в качестве первоначального образца религиозного дискурса, некой первоосновы, то все остальные жанровые разновидности (проповедь, исповедь, молитва и др.) «вытекают», строятся и существуют на его базе, имея в своей



основе цитаты, отсылки к тексту Священного Писания. В этом можно наблюдать внутреннюю интертекстуальность религиозного дискурса, касающуюся распределения отношений жанровых образцов внутри самого дискурса. Религиозный христианский дискурс обладает и внешней интертекстуальностью или интертекстуальностью в широком смысле, понимаемой как связь отдельных жанровых образцов религиозного дискурса со всей совокупностью существующих речевых произведений (не обязательно религиозного характера) – по линии содержания, жанрово-стилистических особенностей, структуры, формально-знакового выражения. В том, что касается внешней интертекстуальности, религиозный дискурс не отличается от любого другого вида дискурса. Внутренняя интертекстуальность в том виде, как она присутствует в религиозном дискурсе, присуща только данному типу общения<sup>1</sup>.

К вторичным религиозным жанрам относят речевые жанры, представляющие собой своеобразную интерпретацию и модификацию первичных религиозных образцов – текстов Священного Писания, опирающихся на них композиционно, ситуативно и ценностно, – святоотеческие писания, духовная поэзия, церковная публицистика, проповедь, молитва, исповедь и т. д. В целом необходимо отметить, что выделение жанров в религиозном дискурсе представляется несколько сложным с той точки зрения, что невозможно выбрать единое основание для подобного выделения.

Несмотря на то что притчи включены в текст Евангелия, они представляют собой особый религиозный жанр, занимающий своеобразное положение между первичными и вторичными религиозными жанрами. Е. М. Верещагин и В. Г. Костомаров выделяют два аспекта притчи – *ретроспективный*, поскольку она подытоживает целый ряд ситуаций, имевших между собой общие, типические черты, и *перспективный*, так как слушатели способны применить содержание притчи к новой конкретной ситуации, в которой они оказались<sup>2</sup>. Основными функциями этого жанра повествования, по мнению указанных исследователей, являются типизация жизненных ситуаций, а также управление поведением адресата в соответствии с определёнными парадигмами поведения, эксплицитно содержащимися в притче и получающими ту или иную этическую оценку.



В фокусе исследований западных лингвистов и библеистов находится триада «притча – аллегория – метафора». В XX в. большинство западных учёных, занимавшихся исследованием притчей, чувствовали необходимость отграничивать притчи от аллегорий. Подчёркивалось, что притчи строятся вокруг одного центрального пункта сопоставления между событиями рассказа и Царством Божиим, каким его представляет слушателям Иисус, а потому из каждой притчи можно извлечь лишь один главный урок. Второстепенные детали имеют значение лишь в той мере, в какой они подкрепляют и усиливают центральную мысль. Аллегии же – это более сложные рассказы, в которых подлечит «расшифровке» большее число деталей. Однако некоторые современные исследователи считают, что притчи Иисуса можно признать аллегориями<sup>3</sup>. Это не означает, что каждая деталь притчей обладает собственным смыслом, такого требования к аллегорическому жанру не предъявляется. Многие детали служат исключительно для создания фона или усиления интереса к персонажам для большей выразительности создаваемой картины.

Обычно к числу элементов, обнаруживающих аллегорический уровень значения, принадлежат главные герои притчи, и приписываемое им значение должно соответствовать тому, что могла воспринять первоначальная аудитория в данных исторических обстоятельствах. По мнению К. Бломберга, евангельские притчи представляют собой аллегии, независимо от дополнений и интерпретаций позднейшей традиции, и вполне вероятно, что каждая из них несёт в себе более одного смысла.

В свою очередь, другая группа западных учёных-библеистов стоит на позициях отождествления притчи с метафорой. Выдающимся поборником понимания притчи как метафоры принято считать Поля Рикера, который перечислил шесть различий между традиционным и современным пониманием термина «метафора», во всех случаях отстаивая современный подход:

1) как основную единицу смысла нужно рассматривать не отдельное слово, а всё предложение;

2) метафора – это не отклонение от буквального значения слова, а создание напряжения путём сопоставления слов, которые обычно не вступают в сочетание друг с другом («этот человек – волк», «добрый самарянин»);

3) понимание метафоры возникает не из выявления сходства между буквальным и переносным значениями включённых в неё слов, а из ощущения шока, вызванного сочетанием обычно несовместимых слов;

4) поэтому метафоры – не подмена буквального языка, а семантическая инновация;

5) их нельзя перевести языком пропозиций, как обычно пытаются сделать;

6) поэтому метафора – не просто литературное украшение, а способ передачи информации о реальности<sup>4</sup>.

Если признать «новый» взгляд на метафору верным, то, будучи метафорами, притчи не могут быть также аллегориями. Можно сказать, что притчи, подобно метафорам, «перформативны», а не «пропозициональны» – то есть они не передают информации, а осуществляют некий акт: обещают, предостерегают, сообщают дар или призывают к чему-то<sup>5</sup>.

С позиций отечественных и западных библеистов, богословов и других исследователей Нового Завета, некой когнитивной матрицей всего религиозного христианского дискурса является концептуальное поле *любовь*, наиболее ярко объективируемое притчей о блудном сыне.

Как в лингвокультурологических, так и в богословских источниках притча о блудном сыне тематически связывается с притчами о заблудшей овце и о потерянной драхме, поскольку они входят в цикл притч «об утраченном», имеющийся только у апостола Луки. Все три притчи объединены одним семантическим стержнем – любовью и всепрощением Бога по отношению к человеку, и метафорически описывают образец Божьего человеколюбия.

Однако Е. М. Верещагин и В. Г. Костомаров выделяют в притче такие дополнительные аспекты анализа, как психологические составляющие покаяния блудного сына и его возвращение, тем самым смещая акцент с субъекта Божественной любви на её объект, то есть на человека. Исследователи представляют пять ступеней раскаяния:

1) осознание гибельности своего греховного состояния: «Аз же гиблю» (Лк. 15: 17);

2) необходимость признания и исповедания своих грехов: «Отче, согреших на небо и перед тобою» (Лк. 15: 21);

3) присутствие стыда, смирения и самоосуждения: «Несмы достоин нарещися сын твой» (Лк. 15: 21);

4) готовность принять и понести заслуженное наказание: «Сотвори мя яко единого от наемник твоих» (Лк. 15: 19);

5) наличие не только намерения, но и действия, реального обращения на праведный путь: «И востав иде ко отцу своему» (Лк. 15: 18)<sup>6</sup>.

В свою очередь, в центр анализа данной притчи А. Вежицкая ставит именно Божью любовь ко всем людям, описывая скорее её следствия и проявления, а не качества и свойства, что более характерно для богословских интерпретаций. Таким образом, можно говорить о превалировании прагматического аспекта в толковании содержания притчи А. Вежицкой. Исследовательница представляет пятичастную структуру анализа обсуждаемой притчи:

1) часть А указывает на всеобъемлющую любовь Бога и на тот факт, что возможность «жить с Богом» открыта для всех;

2) часть В указывает на возможность «отвернуться от Бога» и на то, какая это потеря для данного человека;



3) часть С описывает непрекращающуюся заинтересованность Бога в отдельном индивидуе, который отвернулся от Него, и на постоянное желание Бога простить и с радостью принять этого человека назад;

4) часть D указывает на то, что всегда возможно «обращение» человека и его «возвращение» к Богу;

5) часть E указывает на то, что Бог хочет, чтобы этот человек – не просто все люди вообще, но данный конкретный человек как индивид – «вечно жил с Богом», и на Божью любовь к данному конкретному человеку<sup>7</sup>.

Таким образом, проведённый нами обзор лингвокультурологических источников толкования притчи о блудном сыне позволяет представить следующие бинарные когнитивные компоненты в её составе: «разрыв с субъектом вследствие греховности объекта – желание / побуждающее действие субъекта к возврату догреховного состояния»; «раскаяние объекта – всепрощающая любовь субъекта».

Тот же набор когнитивных пар может быть выделен и в толкованиях исследуемой притчи богословскими источниками, однако названные когнитивные корреляции приобретают дополнительные семантико-понятийные составляющие.

Так, Б. И. Гладков подчёркивает, что прощение Бога, как и Его любовь, абсолютны и не содержат упрека в отличие от человеческого прощения, это прощение с радостью: «...Грешнику достаточно опомниться, прийти в себя, оглянуться на своё прошлое, осудить себя в раскаянии, хотя бы и вынужденном, вспомнить о милосердии Божьем, сказать: “Пойду к Отцу моему”, – и действительно пойти; и Бог с радостью примет блудного сына своего, который был мёртв и ожил, пропал и нашёлся»<sup>8</sup>.

Примечательно, что в Ветхом Завете состояние греха сопоставляется с состоянием смерти: Адам стал смертен именно после грехопадения, смертность стала наказанием за непослушание.

Прощение человека не обладает той абсолютной полнотой, которая присутствует в Божьем прощении: «А мы, грешные, когда у нас просят прощения, сначала поставим согрешившему на вид все его грехи, нередко преувеличив их значение, поглумимся над ним, растравив все его сердечные раны, и лишь по окончании такой нравственной пытки простим его. Поступая так, мы оправдываем себя тем, что проделываем всё это для пользы брата, что этим доводим его до раскаяния, сознания своего греха, но ведь тот, кто просит прощения, кто говорит: “Я согрешил против неба и пред тобою”, тот уже сознал свой грех, покаялся и, следовательно, не нуждается в доведении его до раскаяния»<sup>9</sup>.

Феофилакт Болгарский также указывает на полноту и абсолютность Божьего прощения: «Он не дожидается, пока сын дойдёт до него, но сам спешит навстречу и обнимает его. Ибо, будучи по

природе Отцом, Бог есть Отец и по благодати. Он весь всего обнимает сына, чтобы со всех сторон соединить его с Собой...»<sup>10</sup>.

Иоанн Златоуст подчёркивает, что отец ничего не отвечал на слова кающегося сына, но засвидетельствовал своё прощение действием: «Кающийся много молится, но, не получая ответа словесного, видит милосердие на самом деле»<sup>11</sup>.

Таким образом, данные богословских источников толкования притчи о блудном сыне позволяют выделить такие когнитивные единицы в её составе, как *абсолютная полнота, милосердие, необъятность, действительность*.

Для выявления когнитивных составляющих исследуемой притчи в протестантском дискурсе необходимо провести анализ специфики ее толкований в западноевропейских источниках. Так, К. Бломберг указывает на триадическую структуру притчи с тремя главными темами: блудный сын – отец – старший брат<sup>12</sup>.

Традиционный подзаголовок притчи о блудном сыне в качестве главной темы выделяет призыв грешников к покаянию, независимо от того, сколь низко они пали<sup>13</sup>. В первую очередь, именно эта особенность притчи бросается в глаза большинству читателей, поскольку она противостоит их естественной готовности сурово осудить блудного сына. Тем не менее многие учёные больше внимания уделяют второму, кульминационному разделу повествования и видят главную мысль в осуждении жестокосердного старшего брата<sup>14</sup>. В таком случае основная тема – обязанность христианина радоваться чужому спасению.

Однако в англоязычном протестантском Евангелии выделяется ещё одна тема данной притчи – любовь Бога. Именно такое толкование сближает её с православными источниками: «Luke adds two parables (the lost coin, 8–10; the prodigal son, 11–32) from his own special tradition to illustrate Jesus' particular concern for the lost and God's love for the repentant sinner»<sup>15</sup>. В таком случае главная тема притчи раскрывается в необычайной любви отца к обоим сыновьям и его долготерпению.

К. Бломберг отмечает: «Читая эту притчу, мы склонны отождествлять себя лишь с одним из её персонажей, а потому имеет смысл читать её трижды, стараясь осмыслить эти события с разных точек зрения. Любая попытка исключить ту или иную точку зрения вынуждает нас пройти мимо чего-то очень существенного в учении Иисуса. Наличие трёх основных тем в притче убеждает, что избежать аллегорического толкования не удастся. Каждый персонаж со всей очевидностью означает кого-то иного. Можно сказать, все комментаторы отмечали родство между блудным сыном и теми “мытарями и грешниками” (ст. 1), за привязанность к которым критиковали Иисуса; между старшим



братом и “книжниками и фарисеями”, из уст которых исходила эта критика (ст. 2), хотя многие исследователи данные два стиха считают собственным комментарием Луки»<sup>16</sup>.

Так, на основе протестантских богословских источников представляется возможным выделить следующие когнитивные единицы в структуре притчи о блудном сыне: *покаяние, спасение, Бог, любовь, долготерпение*.

Когнитивные единицы *Бог* и *любовь* были выделены и при анализе православных толкований притчи. Можно утверждать, что они составляют когнитивное ядро всей притчи в целом. В свою очередь, и когнитивная единица *милосердие*, выделенная нами в православном дискурсе, семантически близка единице *долготерпение*, входящей в структуру протестантского дискурса.

Примечательно, что единицы, специфичные для протестантского дискурса (*покаяние, спасение*), имеют своим объектом человека и направлены на него, тогда как единицы, характерные для православного дискурса (*необъятность, действенность*), имеют своим объектом Божью любовь, раскрывая её признаки.

Таким образом, исследование жанровой специфики религиозного христианского дискурса способствует выявлению его глубинных семантико-когнитивных структур. Лингвокогнитивный анализ первичных и вторичных религиозных жанров позволяет не только выявить особенности их дискурсивного функционирования, но и установить лингвофилософские, теологические и лингвокультурные сегменты исследуемого типа дискурса.

УДК 81'42

## СУБЪЕКТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА

Е. Н. Васишлина

Карагандинская академия МВД Республики Казахстан  
им. Б. Бейсенова  
E-mail: helen-vasilishin@mail.ru

В статье актуализируется коммуникативно-прагматический подход к художественному дискурсу, который предполагает обязательную нацеленность дискурса на адресата/реципиента, без которого его (дискурса) рассмотрение считалось бы неполным и не состоявшимся.

**Ключевые слова:** художественный дискурс, текст, декодирование, прагматическое воздействие.

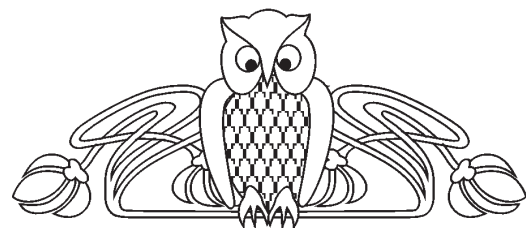
### Subjective Aspects of Art Discourse Perception

Е. N. Vasilishina

In this article the communicative and pragmatic approach to art discourse is realized, which assumes that the discourse is obligatorily

## Примечания

- 1 См.: *Бобырева Е.* Религиозный дискурс : ценности, жанры, стратегии (на материале православного вероучения). Волгоград, 2007. С. 41–42.
- 2 См.: *Верецагин Е., Костомаров В.* Язык и культура. М., 2005. С. 741–742.
- 3 См.: *Бломберг К.* Интерпретация притчей. М., 2005. С. 73.
- 4 См.: *Ricoeur P.* The Rule of Metaphor. Toronto ; L., 1977. P. 173–215.
- 5 См.: *Бломберг К.* Указ. соч. С. 145.
- 6 См.: *Верецагин Е., Костомаров В.* Указ. соч. С. 746.
- 7 См.: *Вежбицкая А.* Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики. М., 2001. С. 239.
- 8 *Гладков Б.* Толкование Евангелия. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2004. С. 511.
- 9 Там же. С. 510.
- 10 *Феофилакт, Архиепископ Болгарский.* Святое Евангелие от Луки с толкованием блаженного Феофилакта, Архиепископа Болгарского. М., 2004. С. 374–375.
- 11 *Барсов М.* Сборник статей по истолковательному и назидательному чтению Четвероевангелия с библиографическим указателем : в 2 т. М., 2002. Т. 2. С. 217.
- 12 См.: *Бломберг К.* Указ. соч. С. 184.
- 13 См.: *Wilcock, M.* The Saviour of the World : The Message of Luke's Gospel. Leicester ; Downers Grove, 1979. P. 149–157.
- 14 См.: *Danker F. W.* Jesus and the New Age : A Commentary on St. Luke's. Philadelphia, 1988. P. 275.
- 15 The New American Bible : Revised New Testament. 1986. P. 227.
- 16 *Бломберг К.* Указ. соч. С. 186–187.



aimed at an addressee / recipient, without which discourse analysis would be considered incomplete and unaccomplished

**Key words:** art discourse, text, decoding, pragmatic impact.

Феномен художественного дискурса актуализируется в последние десятилетия по причине установленной конгруэнтности между художественным текстом и речевым актом. По мнению Н. Д. Арутюновой, «литературной коммуникации, так же, как и повседневному человеческому общению, присущи такие прагматические параметры, как автор речи, его коммуникативная установка, адресат и связанный с ним перлокутивный акт (эстетическое воздействие)»<sup>1</sup>.

Художественный дискурс манифестируется в качестве субстрата адекватных интерпретаций



его текста аналогично языку, который представляет собой конгломерат речевых актов. Однако интерпретации могут быть и неадекватными произведению. Одна из точек зрения на предмет порождения смысла текста как внешней формы его существования принадлежит В. Тюпа, который считает, что в тексте не прочитывается субъективная позиция, мнение продуцента на предмет репрезентации в тексте. Автор как бы «вслушивается» в речь повествователя, таким образом, обладая «даром непрямого говорения»<sup>2</sup>. При этом то эстетическое впечатление, которое получает реципиент от прочитанного текста, есть не просто полученное сообщение, а некая ментальная операция, которая выступает «проводником» в целях качественной реконструкции и трансформации собственной жизни по заданной художественным текстом траектории.

Текст представляет собой внутреннее сопряжение гетерогенных сущностей – семиотический продукт автора и внутренний мир реципиента. Необходимо констатировать, что текст – продуцент смысла, «оживающий» только в момент соприкосновения с внутренним миром реципиента. Художественный текст предстает уже не языком, а «семиотическим пространством, в котором взаимодействуют, интерферируются и иерархически самоорганизуются языки»<sup>3</sup>.

С целью перехода коммуникативной ситуации в коммуникативное событие реципиенту текста необходимо войти в интересующее пространство общения. Рецептивную функцию актуализации смысла осуществляет адресат, который оказывает активное воздействие на высказывание. Художественный текст требует от субъекта рецепции полного погружения в семантико-семиотическое пространство текста таким образом, чтобы «я – субъекта повествователя» было идентично «я – реципиента». При этом данная идентификация должна пониматься как полное наложение, слияние двух указанных выше фигур.

По мнению В. Е. Хализева, «текст литературного произведения составляет единство двух нервущихся линий: это, во-первых, цепь словесных обозначений внесловесной реальности и, во-вторых, ряд кому-то принадлежащих (повествователю, лирическому герою, персонажам) высказываний»<sup>4</sup>. Неотъемлемыми атрибутами художественного дискурса являются объектная и субъектная его организация. Любое художественное высказывание принадлежит субъекту речи и экстраполировано на адресата-реципиента (читателя). Это и относится к специфической стороне художественного дискурса.

Текст литературного произведения, представляющий собой художественный дискурс, актуализирует единство коммуникативного события между эстетическим объектом и эстетическим адресатом. Конституируемая искусством тройственная конвергенция состоит в нераздельности

субъекта, объекта и адресата. При этом всякий текст маркирован адресованностью – наделение рецептивной функцией воспринимающего субъекта (читателя).

Необходимо отметить, что текст как презентация внешней оболочки литературного дискурса связан с его прагматической направленностью, так как любое речевое произведение ориентировано на адресата. Текст манифестируется как совокупность системно выстроенных речевых знаков в их последовательности, реализующая сопряженную модель коммуникативных деятельностей адресанта и адресата сообщаемого<sup>5</sup>: объект – внутренняя динамика и организация, которые детерминированы его смысловой открытостью в процессе коммуникации. Субъектное восприятие художественного дискурса предполагает анализ собственно языковой ткани текста и реконструирование смысло содержания текста.

Следовательно, художественный дискурс эксплицирован коммуникативно направленным вербальным произведением и представляет собой линейно организованную систему, в структурном ряду которой иницируются эксплицированные средствами языка мысли и чувства автора, продуцирующие определенную интерпретацию текста реципиентом. В ходе процесса коммуникации неизбежно осуществление прагматического воздействия на реципиента. В этой связи под коммуникативно-прагматической установкой автора понимается деятельность автора текста, экстраполированная на выбор средств с целью определенного воздействия на реакцию реципиента.

Дистинктивными признаками художественной коммуникации являются взаимосвязь автора и реципиента на интеллектуально-творческой основе. При этом текст как внешняя репрезентация художественного дискурса ориентирован на определенное отношение к объективному миру, кумулированный в особого рода художественную концепцию. Неотъемлемыми атрибутами художественной рецепции является экспликация вербальной образности и выразительных средств, которые непосредственно связаны с картиной мира реципиента, а также трансформация и обогащение языка за счет художественного текста.

Художественный дискурс предопределяет следующие виды отношений: автор и реальная действительность; автор и реципиент; автор и коммуникативный процесс, и ориентирован на творческую составляющую процесса создания художественного текста и дальнейшего воздействия на реципиента. В процессе создания художественного текста с помощью языковых средств информация кодируется, она в конечном итоге и составляет текст литературного произведения. Закодированная информация требует декодирования, которое осуществляет реципиент в процессе чтения художественного текста.

В процессе соприкосновения читательского сознания и художественного текста иницируется



дискурс. В этой связи дискурс актуализируется как поэтапный предсказуемо-непредсказуемый процесс взаимодействия текста и реального читателя, выполняющего либо нарушающего волю автора, привносящего в текст информацию, которая была знакома или не знакома писателю. Итак, текст без читателя неполон, в особенности декодирования той части, которая именуется имплицитной (явно не выраженной), но предполагается известной читателю и вычленяется им в процессе создания художественного дискурса. Продюцент текста наполняет свое произведение смыслом таким образом, чтобы оно было адекватно воспринято реципиентом в процессе декодирования, думая о включении его в некоторый социальный и ситуативный контекст их создания – создает определенный дискурс, который маркирован неким «пространством», живущим законами, заданными автором. Когнитивно-коммуникативный подход постулирует рассмотрение текста художественного произведения как некоторой коммуникативной организации, которая объективизирует индивидуальные особенности поведения коммуниканта.

Конститутивным признаком дискурса считается его когнитивная природа, так как коммуниканты, обладая некоторым комплексом знаний, стремятся посредством текста сообщения к передаче и интерпретации концептуальной информации, локализованной в индивидуальных структурах памяти. Для когнитивной лингвистики, в отличие от других дисциплин когнитивного цикла, характерно рассмотрение тех процессов и когнитивных структур, в центре которых находится человек и его языковые способности. В этой связи актуализируется представление человека о ментальной репрезентации языкового знания и когнитивной переработке этого знания. Исследуя информацию, используемую в процессе декодирования текста, мы применяем не только знания языка, но и знания о мире в целом, с учетом культурного и социального контекста, то есть ментальные основы понимания и продуцирования речи.

Когнитивный анализ дискурса напрямую связан с решением задачи изучения языкового образа мира. Дискурсивная деятельность человека манифестируется экспликацией национальной картины мира в языковых формах. Те языковые формы, которые используются в процессе коммуникации, рассматриваются как средство реализации системы культурно обусловленных значений, репрезентирующих принятые в данной социальной группе знания, пресуппозиции и ценностные ориентации. Когнитивный анализ дискурса ориентирован на то, чтобы глубже проникнуть в сущность вещей, проследить когнитивные операции ассоциирования в индивидуальном мышлении.

Когнитивный подход к дискурсу детерминирован во многом исследованиями в таких областях знания, как психолингвистика, когнитивная лингвистика, а также работами в области искус-

ственного интеллекта. В этой связи релевантные в процессе коммуникации знания интерпретируются в качестве ментальных репрезентаций. Такого рода структуры принято описывать в терминах фреймов, сценариев, схем и использовать для моделирования процесса восприятия и декодирования речи.

Актуализация дискурса маркирована как когнитивными знаниями, так и комплексом процедурального знания, которые в теории коммуникации принято называть «коммуникативными практиками», играющими в общении роль intersубъективных, социокультурных факторов<sup>6</sup>.

Адекватное описание процесса коммуникации невозможно без учета когнитивных процессов, имеющих место в сознании коммуникантов при порождении, восприятии и декодировании речи. При этом очевидна необходимость изучения, помимо собственно лингвистических и релевантных внешних параметров коммуникации, их ментальных репрезентаций.

Центральной идеей когнитивного подхода является следующее утверждение: человек представляет собой, в первую очередь, мыслящее существо, в силу чего все стороны человеческой деятельности рассматриваются сквозь призму субъективности, принимая во внимание представления и убеждения, оценки и предпочтения конкретного индивида. Деятельность индивида с когнитивной точки зрения так или иначе реализуется посредством обработки информации, под которой понимают сообщения, репрезентированные трансляцией от передающего к принимающему, в результате чего информация в процессе передачи трансформируется.

Другим не менее важным признаком дискурса является его прагматическая направленность, позволяющая определить роли коммуникантов и их межличностные отношения, выявить прагматические намерения адресанта, изучить место и время протекания ситуации.

Организация дискурсивной парадигмы художественного текста рассматривается лингвистами в рамках прагматического аспекта. При этом учитывается экстралингвистический фактор функционирования текста, рассматривается степень воздействия на адресата. С целью эффективного прагматического воздействия на реципиента вектор внимания продуцента направлен на эмоциональное восприятие информации художественного текста путем наделения текста экспрессивными языковыми средствами. Языковая ткань художественного текста представлена эксплицитно и имплицитно, что детерминировано двойственной природой языкового знака. Имплицитная информация характеризуется скрытой формой ее размещения, а значит, субъективное ее восприятие актуально в большей степени – неоднозначность восприятия детерминирована смысловой открытостью текста за счет имплицитной информации, содержащейся в нем. От того, насколько экспли-



цитно представлена позиция автора в тексте, зависят степень и характер освоения имплицитной информации и прагматического эффекта в целом при его восприятии реципиентом.

Проблему рецепции и интерпретации рассматривает герменевтика, с точки зрения которой понимание – это процесс постижения смысла/смыслов текста<sup>7</sup>. Понимание маркировано своего рода диалогом между пишущим и читающим, в процессе которого осуществляется деятельность по распределению смысла текста, именуемая текстовой деятельностью<sup>8</sup>. Данный диалог объективирован конгруэнтностью картины мира продуцента и реципиента, так как понимание художественного текста детерминировано совокупностью факторов психолого-социального и культурно-языкового характера. Дихотомия «свой» – «чужой» находит свое воплощение в процессе прочтения текста следующим образом: реципиент постигает смысл, заложенный автором в произведении, одновременно пытаясь найти комплементарные единицы между своей и авторской картиной мира. Процесс эмпатии предполагает в этом смысле то, что в памяти реципиента налагаются на хранящиеся там знания определенные компоненты, вычитанные из текста; итогом данного процесса и служит понимание художественного текста. Для каждого реципиента существует только его знакомое, только ему данное и именно у него возникающий вопрос<sup>9</sup>.

По мнению М. М. Бахтина, понимание не есть акт, наделенный индивидуальными особенностями реципиента, а включает в себя отдельные акты и уровни, каждый из которых выполняет свою функцию: восприятие текста; узнавание текста и понимание его общего значения в данном языке; понимание его значения в контексте данной культуры; активное диалогическое понимание его смысла, совпадающее с его формированием<sup>10</sup>, то есть обычное декодирование той информации, которая изначально была заложена автором текста. Мы полагаем, что декодирование смысла есть акт неоднозначный, так как для художественного текста характерны смысловая открытость, континуальность содержания и динамика смысла.

Акт декодирования эксплицирован своеобразным сплетением внутреннего мира художественного текста – внешней репрезентанты художественного дискурса и мира реципиента. Декодирование текста во многом зависит от умения реципиента оперировать базовыми глубинными семантическими структурами, являющимися основой каждого составляющего элемента высказывания, от умения абстрагироваться от понимания только внешнего значения и подойти к подтексту, лежащему в основе высказывания. В этой связи необходимыми условиями являются процесс превращения последовательного ряда слов в одно симультанное целое и переход от процесса обозрения отдельных входящих в конструкцию элементов к восприятию единой логической структуры высказывания.

Декодирование – процесс, обратный кодированию, – представляет собой трансляцию текста на язык реципиента. Данный процесс во многом предопределен субъективным восприятием, способностью реципиента распознавать, анализировать и интерпретировать коды. Восприятие и декодирование текста может быть полным и несостоявшимся вследствие, например, отсутствия умения оперировать данным кодом по причине незнания языка. Однако целью автора с момента создания текста является обеспечение необходимых условий для наиболее полного понимания содержания созданного текста, которое достигается путем особого построения автором своего произведения, в результате чего реципиент трансформирует внешнюю речь во внутренний смысл излагаемого текста.

Другой целью, тесно связанной с первой, является сведение к минимуму семантических помех и шумов на пути к восприятию, вследствие чего автор должен использовать такие средства, которые были бы ориентированы на полноценное достижение поставленных задач и интерпретацию сообщения получателем в соответствии с целью отправителя.

Необходимо отметить, что при создании письменного текста задача автора состоит не в случайном внесении контекстом дополнительной значимости в семантическое поле лексической единицы, а в соответствующем конструировании контекста, экстраполированного на сознательный отбор тех значений языковых единиц и такой их комбинации, которые максимально воплощали бы авторские интенции, отражая определенную часть действительности и авторское восприятие. Таким образом, формирование смысла всегда находится в тесной взаимосвязи с коммуникативным намерением самого автора.

Так как мыслительная деятельность – динамическое явление индивидуального сознания, этим и детерминирован процесс инициирования актуальных когнитивных признаков, которые позволяют сделать смысл структурой актуального содержания данного текста. Концепты – психоментальные единицы сознания реципиента, и их перерождение, формирование позволяют представить все то, что реципиент чувствует, думает по поводу того или иного фрагмента художественного текста. Необходимо отметить, что языковые средства реализации информации в тексте – инвариантны, а собственно смысл – подвижен, а значит, субъективен.

Концептуальная система реципиента<sup>11</sup> объективирует совокупность смыслов и неоднозначность интерпретаций текста, так как концептосфера реципиента и продуцента, когнитивно-семантические маркеры их сознания не совпадают, что вполне логично. В процессе декодирования происходит глубинное восстановление смысловой структуры текста – реципиент как бы реконструирует семантическую структуру художественного текста с учетом маркеров, искусно



локализованных автором в тексте. Построение проекции текста является логическим результатом процесса декодирования художественного текста, в которой кумулируются механизмы аксиологической интерпретации, позволяющие реципиенту давать ту или иную интегральную оценку текста<sup>12</sup>. Акцентуация роли воспринимающего художественный текст субъекта как интерпретатора, инициирующего индивидуальные репрезентации объективного мира, приводит к разбиению смысла объекта/текста на совокупность различных интерпретаций; существование различных точек зрения на один и тот же объект детерминировано разным уровнем подготовленности реципиента и его индивидуальными характеристиками.

Таким образом, восприятие художественного текста – внешнего репрезентанта дискурса – манифестируется как творческий и конструктивный процесс. Автор текста предлагает реципиенту вступить в своего рода игру – по актуализации, трансформации и индивидуализации для самого воспринимающего субъекта смысла. При этом теорию диалогичности читателя и автора стоит понимать, на наш взгляд, не просто как «приспособление» реципиента к тексту и авторской позиции, объективированной в нем, а как сотворчество, предполагающее своего рода общение читателя с текстом, привнесение в него собственных смыслов.

УДК 81'24

## ТАКТИКИ СМЯГЧЕНИЯ КАТЕГОРИЧНОСТИ ВЫСКАЗЫВАНИЯ (на материале собственных ручных записей разговорной речи)

О. А. Андреева

Саратовский государственный университет  
E-mail: polise1988@rambler.ru

В статье описываются некоторые тактики и средства, смягчающие категоричность высказывания, к которым мы относим тактику предупреждения негативной реакции адресата, тактику возражения под видом согласия, тактика использования авторизирующих конструкций, тактику использования некатегоричной оценки и др.

**Ключевые слова:** категоричность, смягчение категоричности, негативная реакция, коммуникативная неудача.

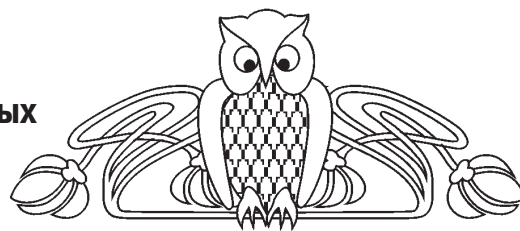
### The Tactics of Softening the Categoricity of the Statement (on the Material of the Author's Personal Notes of Conversational Speech)

О. А. Андреева

The article describes certain tactics and means used to soften the categoricity of the statement, which include the tactics of preventing the addressee's negative reaction, the tactics of objection disguised as consent, the tactics of authorizing constructions, the tactics of employing non-categorical estimation and others.

## Примечания

- <sup>1</sup> Арутюнова Н. Фактор адресата // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. 1981. Т. 40, № 4. С. 365.
- <sup>2</sup> Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 289.
- <sup>3</sup> Лотман Ю. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Т. 14. Тарту, 1981. С. 7.
- <sup>4</sup> Хализев В. Теория литературы. М., 1999. С. 99.
- <sup>5</sup> См.: Сидоров Е. Проблема речевой системности. М., 1987.
- <sup>6</sup> См.: Телия В. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М., 1996.
- <sup>7</sup> См.: Богин Г. Филологическая герменевтика. Калинин, 1982. С. 5.
- <sup>8</sup> См.: Дридзе Т. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации. М., 1984. С. 78.
- <sup>9</sup> См.: Васильева В. Интерпретация текста в образовании. Пермь, 1997. С. 21.
- <sup>10</sup> См.: Бахтин М. Указ. соч. С. 361.
- <sup>11</sup> См.: Герман И., Пицальникова В. Введение в лингво-синергетику. Барнаул, 1999.
- <sup>12</sup> См.: Сорокин Ю. Психолингвистические аспекты изучения текста. М., 1985. С. 86.



**Key words:** categoricity, categoricity softening, negative reaction, communicative failure.

Человеческие отношения представляются лингвистам как сложная сеть межличностных коммуникаций. Ежедневно мы вступаем в коммуникативное взаимодействие с десятками других людей (дома, на работе, в общественном транспорте, в магазине и т. д.), каждый из которых обладает собственным, уникальным набором личностных и коммуникативных характеристик. Важно, чтобы это коммуникативное взаимодействие происходило эффективно и беспрепятственно. Этому способствуют этические и коммуникативные нормы, осуществляющие функцию, схожую с той, которую выполняют правила дорожного движения, – регулирование и упорядочение коммуникации. С их помощью говорящий может рассчитывать на то, что будет услышан и правильно понят в каждой отдельной коммуникативной ситуации.

Соблюдение коммуникативных норм позволяет говорящему сделать речь коммуникативно





успешной и эффективной<sup>1</sup>. Категоричность исследователи относят к важным коммуникативным категориям, поскольку это один из инструментов, помогающих говорящему воздействовать на слушающего. Данное воздействие может осуществляться при помощи многочисленных средств выражения категоричности, которые позволяют сделать речь говорящего убедительной, яркой, показывают его заинтересованность в происходящем. Говорящий должен уметь целесообразно использовать средства выражения категоричности. Тогда окружающими он будет воспринят как человек с четко выраженной позицией, с убеждениями.

Однако излишне категоричное высказывание чаще всего приводит к коммуникативной неудаче. Это связано с тем, что слушающий зачастую не разделяет позиции говорящего по поводу обсуждаемого вопроса или, возможно, придерживается совершенно противоположной точки зрения. На наш взгляд, у каждого человека есть своё коммуникативное ментальное пространство, состоящее из трёх частей: ядра, периферии, дальней периферии. Каждая часть коммуникативного пространства включает в себя определенный, индивидуальный для каждого коммуниканта набор ценностей. Распределение ценностей в ментальном пространстве связано с их приоритетностью в сознании конкретного человека. Причем набор этих ценностей в каждой области ментального пространства будет меняться в зависимости от таких характеристик коммуниканта, как национальность, возраст, пол, образование, воспитание, увлечения и др. Ядро коммуникативного пространства составляют ценные для коммуниканта базисные понятия (семья, родина, друзья и т. д.). К периферии будут отнесены понятия, которые для человека являются менее ценными (деятельность, работа, увлечения и др.). Дальнюю периферию составляют все остальные понятия, известные коммуниканту. Важно понимать, что ценности могут с течением времени и изменением характеристик человека перемещаться из ядра на дальнюю периферию и наоборот. Категоричная оценка высказывания, содержащего в себе понятие, относящееся к ядру коммуникативного пространства слушающего, вызовет более негативную реакцию, чем категоричная оценка высказывания, содержащего в себе понятие, относящееся к дальней периферии. В качестве примера рассмотрим две коммуникативные ситуации, в которых слушающим был один и тот же коммуникант:

1) – *Твоя мать могла бы и повнимательнее относиться к тебе/ а она занимается только собой//*

– *Ты слышишь/ ты по себе не суди/ если твоя твоей жизнью не интересуется/ то не надо про других так говорить//*

2) – *Ты что/ его заказала?!*

– *Ты про тортик?*

– *Ну да/ Фу// По-моему это гадость//*

– *А я его уже заказывала// не знаю/ мне понравилось//*

В первом случае, категоричная и резкая оценка понятия *мать (занимается только собой)* вызывает яркую негативную реакцию адресата, так как является ценным для него. Во втором случае негативная оценка говорящим понятия *торт (гадость)* не выводит адресата из эмоционального равновесия.

Речь говорящего, который хорошо представляет себе коммуникативное пространство своего собеседника, будет более убедительной, эффективной, воздействующей. Такой коммуникант сможет уместно применить средства выражения и средства смягчения категоричности в зависимости от того, к какой части коммуникативного пространства оппонента относится обсуждаемый вопрос. Быть внимательными при использовании средств выражения и смягчения категоричности должны малознакомые люди, не знающие ментальных доминант друг друга. Коммуникативной неудачей закончился разговор трех девушек. Важно уточнить, что только две из них (А и Б) были хорошо знакомы:

*А. Я скоро замуж выхожу!*

*Б и В. Поздравляю!*

*А. Да/удалось наконец его окрутить// Теперь главное не упустить// А то будешь потом/ разведённой/ и уже никто на тебе не взглянет//*

*В. У меня дела ещё/ я пойду//*

*Б. Лен/ подожди сейчас вме...// (обращается к А) Ты думай/ что говоришь!//*

*А. А что?//*

*Б. Она только с мужем развелась недавно//*

*А. Да...// ну и нечего/ раз такая неженка//*

В данной ситуации А не знала о проблемах в личной жизни собеседника. И её категоричная оценка (*разведённая, никто на тебя не взглянет*) обидела человека, вызвала коммуникативную неудачу и, как следствие, прерывание отношений, прекращение коммуникации. Использование средств смягчения категоричности могло исправить эту ситуацию.

Несмотря на то, что средства выражения категоричности могут повлечь за собой коммуникативную неудачу, их обязательно нужно использовать в речи, чтобы сделать её яркой, коммуникативно убедительной, доказательной, влиятельной. Но нельзя забывать, что излишняя категоричность высказывания влечет за собой опасность прерывания коммуникации.

Помогают преодолеть излишнюю категоричность в речи средства смягчения категоричности, как вербальные (языковые), так и невербальные (внеязыковые). В рамках этой статьи мы подробно остановимся на рассмотрении языковых средств смягчения категоричности<sup>2</sup>.

Говорящий, который использует средства смягчения категоричности, понимает: если он будет навязывать собеседнику свое мнение, суждение и считать его единственно верным, истиной в



последней инстанции, это приведет к коммуникативной неудаче и, как следствие, прерыванию коммуникации, в чём он чаще всего не заинтересован. Риторически грамотный коммуникант полагает, что ему выгоднее привлечь собеседника на свою сторону и тем самым сделать последнего своим союзником по тому или иному вопросу. Иногда высказывания, содержащие в себе средства смягчения категоричности, оказываются более убедительными, чем высказывания со средствами выражения категоричности. Говорящий должен стремиться не убеждать, а быть убедительным. Убеждающий коммуникант будет воспринят оппонентом скорее всего как навязывающий своё мнение, а убедительный – как предлагающий веские доводы в защиту своей точки зрения.

Каковы же механизмы и средства смягчения излишней категоричности высказывания? Средства смягчения категоричности оказываются действенными не сами по себе, а внутри определенного дискурса, внутри коммуникативной ситуации, коммуникативной задумки. Они эффективны только в рамках какой-то конкретной коммуникативной стратегии или тактики, направленной на смягчение излишней категоричности высказывания.

Так, способствовать смягчению категоричности, достижению гармонизации общения, предотвращению конфликта могут тактики вежливости, которые мы выделим, основываясь на диссертации Г. Р. Шамьеновой<sup>3</sup>.

Тактика предупреждения негативной реакции адресата позволяет говорящему избежать излишней категоричности при коммуникации. Говорящий предчувствует, что слушающий может отрицательно отреагировать на его высказывание, и пытается избежать этой реакции, апеллируя к сознанию адресата:

– *Поймите меня правильно/я ничего не смог сделать/ потоки воды были разрушительными// Или:*  
– *Подожди/ не нервничай// и ты хочешь сказать/ что завод выкупили другие хозяева?!!/ Опять москвичи, что ли?!!*

Одним из средств реализации этой тактики будут метатекстовые средства – глаголы повелительного наклонения, с помощью которых говорящий просит слушающего внимательнее отнестись к его словам: *поймите, послушайте, я вас прошу, я вас умоляю, подождите, остановитесь, не торопитесь, обождите* и др. Это средство смягчения категоричности может быть эффективным в дискурсивной ситуации, при которой обмен мнениями перерос в спор, ссору, когда коммуниканты находятся в эмоциональном запале.

Предупредить негативную реакцию адресата в определенных контекстах (когда автор убеждает слушающего в том, что тот неверно интерпретировал, не правильно понял его категоричное высказывание) помогут отрицательные местоимения и частицы (*никого не, никто не, отнюдь*

*не, никогда не* и др.). Коммуникативно грамотный говорящий прибегает к такому средству тогда, когда понимает – его высказывания были чересчур категоричными и вызвали негативную реакцию адресата. Он пытается обобщить свою оценку, не конкретизировать её:

– *Ну почему вы мне не позвонили/ не сказали/ что уже приехали?!! Я жду/ и работа стоит// вы меня просто подвели под монастырь!!!*

– *Я в отпуске был// И почему же меня обвиняют/ что я должен интересоваться работой в то время/ когда у меня отпуск?/ законный между прочим//*

– *Да **никого** я не обвиняю/ просто дело срочное/ и я думала/ что ты позвонишь как приедешь//*

– *Ну так бы и сказала/ а то/ чего я не позвонил//*

Смягчает категоричность высказывания тактика возражения под видом согласия:

– *Да/ когда был союз меня отправили не спрашивая// **Но** почему я сейчас должен приходить в посольство?*

Средством реализации этой тактики будет конструкция *да, но* и её семантические варианты *согласен, но; кажется так, но; верно, но; знаю, что это так, но* и др. Структура этого средства бинарна, представляет собой *согласие+несогласие*. Это эффективное средство смягчения категоричности, так как говорящий, который не разделяет в целом точку зрения слушающего, сперва соглашается с ним, демонстрируя тем самым уважение к высказываемой позиции по вопросу, а затем при помощи противительного союза *но* вводит в текст диалога свою информацию, акцентирует внимание адресата на своей точке зрения:

– *Мне справку надо! Кто подпишет?!!//*

– *Идите на факультет//*

– *Да там, вообще/ как в могиле// никого!!//*

– *Вы понимаете/ что сейчас все факультеты в отпуске?!!//*

– *Знаю// **но** что мне делать/ если нужно/ чтобы декан подписал справку о выдаче аттестата?!!//*

– *Во-первых не справку/ а заявление...//*

– *Ну заявление//*

– *А во-вторых/ не может такого быть, чтобы никто не исполнял обязанности декана// Подождите за дверью/ я сейчас созвонюсь с вашим факультетом/ и вам скажу куда идти//*

– *Спасибо//*

Пример ярко иллюстрирует нам ситуацию, при которой собеседник в процессе коммуникации смог понять, что его излишняя категоричность приведет к коммуникативной неудаче, и, чтобы избежать непонимания, сначала соглашается со своим оппонентом (*знаю*), а затем при помощи противительного союза *но* конкретизирует свою просьбу, выражает своё недовольство факультетом, в деканате которого ему не удалось получить подпись на заявлении. Его собеседник сразу же



отреагировал на смену коммуникативного регистра, и, как следствие, у него появилось желание помочь своему оппоненту.

Или:

– **Я всей душой разделяю** гнев зала по поводу *неразумного/ репрессивного/ к нашим соотечественникам закона о гражданстве/ но я/ сам/ ничего не могу с этим законом сделать//*

Говорящий дает понять собеседнику, что поддерживает его категоричность, считает, что она полностью оправдана, но сам считает иначе. Таким образом, получается, что адресант придерживается одновременно двух точек зрения, одна из которых заведомо ложная, но подается собеседнику как истинная. Средства, которые использует говорящий для реализации этой тактики, формально разнообразны, но имеют общую семантику – говорящий должен продемонстрировать и дать понять слушающему, что тот имеет право на своё собственное, не зависящее от говорящего мнение.

Тактика использования авторизирующих конструкций, подчеркивающих субъективность коммуниканта, также поможет говорящему смягчить излишнюю категоричность высказывания. При помощи этой тактики говорящий даёт ясно понять адресату, что мнение, которое он высказывает, только его собственное и он не навязывает его оппоненту. Это успешная тактика смягчения категоричности, так как говорящий, с одной стороны, четко выражает свою позицию по поводу рассматриваемого вопроса, с другой – предоставляет адресату право на собственное суждение. Средством реализации такой тактики будут конструкции типа: *я считаю, думаю, смею заверить, полагаю, мне кажется, мне думается, я уверен, по-моему, по моему мнению, надеюсь, на мой взгляд* и др.

Рассмотрим коммуникативную ситуацию, в которой ребенок спрашивает у своей матери разрешение пойти погулять с подругой:

– *Я сегодня хотела с Викой встретиться// ты не против?//*

– **Смотри сама/** *но лично я считаю/ что она тебя просто использует// затыкает тобой дырки// когда ей заняться нечем//*

– *Да ну нет/ она просто...//*

– **Делай как знаешь//** *Но лично я разок бы её проучила и не пошла с ней гулять//*

– *Неохота в выходной дома сидеть// Ты тогда сходишь со мной куда-нибудь?//*

– *Конечно//*

Мать не запретила своей дочери встречаться с подругой, а объяснила, почему она против этой встречи.

Но эта тактика не во всех случаях оказывается действенной. Степень её эффективности зависит также от личных качеств (врожденных и приобретенных) собеседников. Для риторически грамотного, вежливого собеседника авторизирующие конструкции будут смягчать категоричность

высказывания. Для человека невоспитанного они, напротив, выступают катализатором к продолжению спора, который, возможно, перейдет в ссору:

– *Ты ничего не смыслишь в детях!//*

– *Да ты/ вообще/ того...// Да я уверен/ что ты и дня с ними не выдержишь!//*

– **Это я уверен/** *что тебе их доверять нельзя...//*

– **Это я прав...//**

– *Да ты вообще/ совсем тупой//*

В данной речевой ситуации авторизирующие конструкции оказываются неэффективным средством смягчения категоричности. Речь коммуникантов из средства общения, взаимодействия, обмена мнениями трансформируется в средство оскорбления, информативность уступает место воздействию.

Рассмотрим другую коммуникативную ситуацию:

– *Олимпийские чемпионы просто лучшие!//*

*Вот кем мы должны гордиться!//*

– **На мой взгляд/** *они ничего особенного не сделали// Просто качественно выполняют свою работу//*

– *Ой/ ну что за чушь ты несешь?//*

– *Гордиться можно людьми, которые жизнь кому-то спасли/ собой жертвовали/ ветеранами Великой Отечественной// А это сплошная показуха// Нет/ я не умаляю их заслуг/ они молодцы/ что добились в своей области многого/ но по моему мнению/ канонизировать их и поклоняться им/ это полнейший бред сумасшедшего//*

– *Не хочу это обсуждать// останемся при своих мнениях//*

Нельзя сказать, что в данном контексте слушающему удалось заставить говорящего принять его точку зрения, убедить его в том, что не стоит обожествлять победителей Олимпиады. Скорее, он смог высказать своё мнение по этому поводу (*на мой взгляд, по моему мнению*), чем переубедить собеседника.

Тактика использования некатегоричной оценки помогает говорящему достигнуть коммуникативной цели:

– **Мне думается/** *есть ещё другие люди/ которые здесь замешаны//*

Используя эту тактику, адресант избегает необходимости высказывания прямой оценки и подает свое мнение завуалированно. Коммуникативно грамотный говорящий понимает, что грубая, откровенная, негативная оценка может стать поводом к прерыванию коммуникации, и правильнее было бы прибегнуть к использованию некатегоричной оценки. Сравним две коммуникативные ситуации:

1) – *В этом году в институт должен поступать// уж не знаю/ поступит ли/ учителя в школе на него жалуются//*

– *Он как был пять лет назад дураком/ так им и остался//*



– Не смей так говорить про моего брата!  
Еще неизвестно кто из вас тупее//

2) – Не знаю, что с ней делать// Говорю, пойди книжку почитай/ а она/ больно надо//

– Ну не расстраивайся ты так/ просто она у вас **не интеллектуалка**/ но наверняка у неё есть какие-то другие таланты//

– Какие там таланты// хотя рисует она очень неплохо//

В обоих контекстах оценке подвергаются интеллектуальные способности кровного родственника говорящего. В первом случае категоричная оценка (как был дураком) провоцирует говорящего на ответную негативную реакцию, выраженную через оскорбления (неизвестно кто тупее). Во втором случае коммуникант прибегает к использованию некатегоричной оценки (не интеллектуалка), что позволяет разговору продолжаться в прежней нейтральной тональности. В рассматриваемой коммуникативной ситуации помогает говорящему смягчить излишнюю категоричность высказывания семантика гипотетичности, предположительности (наверняка есть другие таланты).

Плодотворной может быть тактика отстранения оценки непосредственно от собеседника. Помогают говорящему реализовать эту тактику такие конструкции, как я не говорю о; не утверждаю, что; (её, тебя, вас) не осуждаю за; не осуждаю; не считаю, что и др:

– Я не говорю сейчас о человеке/ который перед нами/ я говорю о том/ что чиновники совсем забыли/ что они там (пальцем указывает вверх) должны делать//

Говорящий не конкретизирует лицо, предмет или явление, к которому относится его негативная оценка, избегает «навешивания ярлыков». Абстрагирование от ситуации, от конкретного лица делает его высказывание менее категоричным.

Помогает коммуниканту отстранить категоричную оценку от конкретной ситуации такое средство непрямой коммуникации, как риторический вопрос. Как правило, его используют эмоционально активные говорящие:

– И кто мне заплатит за утраченные нервы?!//

С одной стороны, он помогает говорящему продемонстрировать свою заинтересованность в происходящем:

– Вот что бы с ним было/ если бы мама ему не помогла?!//

С другой, в определенных контекстах слушающий воспринимает риторический вопрос как сомнение автора, адресацию к нему за советом:

– Вот теперь и думаю/ что делать?!//

Говорящий не дает оппоненту какого-то определенного решения или конкретного суждения, а позволяет ему самому поразмышлять над вопросом. Слушающий не чувствует давления со стороны автора высказывания и самостоятельно делает выбор: либо соглашается с его точкой

зрения и становится его союзником, либо встает в оппозицию.

Иногда успешной может быть тактика признания ошибочности своего мнения. Инструментом для ее реализации служат модусные средства, при помощи которых говорящему удается донести до слушающего информацию о гипотетичности или возможности существования его точки зрения по поводу обсуждаемого вопроса:

– Вы **думаете**/ это был её первый опыт?!//

– Я думаю/ что да//

Или:

– **Насть**/ вы были лучшими подругами/ я **правильно понимаю**?//

Семантика гипотетичности, предположительности помогает автору высказывания продемонстрировать собеседнику готовность принять противоположную точку зрения при условии, что оппонент сможет его в этом убедить, его к этому подвигнуть:

– Ты представляешь/ сосед-то мой/ по квартире/ вторую неделю мне штуку задолжал// каждый день завтраками кормит//

– Да отдаст он/ знаю я его// Ну у человека, **возможно**, денег сейчас только на еду/ родители ему пришлют и отдаст//

– Ну посмотрим//

Реализовать эту тактику и смягчить категоричность высказывания помогут коммуниканту дискурсивные слова и словосочетания со значением возможности, вероятности осуществления или существования какого-либо факта, события: вероятно, возможно, наверное, скорее всего и др.<sup>4</sup> Говорящий употребляет их тогда, когда у него есть доля сомнения в констатируемом факте. Чаще всего дискурсивные слова с семантикой сомнения встречаются в начале высказывания, то есть в инициальной позиции. Это связано с тем, что сомнению должна подвергаться какая-то информация. Если она будет располагаться сразу после дискурсивного слова с такой семантикой, то адресат быстрее поймет, какую часть высказывания говорящий подвергает сомнению. В финальной позиции в высказывании дискурсивы встречаются довольно редко, так как при таком расположении их функция ослабевает. Иногда дискурсивные слова с семантикой сомнения используются говорящим как средство согласия/несогласия.

– Они (сотрудники строительного магазина) обещали перезвонить!!! Ну что за заразы!!!

– Не переживай ты так// **Скорее всего**/ они ещё до твоего номера не добрались/ у них там, наверное, клиентов выше крыши//

– Ну а же тоже их клиент?!// которого кстати/ они могут потерять//

– Не кипятись/ позвони сам и спроси/ когда можно будет подъехать забрать профили//

– **Наверное**, ты прав/ заберу да и забуду//

При помощи средств смягчения категоричности (скорее всего, наверное) слушающему удалось снизить категоричную патетику говорящего и убе-



дить его в том, что бытовая ситуация, в которой он оказался, отнюдь не критична и легко поправима.

Тактика предоставления свободы действий адресату при демонстрации своей позиции смягчает категоричность высказывания:

– *У каждого человека своё мнение/ но мне кажется/ ответственность должна нести прежде всего школа/ в которой работает этот человек//*

Говорящий, несмотря на то что имеет свою точку зрения, не поддерживает мнения собеседника, однако предоставляет ему свободу в суждении по поводу того или иного вопроса.

Смягчит категоричность тактика оправдания нежелательных действий по отношению к адресату по не зависящим от говорящего причинам либо не находящимся в его компетенции:

– *Хочу ему помочь/ и не могу/ руки законом связаны//*

Говорящий ссылается на свою зависимость от третьих лиц (закон) и тем самым оправдывает своё бездействие – отказывает в юридической помощи человеку, который в ней нуждается.

Менее категоричным будет высказывание со ссылкой автора на чье-либо мнение, суждение. Причем автор может присоединиться к мнению большинства (определенной или неопределенной группе людей, разделяющих его мнение) или указать на то лицо, которое высказывает подобную точку зрения. Таким образом, автор пытается снять с себя ответственность за возможно излишнюю категоричность высказывания. Рассмотрим коммуникативную ситуацию, участниками которой стали два пожилых человека:

– *Водой запаситесь/ отключат сегодня//*

– *Ага/ ты знаешь сколько кубометр стоит? Это специально делают/ чтобы мы воду лили//*

– *Алексей Владимирович сказал/ что завтра в 6 утра отключат//*

– *А...// Ну тогда побежал я/ надо ещё своих предупредить//*

На наш взгляд, это очень эффективное средство смягчения категоричности. Часто для человека мнение большинства, мнение авторитетного человека представляется единственно правильным, верным.

Это средство смягчения категоричности иногда может несколько трансформировать свою функцию:

– *Вы что, с Сашкой поругались из-за Турции и расстались/ или из-за того/ что он тебя душой при всех назвал?//*

– *Ты этот вывод сама сделала или кто-нибудь помог?//*

– *Да я то при чем/ Жанна позвонила/ и сказала/ что ты его бросила из-за того/ что путёвку в Турцию тебе не оплатил/*

– *Вот зараза Жанка// Ты извини, что я на тебя набросилась// Думала/ что ты этот слух распустила//*

Негативная реакция слушающего, направленная на говорящего, заставила последнего от-

казаться от своих слов и приписать категоричные высказывания третьему лицу, не участвующему в коммуникации.

Таким образом, при высказывании своей точки зрения говорящий, используя тактики вежливости, помимо смягчения категоричности своего высказывания демонстрирует также толерантность, великодушие по отношению к собеседнику. Коммуникант не должен злоупотреблять ни средствами выражения, ни средствами смягчения категоричности высказывания. Безусловно, наша речь должна быть яркой, интересной и убедительной. Но, к сожалению, не все коммуниканты чувствуют и ощущают тонкую грань между понятиями *убедительный* и *категоричный*. В Толковом словаре русского языка под редакцией С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой *категоричный* понимается как «ясный, безусловный, не допускающий иных толкований», а *убедительный* – как «настоятельный, настойчивый, заставляющий убедиться в чем-нибудь, доказательный»<sup>5</sup>. Мы видим семантическую близость этих двух понятий, но в понятии *категоричный* отсутствует семантика ориентированности на адресата, точка зрения говорящего становится доминантной и основной. Так, например, лексема *безусловный*, определяющая понятие *категоричный*, растолковывается в словаре как «истина вне каких-либо доказательств»<sup>6</sup>. Понятие *убедительный* семантически ориентировано на точку зрения адресата, так как убедить можно только кого-то в чем-то. Кроме того, *убедительный* включает в своё толкование важную лексему *доказательный*, то есть основанный на чем-либо. Говорящий должен стремиться к тому, чтобы его речь была убедительной, а не категоричной, потому что только тогда она будет эффективной.

Важно помнить, что степень несогласия коммуникантов может быть разной, выступать в разных формах (оговорка, поправка, намек, замечание, спор, дискуссия, ссора и др.). Для успешного общения необходимо соблюдать этические нормы, уважительно и доброжелательно относиться к собеседнику, вербально и невербально показывать свою заинтересованность в коммуникации.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: Захарова Е. Коммуникативные категории и нормы // Хорошая речь / под ред. М. А. Кормилицыной, О. Б. Сиротининой : 2-е изд., испр. М., 2007. С. 163.

<sup>2</sup> См.: Кормилицына М. Категоричность и способы её смягчения в текстах современной прессы // Проблемы речевой коммуникации : межвуз. сб. науч. тр. Саратов, 2003. Вып. 7. С. 62–72.

<sup>3</sup> См.: Шамьенова Г. Принцип вежливости как особая коммуникативно-прагматическая категория в русском речевом общении : дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2000.



<sup>4</sup> См.: Дискурсивные слова русского языка : опыт контекстно-семантического описания / под ред. К. Киселёвой, Д. Пайара. М., 1998.

<sup>5</sup> См.: Толковый словарь русского языка : 80 тыс. слов и

фразеологических сочетаний : 4-е изд., доп. / под ред.

С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой. М., 2006.

<sup>6</sup> Там же.

УДК 811.161.1'37:659.1

## СРЕДСТВА ВИЗУАЛЬНОЙ АКТУАЛИЗАЦИИ КАК ГРАФОСЕМАТИЧЕСКАЯ РАЗНОВИДНОСТЬ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В КРЕОЛИЗОВАННЫХ ТЕКСТАХ РЕКЛАМНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Л. П. Амири

Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону  
E-mail: liudmila.amiri@gmail.com

Статья посвящена рассмотрению визуальной актуализации как графосемантической разновидности языковой игры, представленной средствами пиктографической и прецедентной визуальности. Когнитивный механизм восприятия креолизованных текстов рекламной коммуникации анализируется через описание реализации обозначенных средств визуальной актуализации.

**Ключевые слова:** креолизованный рекламный текст, языковая игра, прецедентный феномен, графические средства, визуальная актуализация.

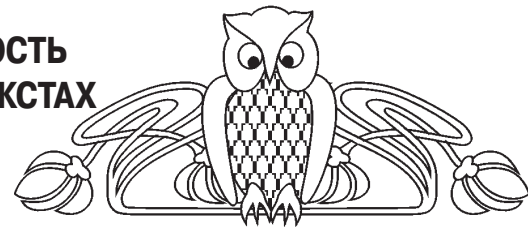
### Means of Visual Actualization as a Graphosemantic Variety of Language Game in the Creolized Texts of Advertising Communication

L. P. Amiri

The article is dedicated to the study of visual actualization as a graphosemantic variety of the language game, represented by means of pictographic and precedent visualization. Cognitive mechanism of perception of multilevel texts in advertising communication is analyzed with the help of the description of how the designated means of visual actualization are implemented.

**Key words:** creolized advertising text, language game, precedent phenomenon, graphic devices, visual actualization.

Сегодня исследователи отмечают склонность современной коммуникации к визуализации, рост объема визуальной информации, что во многом обусловлено тем, что «технический прогресс нынешней эпохи покусился на уникальность письменности. <...> И, как бы ни возмущался наш русский и лингвистический и лингвоцентрический консерватизм, наука и техника радикально изменяют языковое существование, характер общения»<sup>1</sup>. Причина активного использования графических средств при создании рекламных текстов заключается, во-первых, в том, что современное поколение с новым ритмом жизни быстрее реагирует на яркие, выразительные образцы рекламного творчества, а во-вторых – человеческий глаз воспринимает не отдельные буквы, а группы букв или слов, яркие, красочные рисунки. Именно слияние словесного и визуаль-



ного языка максимально способствует созданию эффективной рекламы. Рекламный текст как лингвосемиотическое целое всегда представляет собой комплекс вербальных и невербальных (аудиальных, визуальных, кинестетических) составляющих, (чаще всего) неразрывно связанных между собой. Данные тексты создаются на основе креолизации и называются креолизованными текстами (термин Ю. А. Сорокина, Е. В. Тарасова), ср.: «Креолизованные тексты – это тексты, фактура которых состоит из двух неомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)»<sup>2</sup>. Под креолизацией понимается «комбинирование средств разных семиотических систем в комплексе, отвечающем условию текстuality»<sup>3</sup>. В отечественной науке данное явление привлекает внимание целого ряда исследователей<sup>4</sup>.

Современная реклама постоянно находится в активном поиске новых средств выразительности для концентрации внимания реципиента на том или ином аспекте рекламного текста. Средства актуализации, представленные визуализацией, обладают большим суггестивным потенциалом, что делает значимым их исследование для лучшего понимания механизмов игровой манипуляции. Актуальность данной статьи заключается в том, что впервые предпринято исследование визуальной актуализации на примере разноуровневых текстуальных средств. Предметом исследования являются средства визуальной актуализации. В качестве объекта исследования выступает реализация средств визуальной актуализации в современной рекламе. В рамках данной статьи предпринята попытка продемонстрировать реализацию средств визуальной актуализации как элементов, имеющих ключевое значение для дешифровки послания, которое заложено в рекламном тексте, рассматриваемом как единое лингвосемиотическое явление.

Визуальная актуализация в рекламном тексте может быть реализована и на собственно языковом уровне при помощи использования такого графического приема языковой игры, как капитализация, который может использоваться для



игры как с кириллическими, так и латинскими литерами<sup>5</sup>. Однако данный прием языковой игры является собственно языковым, в то время как существует способ невербальной, визуальной апелляции к определенной языковой единице и создания ряда смежных ассоциаций и коннотаций за счет использования средств собственно визуальной актуализации. Под визуальной актуализацией в рамках данной работы мы понимаем игровое манипулирование вниманием реципиента, реализуемое средствами пиктографической визуализации и прецедентной визуализации.

Под пиктографической визуализацией мы понимаем невербальные средства, представленные элементами пиктографики, *пиктограммы*, *пиктолексемы* (термин наш. – Л. А.), *пиктографемы*. Своим обращением к пиктограммам и пиктографемам реклама напоминает наскальную живопись, когда пиктографика была единственным средством накопления и передачи информации и исторического опыта. Использование пиктографических элементов не просто помогает визуально трансформировать рекламный текст, но и расширить смысловые границы текста. Средства пиктографической визуализации – пиктограммы, пиктолексемы и пиктографемы – создаются в качестве субститута, или заменителя, соответственно слова (*пиктограммой*, *пиктолексемой*) или буквы (*пиктографемой*). Под пиктограммой мы понимаем использование знаков для уплотнения объема передаваемой информации и порождения ассоциаций, расширяющих и обогащающих смысл рекламного текста, которые при этом занимают минимальное рекламное пространство. Согласно классификации Ч. Пирса, знаки можно разделить на иконы, индексы и символы. В рамках нашего исследования интерес представляют пиктограммы-иконы, под ними мы понимаем пиктограммы, в основе порождения которых лежит графическое сходство. Пиктограмма должна нести информацию, опережающую по скорости когниции потребителем вербальной составляющей рекламного текста, и обладать определенной информационной насыщенностью и экспрессивным потенциалом. Так, в следующем примере рекламы все слова переданы пиктограммами: *Подарите настроение играть, учиться, общаться, творить! Эксимер + включи = настроение. www.eximer.com* (реклама компьютера «Эксимер Life 5455»). В последней части рекламного текста *Эксимер + включи = настроение* место слов занимают знаки-пиктограммы: вместо названия фирмы стоит логотип компании, во втором – пиктограмма, обозначающая включение компьютера, в третьем – «смайлик» (пиктограмма, означающая хорошее настроение). Расшифровать смысл данного рекламного текста можно следующим образом: *Включай Эксимер, подари себе настроение!*

Отдельной группой среди пиктограмм выступают *пиктолексемы*, или *идеолексемы*<sup>6</sup>. Отличие пиктолексем от собственно пиктограммы

заключается в том, что границы ее значения более размыты, так как пиктограмма, в первую очередь, знак, в то время как пиктолексема используется для обозначения конкретной лексемы и даже конкретной словоформы, конечно, определяемой непосредственно контекстом, ср.: «Я ✈ (= *летаю*) с *Аэросвит*»<sup>7</sup>; Я ♥ *Rone's* (реклама вина «*Rone's*»), *Любим наших клиентов от всего* ♥ (реклама турагентства). Однако, учитывая тот факт, что пиктограмма ♥ может обозначать сразу несколько лексем – любовь, любить, сердце, – объединенных одной общей семой или несколькими близкими семами, так как сема не имеет строго определенной формы своего выражения в составе дефиниции и может быть представлена разными лексемами, мы считаем возможным ввести термин *пиктосема*. Отличие пиктосемы от пиктолексем заключается в том, что пиктограмма как знак обладает своей определенной пиктосемой, в то время как пиктолексема является реализацией определенной пиктосемы в определенном рекламном тексте. Так, мы прочитываем такие примеры, как *Я летаю, я люблю, от всего сердца*, автоматически выбирая нужную словоформу для данной пиктосемы в зависимости от контекста и места пиктограммы в предложении. Использование данных пиктосем в рамках лингвокультурного сообщества объясняется теорией автопознания<sup>8</sup> (автоматического самоидентифицирования текста).

Наиболее сложные по когниции рекламные тексты с использованием пиктограмм создаются на основе метонимического переноса значения пиктограммы на весь рекламный текст, то есть пиктограмма лежит в основе глубинного смыслопорождения текста, а сам текст осмысливается как «монолитное лингвизуальное образование, в котором нельзя менять вербальные либо иллюстративно-визуальные элементы без потери смысла всего текста»<sup>9</sup>. Так, реклама «*РусьБанка*» «*Выжимайте сочные проценты*» создана при помощи двух пиктограмм – двух половинок апельсина, и текста, выступающего в роли разделяющей полосы знака процента. Таким образом, текст построен на основе значения апельсина как сочного фрукта, что усиливается использованием глагола *выжимайте*.

Другое средство пиктографической визуализации, носящее пиктографический характер, известно как *буква-пиктограмма*<sup>10</sup>, *графикс*<sup>11</sup>, *пиктографема*<sup>12</sup>. Мы используем термин пиктографема, т. к., по нашему мнению, пиктограмма и буква-графема сливаются в единое целое, не теряя при этом значения отдельных составляющих элементов. Далее мы рассмотрим примеры, демонстрирующие особенности современной пиктографематики рекламного дискурса, и проанализируем способы трансформации рекламного текста за счет использования пиктографем. В ряде случаев использование той или иной пиктографемы направлено на обычное привлечение внимания реципиента и служит «украшением» текста.



Например, в рекламном тексте *Очень красивые ЗАКОЛКИ* (реклама склада украшений и аксессуаров), буква *К* заменена на изображение бабочки, которая у многих ассоциируется с красотой. Создание пиктографемы, основанной на визуальном сходстве бабочки и заколки, усиливается еще и тем фактом, что в качестве архетипа коллективного бессознательного бабочка выступает как символ самой души и индивидуального бессознательного, стремления к свету и совершенству, возрождения, вечной жизни, знак радости, изысканности, доказательство возможности супружеского счастья<sup>13</sup>.

Пиктографемы могут быть задействованы в создании не только рекламного текста, но и рекламного имени, и обладать разными по характеру связями между самой рекламой и ее «лейтмотивом». Целью использования пиктографемы всегда является создание ассоциаций, извлечение имплицитной информации, заложенной в пиктографему. Пиктографема может:

- иметь прямое, непосредственное отношение к объекту рекламы, ср.: *Дом обуви* (реклама торгового центра «Дом обуви», г. Ростов-на-Дону). Верхняя часть буквы *Д* передана изображением пары сапог, имеющей непосредственное отношение к деятельности данного торгового центра. *КОЛГОТКИ Росита производим российские колготки и носки* (реклама фирмы «Росита»). В слове колготки буква *К* заменена на изображение ног в колготках. *СТОМАТОЛОГИЯ* (реклама зубоорачебного центра). Вместо буквы *М* изображен зуб. *Супермаркет пиротехники САЛЮТ Внимание! Предоставляем широкий ассортимент новогодних сувениров по оптовым ценам* (реклама магазина «Салют»). Буква *Ю* передана изображением бомбы с горящим фитилем. *УТОЛИ ЖАЖДУ вместе с Билайн-GSM и Tuborg Подключись к Билайн GSM всего за 250 рублей и получи 3 бутылки Tuborg в подарок* (реклама акции по подключению к тарифу «Билайн»). В слове *утоли* буква *О* передана изображением пробки от пива «Tuborg». *Новинка! Английский Лингафонный кабинет* (реклама языковой школы «Master English»). В слове *лингафонный* вместо буквы *О* изображен человек в наушниках. Как мы видим, в данных примерах пиктографемы используются для передачи ключевого для данной рекламы слова: *обувь* – для рекламы обуви, *колготки* – для рекламы чулочной продукции, *коронка зуба* – для рекламы стоматологии, *предмет пиротехники* – для рекламы пиротехники, *пробка от пива* – для рекламы акции компании «Билайн» и пива «Tuborg», *человек в наушниках* – для рекламы занятий в лингафонном кабинете;

- иметь косвенное, опосредованное (смежное с объектом рекламы) значение, ср.: *Ежедневно АНТАЛИЯ* (реклама турагентства «Альбион»). Буква *Т* передана изображением пальмы, символизирующей для российского потребителя отдых (солнце, море, песок, пальмы). *«Пиратский вклад»! 7000 призов! Розыгрыши ежедневно! При-*

*зовой фонд – более 36 миллионов рублей!* (реклама акции в супермаркете «Пират»). В слове *вклад* буква *В* передана при помощи изображения пиратской символики – черепа и скрещенных костей, что имеет косвенное отношение к рекламируемой акции, но при этом обладает явной апелляцией к названию магазина «Пират»;

- быть буквальной визуальной реализацией слова, ср.: *КАФЕ СКОРПИОН Проводим свадьбы, юбилеи, презентации. Принимаем коллективные заявки на проведение вечеров* (реклама кафе «Скорпион»). В слове *скорпион* буква *С* передана изображением скорпиона. *Агентство «Русалка» с нами море по колено* (реклама агентства путешествий «Русалка»). В слове *русалка* буква *У* стилизована под изображение русалки. Таким образом, мы видим, что создание пиктографемы может иметь как прямое, так и опосредованное отношение к коммерческой деятельности объекта, а также просто быть буквальной визуальной реализацией рекламного имени.

В основе создания пиктографемы может лежать:

- полное графическое сходство очертаний буквы и пиктограммы: *ШИНОМОНТАЖ* (реклама автосервиса). В слове *шиномонтаж* обе буквы *О* заменены на изображение автомобильных шин. *АЛИОЛИ средиземноморская кухня* (реклама ресторана). Буква *О* заменена изображением оливки, которая олицетворяет оливковое масло, широко используемое в кухне Средиземноморья. *Кафе-бар-ресторан ПАРИЖСК* (реклама кафе «Парижск»). Буква *А* в слове *парижск* передана изображением, в котором легко угадывается силуэт Эйфелевой башни. Кроме того, и в самом названии угадывается звучание названия французского города, ср.: *Парижск – Париж*;

- частичное графическое сходство очертаний буквы и пиктограммы: *ТРАНСТЕХСЕРВИС* (реклама автосервиса). В слове *транстехсервис* первая буква *С* передана изображением гаечного ключа верхняя часть, которого имеет сходство с буквой *С*.

Посредством использования пиктографем может обыгрываться:

- прямое значение слова, выраженное пиктограммой составляющей пиктографемы, например, пиктограммой-иконой: *СТОП ВСЕ КРАСКИ* (реклама склада краски). Буква *С* передана изображением кисточки для краски.

- переносное значение слова, выраженное пиктограммой составляющей пиктографемы, например, пиктограммой-символом: *Экономически чистый кредит 0% для здоровья вашего бюджета* (реклама магазина «Electric-city»). В слове *здоровье* обе буквы *О* заменены на изображение капусты, ср.: переносное значение слова *капуста* – деньги и доллары. В данном случае можно сказать о том, что имеет место столкновение прямого и переносного значений слова *капуста*, за счет контекста – *банк* и словосочетания – *для здоровья*. Особенно интересными с точки зрения изучения





реализации семантики текста мы считаем примеры обыгрывания именно переносных значений изображения, лежащего в основе пиктографемы.

Отдельной группой среди примеров использования пиктографем в рекламном тексте можно выделить прием буквализации значения текста за счет невербального элемента. Так, в рекламном примере «*Gogo. Видит больше, чем другие*» (реклама поисковой системы «Gogo.ru») латинские литеры *g*, *o* заменены на пиктографемы, пиктограммная составляющая которых передана изображением глаза. Таким образом, невербальный текст в прямом смысле обозначает «Мы видим больше». Прием двойной актуализации помогает максимально эффективно донести рекламное послание до реципиента.

Все знаки являются культурно обусловленными, их референтное соотношение основывается на условном принятии их значения единым лингвокультурным сообществом, ср.: «Важным в отношениях между символом и его значением является то, что они произвольны. Они основываются на конвенции и их необходимо заучивать. Эти отношения не являются естественными или универсальными»<sup>14</sup> (перевод наш. – Л. А.), все знаки неизменно обладают суггестивным потенциалом и принадлежат к культурному пространству. Под прецедентной визуализацией мы понимаем присутствие в рекламном тексте прецедентного визуального феномена (далее – ПВФ), представленного любым графическим изображением, носящим прецедентный характер, то есть некую визуальную аллюзию, транслируемую через прецедентный феномен (далее – ПФ). Вслед за Л. А. Мардиевой мы разграничиваем понятия «прецедентный визуальный образ» как образование ментальное, идеальное и «прецедентный визуальный феномен» как материальный способ воплощения идеального образа<sup>15</sup>.

Суггестивный потенциал прецедентных феноменов обусловлен тем, что они принадлежат сразу двум структурированным системам: когнитивной базе, хранящей инварианты представлений о данных ПФ, и культурному пространству, включающему в себя все знания и представления о феноменах культуры у членов национально-культурного сообщества<sup>16</sup>. Так как «прецедентный текст может включать в себя помимо вербального компонента изображение или видеоряд (плакат, комикс, фильм)»<sup>17</sup>, то и любой ПФ может быть представлен как вербально, так и невербально. Под прецедентными текстовыми феноменами (далее – ПТФ) в узком смысле слова мы понимаем прецедентный текст (далее – ПТ), прецедентное высказывание (далее – ПВ), прецедентную ситуацию (далее – ПС), прецедентное имя (далее – ПИ)<sup>18</sup>. В рекламной коммуникации ПФ чаще всего представлен ПТФ, но может быть также передан и ПВФ, а также их сочетанием. В рамках данной работы нас интересуют именно реализация ПВФ как средства прецедентной

визуальности. Как мы уже говорили, под прецедентной визуальностью мы понимаем апелляцию визуальными, графическими средствами к ПТФ.

Можно выделить следующие способы презентации ПВФ в рекламном тексте: 1) на невербальном уровне; 2) в сочетании вербального и невербального уровней. В основе механизма реализации прецедентной визуальности также лежит тот факт, что «за каждым прецедентным текстом стоит своя уникальная система ассоциаций, вызываемых им в сознании носителей языка. Именно эта включенность в ассоциативные связи с другими языковыми концептами обуславливает регулярную актуализацию прецедентных текстов в различных видах дискурса»<sup>19</sup>. В этом случае мы можем говорить о реализации прецедентного концепта, который представляет собой ПФ в широком смысле – стереотип. Прецедентная визуальность может быть реализована через ассоциацию со стереотипным образом ПФ, учитываемую при создании рекламного текста как важное условие для оказания прогнозируемого влияния на реципиента. Под ассоциацией мы понимаем обыгрывание ПФ через ПВФ, представленное через: 1) общеизвестное (хорошее знакомое реципиенту благодаря средствам массовой информации, телевидению, книжным издательствам) изображение того или иного персонажа. В данном случае имеет место визуальная апелляция к ПИ; 2) изображение ПС как апелляция к ПВ или ПС, например: серия рекламных видеороликов бренда «Простоквашино», обыгрывающих «реальную» жизнь в деревне Простоквашино. Внедрение в рекламный текст ПС, связанной с конкретным референтом, способно облегчить адресату восприятие рекламы и предопределить верную интерпретацию смысла. Прецедентный феномен является «пусковой кнопкой» разворачивания в большей или меньшей степени известного сценария, за которым закреплено устойчивое эмоциональное переживание (преимущественно позитивное), формирующее соответствующее отношение к рекламируемому товару или услуге<sup>20</sup>.

Не менее интересным и довольно распространенным является сочетание вербальных и невербальных способов презентации ПФ или одновременное присутствие в рекламном тексте ПТФ и ПВФ. В этом случае ПФ в рекламном тексте представлен вербальными и невербальными компонентами: на вербальном уровне – это ПТ, ПВ, ПС, ПИ; на невербальном – ПВФ. Так, изображение может апеллировать к стереотипу или прецедентному концепту двумя способами: за счет ПВФ, созданного конкретным художником, и известного за счет своей частотной реализации в рамках, например, мультипликационного фильма или иллюстрации к книге. Ярким примером первого способа является использование образов кота Матроскина как героя роликов телевизионной рекламы и «лица» продукции «Простоквашино». *Детские носки и колготки Gulliver* (магазин дет-



ской одежды). Рекламный текст сопровождает сочетание: ПИ – Гулливер и ПВФ – изображение фигуры Гулливера. *В мире игрушек Багира* (магазин детских игрушек): ПИ – Багира + ПВФ – изображение пантеры Багиры. *Концерт Мойдодыр* (реклама фирмы по установке различных моечных систем) сопровождается ПВФ – изображением персонажа Мойдодыра. *Вкусное Мороженое Матроскин* (реклама продукции «Простоквашино») сопровождается ПВФ – изображением кота Матроскина.

Если первая группа примеров, основанных на сочетании ПТФ и ПВФ, представлена в основном ПФ, апеллирующими к сфере литературы, то следующая носит антропоцентрический характер за счет использования временных ПВФ – так называемых селебрити и старов, ср.: *Снежная Королева приглашает Вас! Скидки от 30%* (реклама магазина «Снежная королева»). Данный рекламный текст сопровождает ПВФ – фотография К. Орбакайте, которая исполняет песню «Нежная королева снежная». ПВФ данного ряда часто используются для придания им большей убедительности. Так, следующие рекламные тексты сопровождается ПВФ в виде фотографий разных знаменитостей, ср.: ПВФ – Антон Комолов + ПТФ – «*Вчера проснулся в обнимку с “Тремя сестрами”*. *Читай книги – будь Личностью!*»; ПВФ – Ксения Собчак + ПТФ – «*Ночь с “Мартиним Иденом” была незабываема! Читай книги – будь Личностью!*»; ПВФ – Артемий Троицкий + ПТФ – «*Люблю прилечь с “Госпожой Бовари”! Читай книги – будь Личностью!*»; ПВФ – Илья Лагутенко + ПТФ – «*Проглотил “Собачье сердце” в 14 лет*. *Читай книги – будь Личностью!*»; ПВФ – Ольга Шелест + ПТФ – «*Лично знакома с “Героем нашего времени”*. *Рекомендую! Читай книги – будь Личностью!*» (рекламная кампания издательства «Эксмо»). Последний вид создания визуальной прецедентности является самым распространенным в настоящее время. Звезды получают баснословные гонорары за съемку в рекламном видеоролике или плакате. Временный ПВФ обладает большим суггестивным потенциалом для привлечения внимания реципиента и является настройкой для ассоциативного запоминания «творимого» рекламного текста, метонимическим переносом популярности селебрити или стар на объект рекламного текста. Рождение ассоциаций у потребителя должно быть легко прогнозируемым для предотвращения возможной коммуникативной неудачи<sup>21</sup>.

Следует отметить, что временная прецедентная визуальность в рекламе имеет много общего с данным видом визуальной прецедентности в языке СМИ, что объясняется тем, что «ни ПТ, ни ПВ, ни ПС, ни ПИ немислимы без субъекта, связующим звеном всех этих явлений прецедентности является человек: человек создает ПТ, человек выступает в качестве субъекта или объекта ПС либо субъекта, продуцирующего то или иное

ПВ, и именно человек-личность, включенный в разнообразные социальные отношения, не только является создателем артефактов культуры, но и сам является продуктом культуры, и в конечном счете именно человек во всех его проявлениях и выступает для публицистики прецедентом»<sup>22</sup>. Именно подобное явление и послужило стимулом для создания воображаемых ПФ – ПИ и ПС. Так, в последнее время можно отметить распространенное создание легенды или так называемого ложного ПИ и ложной ПС, например: *Многоликая история вернула нам несправедливо забытое имя Василий Першинь. Когда-то его, красавца, весельчака, успешного предпринимателя, знали во многих странах мира. Василий Першинь был вхож в самые лучшие дома. А пропуском была его смелая, на грани фола, деятельность крупного купца. Работать с азартом по-крупному, с правильно рассчитанной долей риска – таким было кредо Василия Першина. Его квасы, збитни, меды и морсы доставляли пароходами и целыми железнодорожными составами по всей России, начиная с конца XIX века. А в качестве товаров никто не сомневался, потому что их поставщиком был Василий Першинь. В наши дни производство возрождено правнуком известного предпринимателя Евгением Першиным* (реклама кваса «Першинь»). Достоверность усиливается личной подписью Е. Першина, завершающей данный рекламный текст-легенду, и ложным ПВФ – изображением В. Першина. Не исключено, что исторический персонаж может быть настоящим, ср.: *10% Скидка на все меню Че Гевара* (реклама кафе, г. Ростов-на-Дону), а ПВФ хорошо известен в данном случае своим тиражированием. Иногда ПВФ по своей известности может преобладать над ПТФ, ср.: *Нордеа Банк Акция «Йолупукки\* на связи!» Открой вклад и получи подарок* (реклама банковского вклада). При этом автор рекламного текста дает пояснение: *\*Йолупукки – финский Дед Мороз*, в изображении легко угадывается традиционный русский Дед Мороз.

В отдельную группу следует выделить сочетание ПТФ и средств визуальной актуализации, не обладающих прецедентной сущностью. Данный вид игр с прецедентностью может создаваться двумя способами. 1. Первый строится на основе игры с прецедентным концептом, создаваемой за счет метонимического переноса значения ПФ на изображение, не обладающее прецедентностью, но получающее за счет близости к ПТФ дополнительное (смоделированное, прогнозируемое) коннотативное значение. Данный вид апелляции представляет собой более сложную по когнитивной связи с эмоциональным планом восприятия ПФ. Так, ПИ может быть дополнено не ПВФ, а изображением, которое не обладает собственной прецедентностью, но имеет ряд ассоциаций с известным ПВФ. Так, рекламный текст *магазин «Дюймовочка» для самых-самых* сопровождается изображением маленькой, худенькой девочки.



Реализацию когнитии в данном конкретном случае можно представить следующим образом: текст – реципиент – известный образ (знакомый русскому ЛКС по одноименному мультиту) – ассоциации, проецируемые соответствующим ПВФ – ассоциации с хрупкой девочкой как реальным человеком. Таким образом, авторы рекламного текста пересылают закодированное сообщение, вкладывая в него большее количество ассоциаций, чем это было бы возможно просто при применении известного ПВФ. Данный рекламный ход активно используется рядом российских компаний. При этом прецедентная визуальность здесь может строиться на своей собственной рекламной истории. Так, на рекламе шоколада «Аленка» мы видим изображение девочки, ставшее ПВФ для миллионов россиян, образом из далекого, прекрасного советского детства, влияние данного образа явно прослеживается в создании нового наименования шоколада «Кузя, друг Аленки», на обертке которого мы видим мальчика в стиле советской «Аленки». 2. Второй способ строится на основе визуальной буквализации трансформированного ПФ: «Каждой паре по ... полету. Летайте от 300 руб.» (реклама авиакомпании «Скайэкспресс»), ср.: ПТФ – «Всякой твари по паре» + ПВФ – изображение целующейся пары. Данный аспект имеет частичное отношение к вопросу прецедентной визуальности, поскольку реализация ПТФ в данном случае основана на визуальных средствах, не обладающих прецедентным характером, что, тем не менее, имеет непосредственное отношение к изучению вопроса визуальной актуализации в рамках рекламного текста, так как понимание создаваемых подобным образом рекламных текстов невозможно без знания и понимания ПФ.

Проведенное нами исследование демонстрирует особенности использования средств визуальной актуализации в креолизованном рекламном тексте как лингвовизуальном, лингвосемиотическом едином целом. Сочетание вербальных и невербальных составляющих рекламного текста может быть реализовано за счет разных уровней восприятия текстуального пространства. Визуальная апелляция к определенной лексеме или культурному знаку строится на основах игрового манипулирования, реализуемого средствами пиктографической и прецедентной визуализации.

Культурное пространство может быть наполнено как вербальными, так и невербальными феноменами, не обладающими собственно интертекстуальностью, но носящими в рамках современного потребительского общества прецедентный характер. Все обозначенные средства визуальной актуализации могут иметь как прямое, так и косвенное отношение к рекламному тексту (его объекту, теме, цели, задачам и т.д.), что зависит полностью от авторского замысла создателя рекламного текста.

Использование средств пиктографической визуализации (пиктограмма, пиктолексема, пиктографема) нацелено на апелляцию к более ограниченному по своему значению понятию, при применении средств прецедентной визуальности апелляция осуществляется большим количеством способов, так как в этом случае мы всегда имеем дело с реализацией прецедентного визуального образа через внедрение в текст прецедентного визуального феномена, обладающего большей емкостью по своему значению, чем средства пиктографики.

Анализ имеющихся примеров показал, что в основе пиктографической и прецедентной визуальности лежит функция смыслопорождения, реализуемая разными по характеру графической реализации средствами, но преследующая одну главную цель – привлечь внимание потребителя к определенному аспекту рекламного текста.

### Примечания

- 1 Костомаров В. Наш язык в действии : Очерки современной русской стилистики. М., 2005. С. 53.
- 2 Сорокин Ю., Тарасов Е. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990. С. 180.
- 3 Бернацкая А. К проблеме «креолизации» текста : история и современное состояние // Речевое общение : специализированный вестн. Красноярского гос. ун-та / под ред. А. П. Сквородникова. Вып. 3 (11). Красноярск, 2000. С. 109.
- 4 Подробнее об этом см.: Адзинова А. Явление прецедентности в заглавиях креолизованных текстов : на материале языка глянецовых журналов : дис. ... канд. филол. наук. Майкоп, 2007 ; Алексеев Ю. Вербальные и иконические компоненты креолизованного текста в интракультурной и интеркультурной коммуникации (экспериментальное исследование) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2002 ; Амири Л. Элементы паралингвистики как средство визуальной трансформации кириллического слова в рамках рекламного дискурса // Славянские языки и культуры в современном мире : II междунар. науч. симпозиум : труды и материалы / под общ. рук. М. Л. Ремневой. М., 2012. С. 197–198 ; Анисимова Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) : учеб. пособие для студентов фак. иностр. яз. вузов. М., 2003 ; Дубовицкая Л. Функции прецедентности иконических компонентов креолизованных текстов // Вестн. МГОУ. Сер. Лингвистика. 2012. № 2. С. 15–20 ; Кушнерук С. Использование прецедентных феноменов для ситуативного промоушена в российской печатной рекламе // Политическая лингвистика. Вып. 20. Екатеринбург, 2006. С. 198–204. URL: <http://www.philology.ru/linguistics2/kushneruk-06.htm> (дата обращения: 23.10.2012) ; Лазарева О. Идеофиксация как отражение демократизации коммуникативных норм // Русский язык и культура : проблемы преподавания в вузах Российской Федерации : материалы науч.-практ. семинара (Федеральная целевая программа «Русский язык (2006–2010 годы)»). Курск, 2010. С. 124–130 ; Пальгова З. О специфике интерпрета-



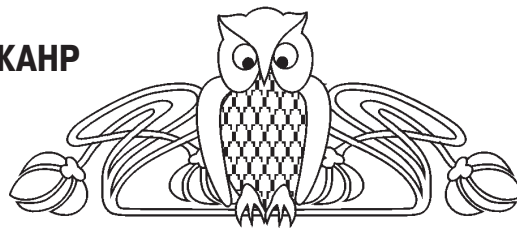
- ции многомерных рекламных медиатекстов // Изв. Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2012. Т. 12, вып. 2. С. 32–40; Чигаев Д. Способы креолизации современного рекламного текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010.
- 5 См.: Амири Л. Графическая окказиональность как стилиобразующее средство в текстах рекламного дискурса (на материале XX–XXI вв.) // Изв. Пенз. гос. пед. ун-та Сер. Гуманитарные науки. 2012. № 27. С. 176–182.
  - 6 См.: Лазарева А. Указ. соч. С. 128.
  - 7 Там же.
  - 8 См.: Матурана У., Варелла Ф. Древо познания : биологические корни человеческого понимания. М., 2001.
  - 9 Чигаев Д. Указ. соч. С. 16.
  - 10 См.: Григорьева Т. Параграфемные явления в современном русском письме // Язык, культура, коммуникация : аспекты взаимодействия : науч.-метод. бюл. / под ред. И. В. Пекарской. Вып. 1. Абакан, 2003. С. 69.
  - 11 См.: Лазарева А. Указ. соч. С. 128.
  - 12 См.: Амири Л. Графическая окказиональность как стилиобразующее средство в текстах рекламного дискурса (на материале XX–XXI вв.). С. 177.
  - 13 См.: Имишинецкая И. Креатив в рекламе. М., 2004. URL: <http://evartist.narod.ru/text11/87.htm> (дата обращения: 23.11.2012).
  - 14 Berger A. Ads, fads, and consumer culture : advertising's impact on American character and society : 2nd edition. Maryland, 2004. P. 128.
  - 15 См.: Мардиева Л. Коллективная культурная память общества (прецедентные визуальные образы и феномены) // Вестн. Перм. ун-та. 2011. Вып. 3(15). С. 202–209.
  - 16 См.: Захаренко И. К вопросу о каноне и эталоне в сфере прецедентных феноменов // Язык, сознание, коммуникация : сб. ст. / ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. М., 1997. С. 108.
  - 17 Слышкин Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов. Вып. 1. М., 2000. С. 29.
  - 18 См.: Гудков Д. Теория и практика межкультурной коммуникации М., 2003. С. 148.
  - 19 Слышкин Г. Указ. соч. С. 48.
  - 20 См.: Кушнерук С. Указ. соч.
  - 21 См.: Ильясова С., Амири Л. Языковая игра в коммуникативном пространстве СМИ и рекламы. М., 2009.
  - 22 Мардиева Л. Указ. соч. С. 204.

УДК 811.133.1'373.4

## ЧАТ-ИНТЕРВЬЮ КАК ВТОРИЧНЫЙ РЕЧЕВОЙ ЖАНР

Ю. В. Гуськова

Саратовский государственный университет  
E-mail: [julgous@mail.ru](mailto:julgous@mail.ru)



В современном интернет-общении происходит рождение новых речевых жанров, вторичных по отношению к их традиционным формам, возникшим в рамках реальной коммуникации. Вторичным речевым жанром является чат-интервью – опосредованная электронным каналом передачи разновидность интервью с известной личностью. Между этими двумя жанрами есть черты сходства и различия. Различия связаны с массовым характером аудитории «интервьюеров», непрофессиональным характером их вопросов, отсутствием запланированного хода чат-интервью, а также с выраженным оценочным характером дискурса.

**Ключевые слова:** интернет-коммуникация, первичные и вторичные речевые жанры, интервью, стратегия общения, спортивный чат.

### Chat Interview as a Secondary Speech Genre

Yu. V. Guskova

In modern Internet communication new speech genres are born. They are secondary in relation to the traditional forms, which emerged in real communication. Chat interview is a secondary genre, it is a type of a celebrity interview, mediated by the electronic communication medium. There are differences and similarities between these two genres. The differences are related to the mass nature of the audience of the «interviewers», to the nonprofessional character of their questions, to the lack of the chat interview plan, as well as to the explicit evaluative discourse character.

**Key words:** Internet communication, primary and secondary speech genres, interview, communication strategy, sport chat.

В лингвистике до сих пор не сложилось единого подхода к структурированному описанию интернет-коммуникации. Тем не менее, базируясь на концепции М. М. Бахтина, впервые предложившего разграничивать первичные и вторичные (простые и сложные) речевые жанры<sup>1</sup>, исследователи развивают такое представление в приложении к жанрам виртуальной коммуникации и условно разделяют их на канонические и неканонические. Так, жанр рекламы для виртуального пространства является каноническим, так как первоначально он появился и сложился не в рамках интернет-среды, а значительно ранее, когда интернет-коммуникация еще не существовала. Неканоническими жанрами являются такие, которые зародились в рамках интернет-пространства и не могут существовать вне него. К таким жанрам можно отнести следующие: электронная почта, блог, ICQ, чат, форум, социальная сеть и игровой портал. Данные жанры обеспечены определенной программной периферией, характерными особенностями и условиями функционирования в интернет-среде<sup>2</sup>. Впрочем, по мнению Л. Ю. Щипициной, вторичными нужно считать все



жанры интернет-коммуникации, поскольку они получают свою жанровую оформленность только в электронном виде, в рамках компьютерной среды, однако, исследователь замечает, что среди них существуют электронные версии традиционных жанров (не подвергшиеся изменениям) и трансформировавшиеся жанры (их, собственно говоря, и предлагается считать вторичными<sup>3</sup>).

Н. Б. Рогачева также полагает, что основу интернет-коммуникации представляют вторичные речевые жанры, противопоставляемые первичным речевым жанрам по хронологической первичности/вторичности и по структурным параметрам. Исследователь выделяет следующие параметры, позволяющие выявить черты сходства и различия между первичными и вторичными речевыми жанрами:

- общность коммуникативной цели;
- образ автора и его связь с адресатом;
- выявление типов языковых личностей;
- стандартность/вариативность (использование языковой игры);
- тональность общения;
- канал связи;
- состав и распределение структурных единиц используемых субжанров<sup>4</sup>.

Мы разделяем настоящую точку зрения и на основании анализа фактического материала по данным параметрам пришли к выводу, что чат-интервью является синтетическим речевым жанром, производным от традиционного жанра интервью – диалога журналиста с политическим, общественным или другим деятелем на актуальные темы.

В первоначальном своем значении интервью – это интерактивное, специализированно-профессиональное общение интервьюера и интервьюируемого; их беседа проходит по определенному плану, в ней решаются определенные, заранее поставленные задачи. По определению С. Н. Ильченко, «интервью – целостный акт коммуникации, предполагающий диалогическое общение журналиста с интервьюируемым в ситуации последовательного чередования вопросов и ответов с целью получения информации, мнений и суждений, представляющих общественный интерес»<sup>5</sup>. Интервью как жанр публицистики характеризуется целевой установкой на получение информации и выявление точки зрения собеседника по обсуждаемому вопросу, полиадресатностью, диалогичностью, то есть такими признаками, которые обеспечивают активное взаимодействие журналиста с собеседником и адекватный отклик основного адресата (читателя, слушателя, зрителя)<sup>6</sup>. Интервью приобретает специфические черты в разных формах реализации: телеинтервью, радиоинтервью, интервью на страницах печатных изданий и пр.

В ходе интервью журналист-интервьюер задает вопросы, подсказывает темы, которые желательно затронуть в беседе, направляет диа-

лог, реагирует на высказывания собеседника, что дает дальнейшее развитие темы. Э. М. Ножкина отмечает, что журналист проводит интервью не спонтанно, а «заранее готовится к нему, определяет его тему и цель, ставит перед собой конкретные задачи, обдумывает стратегию и тактику его проведения. Большое значение приобретает продуманность системы вопросов, средств и формы их выражения, так как интервьюер стремится не только сохранить инициативу в процессе беседы, но и активизировать внимание, речевую деятельность интервьюируемого, вызвать у него интерес к данному вопросу»<sup>7</sup>. В современных исследованиях (М. М. Лукина<sup>8</sup>, Г. С. Мельник<sup>9</sup>, М. И. Шостак<sup>10</sup>, С. А. Муратов<sup>11</sup>) выделяются следующие виды интервью:

1) *информационное интервью* – наиболее распространенный вид, нацеленный на сбор материала для новостей. Цель общения в информационном интервью – информирование о событиях и фактах;

2) *интервью-расследование* – проводится с целью глубокого изучения какого-либо события или проблемы;

3) *интервью-портрет*, или профессиональное интервью, сфокусированное на одном герое. Героем такого интервью является человек, проявивший себя в какой-либо сфере общественной жизни и привлекающий интерес широкой публики («звездное интервью»).

В некоторых исследованиях интервью подразделяются на информационные, аналитические и информационно-аналитические, что, по сути, не меняет основной мысли – в интервью реализуются две основные коммуникативные стратегии участников: информирования и выражения мнения. Каждая имеет свою цель и языковые средства, которые служат ее языковыми маркерами.

Для нашего исследования особое значение имеет интервью-портрет, целью которого является всестороннее раскрытие личности собеседника. В нем преимущественное значение приобретает социально-психологические, эмоциональные характеристики, выявление системы ценностей интервьюируемого. Такое интервью может проводиться с участием большого числа интервьюеров, задающих вопросы одному или нескольким хорошо осведомленным в определенной сфере лицам (пресс-конференция).

Процесс постепенного перехода СМИ из печатной формы в электронную и размещение их во Всемирной информационной сети в немалой степени способствует развитию популярности чатов. Многие крупнейшие газеты и журналы уже обзавелись электронными версиями, отличие которых от традиционных СМИ состоит в интерактивности, диалогичности, возможности использования мультимедиа, ссылок на другие издания. На домашних страничках популярных изданий в интерактивном меню содержатся ссылки на чаты, которые ведут политические, экономические,



спортивные, музыкальные обозреватели. Мы полагаем, что чат-интервью является речевым жанром, существующим в виртуальном пространстве сети Интернет как полилог известной личности и массовой аудитории. Его прототипом является традиционное интервью (пресс-конференция). Отличия между исходным прототипом и вторичным жанром касаются канала связи, участников, их пространственной дистантности, цели общения, речевых и типографических средств. Чат-интервью является планируемым, назначаемым событием – объявление о времени и имени приглашенного гостя делается в Сети заранее. Способ организации спортивного чат-интервью характеризует его как сложное речевое событие, повторяющееся по модели определенного сценария. Сценарий виртуальной встречи определяет речевое поведение коммуникантов, выбор соответствующих ситуаций речевых средств. Однако наличие сценария исключает заведомо спланированный ход чата ввиду массовости аудитории «интервьюеров».

Так, личность известного спортсмена может быть раскрыта в традиционном интервью с журналистом, а также в тематическом спортивном чате, который можно назвать чат-интервью, где представители спортивного мира беседуют с болельщиками. Тексты интервью размещаются на страницах СМИ – традиционных и электронных. Цель журналиста-интервьюера – получение информации, уточнение деталей событий, раскрытие личности интервьюируемого через высказанные им мнения. Спортсмен, участвующий в интервью, поддерживает интерес публики к своей персоне, надеется расширить число болельщиков.

При участии в чат-интервью спортсмен получает заряд положительной энергии поклонников, что способствует поддержанию его популярности, созданию позитивного имиджа; болельщики, вступающие в контакт с любимым

спортсменом, могут улучшить настроение, повысить самооценку, самореализоваться, самовыразиться в группе. Особое значение имеет выражение собственного мнения как со стороны спортсмена, так и со стороны болельщиков. При этом чат-интервью носят преимущественно оценочный и в меньшей степени информационный характер.

#### Примечания

- 1 См.: Бахтин М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
- 2 См.: Селютин А. Форум как жанр виртуального общения. URL: <http://www.lib.csu.ru/vch/110/020.pdf> (дата обращения: 15.12.2012).
- 3 См.: Цицицина Л. Ю. Классификация жанров компьютерно-опосредованной коммуникации по их функции. URL: [http://ftp://lib.herzen.spb.ru/text/shchipitsina\\_114\\_171\\_178.pdf](http://ftp://lib.herzen.spb.ru/text/shchipitsina_114_171_178.pdf) (дата обращения: 15.12.2012).
- 4 См.: Рогачева Н. Структура и функционирование вторичных речевых жанров Интернет-коммуникации (на материале русского и английского языков) : дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2011.
- 5 Ильченко С. Телевидение новейшего времени : последствия виртуализации реальности // Техника кино и телевидения. 2003. № 9. С. 50.
- 6 См.: Кодола Н. Интервью : Методика обучения. Практические советы. М., 2011.
- 7 Ножкина Э. Языковая личность в структуре интервью // Проблемы речевой коммуникации : межвуз. сб. науч. тр. Саратов, 2003. Вып. 2. С. 39.
- 8 См.: Лукина М. Технология интервью. М., 2003.
- 9 См.: Мельник Г. Общение в журналистике : секреты мастерства. М., 2009.
- 10 См.: Шостак М. Репортер : профессионализм и этика. М., 2001.
- 11 См.: Муратов С. Диалог : Телевизионное общение в кадре и за кадром. URL: <http://dedovkgu.narod.ru/bib/muratov.htm> (дата обращения: 15.12.2012).



## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 81'38

### РИСКИ СПОРА И РЕЧЕВОЙ ЖАНР СОВМЕСТНОГО ПОИСКА СОГЛАСИЯ

В. В. Прозоров

Саратовский государственный университет  
E-mail: prozorov@sgu.ru

Сама природа спора склоняет нас к невольному сосредоточению на доказательствах собственной правоты. Речевой жанр совместного поиска согласия предполагает решение иной коммуникативной задачи. Главное условие решения – естественное расположение к собеседнику и усилия над собой, связанные с готовностью – ради достижения взаимного понимания – идти на вероятные разумные уступки другому участнику поисковых инициатив.

**Ключевые слова:** риски, общение, феномен спора, взаимный поиск согласия как речевой жанр.

#### Risks of Argument and the Speech Genre of Collaborative Search of Agreement

V. V. Prozorov

The nature of argument itself inclines us towards an involuntary concentration on proving that we are right. Speech genre of collaborative search of agreement presupposes solving a different communicative task. The main condition of the solution is being naturally predisposed in favour of the interlocutor, and exerting oneself to be ready – for the sake of achieving mutual understanding – to make probable reasonable concessions to another participant of search initiatives.

**Key words:** risks, communication, argument phenomenon, collaborative search of agreement as a speech genre.

Сокращение рисков может означать удачное предугадывание, осторожное предупреждение и посильное преодоление явлений и ситуаций, чреватых опасной по своим последствиям разрушительной силой.

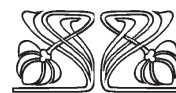
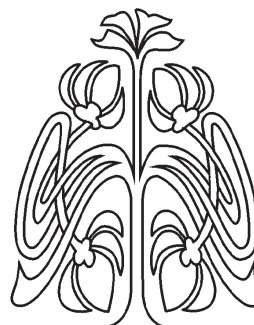
Общение – сверхуниверсальное понятие, касающееся прочной и вместе с тем хрупкой основы человеческого бытия. Жизнь индивидуальная вне общения теряет разумный смысл. Общение намечает путь к сближению, а может увеличивать риск разочарования и отчуждения. Желанное общение – сопрякосновение, совпадение и требующее больших внутренних усилий обретение **общего** пространства интересов, стремлений, забот, общего языка.

В повседневной практике нередко сталкиваемся с безутешными заключениями: «У меня с ним нет общего языка» или «Мы говорим с тобой на разных языках!». Или: «Ты меня не слышишь!», «Ты не хочешь меня понять!». Или (в масштабах политических и геополитических) «Переговоры прерваны: стороны разошлись, так и не найдя согласия в самых важных, ключевых вопросах».

С полуслова понимают друг друга субъекты переговоров, сплочённые общими (не всегда праведными) целями и интересами.

Известен и такой психологически достоверный тест. Рядом человек, с которым легко не только беспрерывно стрекотать обо всём на свете, но и молчать. И если молчание (тем более продолжительное) не угнетает, не становится тягостным, но невольно наполняется многозначительным и трогательным содержанием, верная примета: рядом – близкий человек.

Риски ссор и распрей, риски семейных, любовных, социальных, политических, экономических и других конфликтов – прямое или косвенное следствие того, что люди оказываются не в состоянии обрести



НАУЧНЫЙ  
ОТДЕЛ





общий язык согласия, что легко и бесповоротно сбиваются они на глухой язык навязчивой подозрительности, жёсткой нетерпимости и откровенной вражды.

О феномене спора существует огромная философская, психологическая, филологическая литература. Описано все многообразие искусства спора: простой и сложный спор, сосредоточенный и беспорядочный, письменный и устный, без слушателей и при слушателях. Охарактеризованы цели и мотивы спора, его условия и этапы, позволенные и непозволенные приёмы.

Принципиальный и нелюбимый спор с незапамятных времен провозглашается инструментом поиска и обретения (рождения) истины. Стало общим местом полагать спор надёжным способом продвигания к объединяющей идеологической, социально-политической, воспитательно-образовательной, семейной платформе. Очевидное и коварное заблуждение! Невдомёк, что в любом (тем более горячем, темпераментном) споре позиции сторон намеренно, для пущей ясности, упрощаются и обедняются.

Важное уточнение: мы не говорим сейчас о сознательных установках на обман, на хитроумное сокрушение и шельмование оппонента. Примеров коварных демагогических споров и псевдодискуссий в истории цивилизации видимо-невидимо. Мы имеем в виду лишь споры субъективно искренние и честные, лишённые лукавой подкладки. Отдаём себе отчёт, что в нашем представлении возникает этически безупречная модель спора.

И тем не менее участники честного спора, веря в справедливость собственных эмоционально-логических построений, невольно и старательно заняты тем, чтобы чётче, рельефнее обозначить аргументы, выстроить их в привлекательную для другой стороны систему. И, как писал Саша Черный в стихотворении «Споры» (1908), «каждый прав и каждый виноват»: «Вновь забытый образ вырастает: // Притаилась Истина в углу, // И с тоской глядит в пустую мглу, // И лицо руками закрывает...». Каждый подбрасывает в костёр своей правоты новые всепобеждающие резоны, словно бы опрокидывающие «заблуждения» другой стороны. И чаще всего каждый по-своему прав.

Вот пример невинного домашнего диалога-спора воспитателя и воспитуемого:

– Сиди прямо и не балуйся! И книгу удобно держи перед собой. Вот так! Теперь и свет падает правильно!

– Я устал... Я не хочу читать... Я лучше завтра...

– Ну и что, что устал... И вчера не читал, и позавчера... И сегодня целый день бездельничал! Можно и за книжкой посидеть! В твои годы я столько успел (а) уже прочесть!

– Я не бездельничал, я своим делом был занят!

– Знаю я твои дела!

– Ну нет у меня сейчас настроения...

– Нет, так появится: в окно меньше смотри!..

День ото дня ведутся вялые и нудные пререкания по заведомо отлаженным схемам и по разным житейским поводам. И дело не в том, что споры эти примелькались. Само целеполагание любых честных споров представляется напрасным и бессмысленным. В приведённом примере один из участников диалога убежден (с неопровержимой опорой на собственный взрослый опыт) в пользе чтения. Другой (в упрямой и стойкой подростковой самозащите) уверен: скука – дурной спутник времяпрепровождения. Каждый говорит о своём и не слышит собеседника. Давно сказано: спорить легче, чем понимать. Проще говорить своё, не пробуя слышать другого.

Утрированно комический пример такого намеренного спора глухих – диалог Чебутыкина и Солёного в «Трёх сёстрах» А. П. Чехова:

*Чебутыкин* <...>. И угощение было тоже настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое – чехартма, мясное.

*Солёный*. Черемша вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука.

*Чебутыкин*. Нет-с, ангел мой, чехартма не лук, а жаркое из баранины.

*Солёный*. А я вам говорю: черемша – лук.

*Чебутыкин*: А я вам говорю: чехартма – баранина.

*Солёный*. А я вам говорю: черемша – лук.

*Чебутыкин*. Что же я буду с вами спорить! Вы никогда не были на Кавказе и не ели чехартмы.

*Солёный*. Не ел, потому что терпеть не могу. От черемши такой же запах, как от чеснока.

*Андрей (умоляюще)*. Довольно, господа! Прощу вас!<sup>1</sup>

Столь же безнадежны (при всей разности масштабов, предлогов, близких и отдалённых последствий) публичные споры духовно-нравственного и социально-политического рода. В истории им несть числа. Вспомним, к примеру, напряжённый и трагически страстный диалог-спор Гоголя и Белинского.

Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847) пишет о христианском смирении и назначении человека. И о тщеславной гордыне ума, о её пагубности, о неосмотрительном самолюбании человеческом. Гоголь свято верит в чудеса душевного исцеления, предлагает строгие, кропотливые способы лечения от нравственных язв и пороков, жадно пожирающих человека.

Белинский и его друзья – в добровольном плену идей социально-политического прогресса в духе западной цивилизации. Белинского одушевляют «права и законы, сообразные не с учением церкви, а с здравым смыслом и справедливостью, и строгое, по возможности, их выполнение». Исполнена пламенного гнева его отповедь Гоголю: «Проповедник кнута, апостол невежества, поборник обскурантизма и мракобесия, панегирист татарских нравов – что Вы делаете?.. Взгляните себе под ноги: ведь Вы стоите над бездною...»<sup>2</sup>.





Гоголь, потрясённый жёсткой безоговорочностью суда Белинского, пробует объясниться: «Не стану защищать мою книгу. Как отвечать на которое-нибудь из ваших обвинений, когда все они мимо? Я сам на неё напал и нападаю. Она была издана в торопливой поспешности, несвойственной моему характеру, рассудительному и осмотрительному. Но движение было честное. <...> Вы говорите, что спасенье России в европейской цивилизации. Но какое это беспредельное и безграничное слово. Хоть бы вы определили, что такое нужно разуметь под именем европейской цивилизации, которое бессмысленно повторяют все. <...> Гнев отуманил глаза ваши и ничего не дал вам увидеть в настоящем смысле»<sup>3</sup>.

Стороны находятся на разных этажах миропонимания и мироощущения, говорят на разных наречиях. Одних волнуют политические проблемы, основы общественно разумной организации жизни, «громкие права» личности, другие видят спасение отечества в возрождении души человеческой (Гоголь: «Весь мир не полюбишь, если не начнёшь прежде любить тех, которые стоят поближе к тебе и имеют случай огорчать тебя»<sup>4</sup>). Одни мечтают о справедливом для своей страны социальном переустройстве, другие надеются на обретение ключа к собственной душе, на переустройство внутреннего мира человека.

Вековечное противословие не слышащих друг друга. Споры часто ведутся не ради уяснения вопроса и не ради того, чтобы переубедить оппонента. В пылу споров редко даётся умение (в нашем случае смиренно присущее Гоголю) переспрашивать самого себя, трезво оценивать безупречную внятность собственных построений. Целью спора невольно становится азартное сокрушение противника, безусловное торжество «моей истины», победа ради победы. Совсем как в «Стихах о разнице вкусов» В. В. Маяковского (1928):

Лошадь  
сказала,  
взглянув на верблюда:  
«Какая  
гигантская  
лошадь-ублюдок».  
Верблюд же  
вскричал:  
«Да лошадь разве ты?!  
Ты  
просто-напросто –  
верблюд недоразвитый».  
И знал лишь  
Бог седобородый,  
что это –  
животные  
разной породы.

Каждый в страстном споре ограничен пределами собственных представлений о сущем и должном. Ускользает спасительная мысль о беспредельном многообразии мира.

В напряжённом споре – ненадёжная коммуникационная проводка: он постоянно искрит. В жарком споре истина, как правило, испаряется. Спорящие, наговаривая «весьма много дичи» (Гоголь), упоены горячей поддержкой окружающих, собственными ораторскими и полемическими пируэтами. Шумный, гневливый спор-тупик увеличивает риск непонимания, разъединения, враждебного противостояния. Предельно ожесточённый темп спора вступает в противоречие с представлениями об умственной опрятности и аккуратности.

Давно замечено: верх в споре одерживает тот, кто способен вовремя от него уклониться. Хочешь обрести в ком-то недруга – яростно спорь с ним, пробуй переспорить, сосредоточь на этом все свои внутренние ресурсы, разворачивай стройные ряды аргументов, предъявляй всё новые резоны – до предельной хрипоты, до надрыва, до полного изнеможения.

Н. А. Бердяев уверял, что такой спор не только бесцелен, но и в высшей степени вреден. Мы становимся свидетелями почти неизбежного выпрямления своей позиции. Чувствительный урон наносится собственным дорогим идеям и опорным ценностям. В трактате «Смысл творчества» читаем: «Вечное требование доказательств – требование пониженного духовного общения, внутренней разобщённости, при которой всё ощущается как необходимость, а не как свобода»<sup>5</sup>. И ещё: «Доказывают лишь врагам любимой истины, а не друзьям»<sup>6</sup>.

Так надо ли вообще доказывать «любимую истину» врагам этой истины? Есть ли в этом какой-то смысл? Может ли довести до доброго результата спор о дорогих для тебя ценностях, если очевидно, что другая сторона, к сожалению, тебя не может или не хочет услышать? Как быть?

Ответ прост: не надо спорить. Не надо спорить с тем, от кого не будет благодатного сочувствия тебе в отстаивании дорогих для тебя откровений. Истину, открытую и пострадавшую тобой, по-настоящему доброжелательно и трепетно относящийся к тебе человек поймёт мгновенно, на лету и часто без всяких слов. Уклоняйся от споров по вопросам, действительно близким и родным. Не переспоришь! На душе только станет гадко. Лучше сказать или подумать: «Бог с тобой, оставайся при своём, не буду с тобой спорить!» Спор не поиск истины, а её ужесточение.

Если знакомый человек настойчиво требует доказательств очевидного и заветного («А ты докажи, что это так, что белое – белое, чёрное – чёрное! Докажи – докажи – докажи!»), чувствуешь: общение даёт заметную трещину, разламывается и крушится.

Когда, казалось бы, близкий человек не только не вслушивается в твою систему аргументов, не только не пытается понять тебя, но, напротив, с позиций явного превосходства и всезнайства победительно принимается демонстрировать про-



тивную тебе точку зрения, **риск разобщения** может стать чувствительным и даже необратимым. Как советовал Гоголь, «к спорам прислушайся, но в них не вмешивайся»<sup>7</sup>. Речевой жанр спора – тревожная зона повышенного риска.

Конечно, спорят не только ради посрамления оппонента, но и ради того, чтобы обратить в свою веру третью, не определившуюся силу. Ради третьей силы (а это и свои, и потенциальные, но колеблющиеся последователи, читатели, зрители, ученики, избиратели и т. д.) спор-критика, спор-игра превращается для каждой из оппонировавших сторон в попытку перетянуть на свою сторону новых единомышленников. Но это уже не спор в чистом виде, это (в режиме страстного диалога) демонстрация преимуществ своей системы ценностей и явного несовершенства системы ценностей противника. Таковы многочисленные диспуты – поединки – словесные дуэли – ток-шоу – публичные дебаты (в том числе и предвыборные дебаты политиков на современном телевидении).

Всегда был, есть и будет целительный спор – в науке. Целительный, если он безукоризненно выстроено, аргументированно объясняет собственную правоту и неправоту оппонентов. Такой спор, случается, бывает и страстным. Но в идеале, в перспективе – это продвижение познающей мысли, обнаружение правоты в сложнейших процедурах умопостижения мира. И потом, это спор в среде посвящённых, в среде, которая говорит на одном, общем языке своей научной отрасли.

Возможно ли вообще жить без спора? Сосредоточенно и тихо жить убеждённым в собственной правоте? Ни с кем не делаясь заветным и никого не обращая в своё представление о жизненных ценностях? Жить обиженным – не понятным и не услышанным? Тупик, выход из которого... Выход один – в искренних, единящих людей **взаимных поисках согласия**. Сам речевой жанр взаимных поисков согласия слабо описан и осмыслен в филологии, но животворная сила его вряд ли может быть оспорена.

Согласие – в данном контексте не столько чаемый окостенелый результат, сколько трудный диалогический процесс поиска истины. Процесс этот освящён доброй волей обеих (многих) сторон, пробуящих уразуметь общее пространство взглядов, оценок, отношений. Поиск согласия – свободно объединяющая людей потребность в выработке общих созидательных ценностей, конструктивных принципов взаимоотношений, ответов на сложные вопросы. Потребность эта обусловлена некоторым изначальным сходством и близостью фоновых знаний и представлений.

Совместный поиск согласия предполагает решение коммуникативной задачи, первое условие которой – предупредительное внутреннее расположение к собеседнику и известные усилия над собой, связанные с вероятными компромиссами, с известными разумными уступками другому участнику поисковых инициатив. Известна

древняя притча о смирении в споре. Заносчивый спорщик, которому хитроумными логическими ухищрениями удавалось любой спор заканчивать в свою пользу, решил поспорить с настоящим мудрецом. «Если я переспорю еще и этого старца, то слава обо мне пойдет по всей округе», – решил глупец. Его привели к мудрецу, и спорщик высокомерно изрёк: «Я слышал о твоём уме, но уверен, что любую фразу, которую ты произнесёшь, я легко смогу оспорить, доказав, что я прав». – «Да, ты прав», – спокойно ответил старец. – «Нет, неправ», – запальчиво воскликнул спорщик... и осекся.

Поиск согласия – попытка выхода из собственной оболочки, из привычного кокона интересов, знаний, предубеждений, в котором мы комфортно обитаем, бескорыстное стремление к одолению нашей ограниченности пределами личного опыта. Иначе жизнь начинает складываться согласно басенной морали И. А. Крылова («Лебедь, щука и рак»): «Когда в товарищах согласья нет, // На лад их дело не пойдёт, // И выйдет из него не дело, только мука».

В любом общении присутствуют, по крайней мере, две стороны: Я и Другой. Слово «другой» словно бы намекает нам: в общении с **другим** существует тайная или явная надежда на счастливый шанс обретения друга. Каким образом, каким путём? Путём позитивной по своей направленности, неторопливой и терпеливой процедуры достижения взаимного понимания.

Может показаться, что имеется в виду речевой жанр переговоров. Но переговоры переговоров рознь. Одни (так называемые **мягкие**), действительно, ведутся с целью заключения согласованного компромиссного решения (хотя, как показывает практика, в международных отношениях именно мягкие переговоры часто оказываются малопродуктивными). Другие (**жёсткие** переговоры) предусматривают твёрдую и неколебимую ориентацию на позиции, как правило, игнорирующие интересы одной из сторон. В переговорах словно бы остаётся некая незримая перегородка. В переговорах важно, кто, кого и как переговорит.

Взаимный поиск согласия включает в свои пределы безусловно честные переговоры, которые ведутся ради достижения взаимовыгодного и справедливого положения вещей. Но взаимный поиск согласия – жанровое понятие более объёмное, чем «равновесные» переговоры.

Поиск согласия всегда востребован, трудно достижим и всякий раз уникален. Основывается он на добровольном отказе от слепого по своей природе самоуверения и стойкого ощущения неотразимой самодостаточности. Это, прежде всего, бесконечное разнообразие терпеливого и деликатного выстраивания отношений (счастливого обнаружения родства душ, как бы нечаянного соприкосновения и сближения, осторожного преодоления назревающих конфликтов) взрослых с детьми, взрослых друг с другом в семейных, дружеских, корпоративных и иных отношениях.



Такое кропотливое выстраивание отношений непроизвольно преодолевает человеческую замкнутость.

Приметы речевого жанра взаимного поиска согласия можно найти и в доброжелательном, сосредоточенном обмене заслуживающими вниманием профессиональными мнениями и суждениями ради уяснения взглядов на ту или иную проблему (речь идёт, например, об удачно, продуктивно организованных научно-исследовательских и образовательно-научных семинарах, чтениях, круглых столах и т. д.).

В этой же связи вспоминается трудная, но благодарная работа такой независимой структуры гражданского общества, как органы корпоративного саморегулирования (например в масс-медийной сфере). Саморегулирование понимается здесь как самостоятельная инициативная деятельность негосударственных институтов по разработке правил поведения и контролю за их соблюдением.

Это и групповые деловые игры, предпринимаемые в диалоговом режиме специалистами для принятия решений в чреватых рисками производственных ситуациях, и мозговые штурмы (или мозговые атаки), участникам которых – экспертам – предлагается высказывать как можно больше вариантов решения (задачи, проблемы, вопроса), в том числе, на первый взгляд, и невероятных (из числа высказанных идей согласованно отбираются самые удачные для использования их на практике). Это и разного рода интеллектуальные игры, предполагающие напряжённый командный поиск ответов на каверзные вопросы (например известная телеигра «Что? Где? Когда?»), и дискуссионные аналитические теле- и радиопередачи с участием группы приглашённых экспертов по определённой актуальной теме, и удачно проводимые мастер-классы – передача педагогом накопленного им творческого опыта при интерактивной включённости всех участников занятия.

В сущности, к жанру взаимного поиска согласия относятся и достижения (оформление) огромного многообразия добросовестных сделок, то есть взаимовыгодных соглашений двух или нескольких субъектов (контрагентов), граждан и юридических лиц, в виде устного или письменного договора о проведении некоторых действий финансово-экономического, торгового, издательского и т. д. свойства. Характерные приметы совместного поиска согласия отчасти усматриваются и в мировом соглашении – договоре между истцом и ответчиком, в договоре, которым стороны путём взаимных уступок прекращают спор в своих правоотношениях.

Это (в идеале!) и сетевые форумы – многоголосые встречи в Интернете, где есть реальная возможность общаться друг с другом, делиться наблюдениями, впечатлениями, опытом, обмениваться полезной информацией и т. д.

Очень многое в указанных выше и других поисковых сценариях зависит от умения модератора

(ведущего) деликатно и ответственно направлять течение мыслей собравшихся и следить за неукоснительным соблюдением установленных норм поведения (в Интернете – сетевого этикета)<sup>8</sup>. В принципе, любое коллективное, ансамблевое сотрудничество (производственно-экономическое, научное, образовательное, политическое, театральное, спортивное и т. д.) может устремляться к совместному поиску согласия. Положительный результат здесь в огромной степени обусловлен способностями руководителей, топ-менеджеров, продюсеров, режиссёров, тренеров...

Непременная составляющая интересующего нас жанра – **этическая** по природе своей предрасположенность к внимательному, бережному отношению партнёров – участников диалога друг к другу. Речь идёт и о совершенно необходимых, доверительных этикетных формах обращения<sup>9</sup>. Обязательны добровольная установка на уважительное, участливое понимание другой стороны во всём объёме её доказательных построений, взаимно искреннее сосредоточение на движении мыслей собеседника, умение настроиться на волну его ожиданий и сомнений. Особенно – на волну его колебаний в собственной правоте. Побуждение к сомнениям – важный двигатель, мотор жанра, залог его полноценного самоосуществления.

Одно из насущных требований жанра – последовательная самодисциплина каждого из участников согласованного поиска. Как завещал Гоголь, «то же самое, что посоветовал другому, посоветуй себе самому; тот же самый упрёк, который сделал другому, сделай тут же себе самому <...> Если даже тебе случится рассердиться на кого бы то ни было, рассердись в то же время и на себя самого, хотя бы за то, что сумел рассердиться на другого. И это делай непременно! Ни в каком случае не своди глаз с самого себя»<sup>10</sup>. Обсуждаемый жанр – дело, требующее известных волевых усилий, самоограничений и уступок. В данной ситуации риск – дело благодарное.

Пространство речевого жанра взаимного поиска согласия не ограничивается собственно вербальным его осуществлением, но непременно включает в себя соответствующую поведенческую реакцию и факторы эмоционально-экспрессивного аккомпанемента. Поиску (если он осуществляется, что называется, с глаза на глаз) предшествует особая мимико-жестикуляционная тактика предупредительной готовности к взаимности. Это и располагающая к себе приветливая улыбка каждого из собеседников, и открытые жесты (отсутствие, к примеру, оборонного скрещивания рук на груди с усиленным сжатием пальцев в кулак и т. п.), и удобная поза без видимого угрюмого напряжения и усталого раздражения.

В процессе совместного поиска согласия стороны прибегают к перифрастическим речевым конструкциям при осторожном обозначении того, что может невзначай обидеть или оскорбить слух и вкус собеседника с точки зрения его конфесси-



ональных, национально-культурных, возрастных, гендерных и иных стереотипов и предпочтений. Коммуникативная заинтересованность проявляется в тактике терпеливого выслушивания противоположных аргументов.

Вербальные регулятивы в совместном диалогическом поиске истины могут быть самыми разнообразными:

«Вы думаете иначе? Вам кажется, я неправ? Я вновь охотно готов подумать над этим вопросом и обсудить его вместе с Вами».

«Что Вас в первую очередь не устраивает в моих, возможно, не очень внятно и точно выговоренных аргументах, что вызывает самое заметное несогласие?».

«Мы по-разному относимся к данному вопросу, но меня очень интересует Ваша аргументация. Я с большим интересом, внимательно Вас слушаю».

«Вы приводите любопытные аргументы, которые нельзя не учитывать. Есть смысл об этом подумать сообща».

«Вы много над этим думали – это прекрасно! А не кажется ли Вам всё-таки, что тут не вся правда? Давайте не станем спешить и взглянем на наш предмет с иной стороны».

«Не кажется ли Вам, что есть тут некоторые отчётливые изъяны в тех предлагаемых Вами построениях, относительно которых Вы высказали известные сомнения?»

«Может быть, Вы не стали по каким-либо причинам принимать в расчёт дополнительные доводы?»

«Может быть, стоит ещё раз вернуться к этому вопросу и рискнуть рассудить с Вами иначе?»

«Вы согласны с тем, что мы сообща сблизили наши представления о занимающем нас предмете?»

«Давайте попробуем подвести предварительные итоги обсуждения: мы не просто сблизили позиции, мы во многом обрели общую точку зрения на следующие важные вопросы, касающиеся предмета обсуждения...» и т. д.

Соблюдение условий успешного общения предусматривает постоянную ненавязчивую акцентировку на общих точках соприкосновения, на общих гранях и сторонах обсуждаемой проблемы. Преобладает лексика солидарного поощрения и откровенной признательности. Обе стороны (или несколько сторон) предусмотрительно приходят к промежуточным заключениям о безусловной пользе конструктивного диалога, о многогранной сложности обсуждаемых вопросов, о вероятной возможности разных путей их решения.

Предпочтительным итогом взаимного поиска согласия является не только и даже не столько победное обретение некой «истины в последней инстанции», сколько само по себе продуктивное деятельное общение. В этих случаях итог – позитивное ощущение недаром потраченного времени и предварительные результаты, стимулирующие дальнейшие поиски и обретения.

Речевой жанр совместного поиска согласия естественно и непринуждённо включает в себя элементы других хорошо известных жанрово-речевых образований – приветствия, вопроса, просьбы, разговора по душам, шутки, благодарности, извинения, объяснения, воспоминания...

Старательное общение в процессе взаимного поиска согласия – попытка сближения и даже вероятного совпадения отношений к существенным жизненным вопросам. Вот почему есть смысл провозглашать несомненные практические (нравственные, социально-психологические, экономические) преимущества этого жанра при всестороннем предварительном обдумывании дискуссионных, социально значимых проблем, например, принципов реформирования здравоохранения, образования, жилищно-коммунального хозяйства или новых градостроительных проектов и др.

Для страны, прошедшей в XX в. через трагедию крупномасштабной, предельно жестокой и кровавой гражданской войны (так и не завершившейся до сей поры мирным общественным договором), жанр совместного поиска согласия особенно актуален. Кризис доверия стал в нашем обществе состоянием удручающе перманентным. Доверия к власти, к сильным мира сего, к старшим и младшим, к чужим и своим... Мрачный призрачный политический и идеологический противостояния бродит по страницам печати, постоянно объявляется в социальных сетях Интернета, звучит в призывах к насилию – на протестных митингах, то и дело озлобленно даёт о себе знать на повседневном житейском уровне – в процессе подозрительного и дьявольски яростного выяснения отношений по самым разным поводам и предлогам.

К риску ослабления и разрыва диалогических связей ведёт намеренное отсутствие искреннего желания хотя бы у одной из сторон общения. Любые поисковые коммуникативные усилия заведомо обрекаются на неудачу, как только тон кроткой терпимости и доверительности, расположенности и предусмотрительности сменяется на высокомерие и надменность, как только замыкает на горизонте самодовольная презрительная ультимативность.

Результаты общения не в последнюю очередь зависят от искусного владения фундаментальными основами филологической культуры. Сложно осуществимый речевой жанр совместного поиска согласия не панацея от всех бед, но один из реальных инструментов одоления опасных рисков нетерпимости, враждебного отчуждения и конфронтации.

## Примечания

- <sup>1</sup> Чехов А. Полн. собр. соч. : в 30 т. Т. 13. М., 1978. С. 151.
- <sup>2</sup> Белинский В. Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 213–214.



- <sup>3</sup> Гоголь Н. Собр. соч. : в 9 т. М., 1994. Т. 9. С. 398, 399, 400.  
<sup>4</sup> Там же. Т. 6. С. 231.  
<sup>5</sup> Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 285.  
<sup>6</sup> Там же. С. 286.  
<sup>7</sup> Гоголь Н. Указ. соч. Т. 6. С. 50.  
<sup>8</sup> Увы, распространённая практика анонимного по преимуществу речевого общения (обсуждения, спора, комментирования и т. п.) в Рунете даёт слишком много

примеров полного игнорирования элементарных норм этики.

- <sup>9</sup> См.: Гольдин В. Этикет и речь. Саратов, 1978; Фишер Р., Юри У. Путь к согласию, или Переговоры без поражения : пер. с англ. М., 1992; Дементьев В. Непрямая коммуникация и этикетные смыслы // Проблемы речевой коммуникации : межвуз. сб. науч. тр. Саратов, 2005. Вып. 5; Формановская Н. Коммуникативный контакт. М., 2012.  
<sup>10</sup> Гоголь Н. Указ. соч. Т. 6. С. 68.

УДК 81'1

## О ЗОНАХ РИСКА В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

И. А. Тарасова

Саратовский государственный университет  
E-mail: tarasovaia@mail.ru

Статья посвящена проблемным пограничным зонам филологических исследований. Обозначаются зоны риска, связанные с объектом, методами исследования и терминологическим аппаратом междисциплинарной парадигмы гуманитарного знания.

**Ключевые слова:** риски, междисциплинарная парадигма, когнитивная лингвистика, когнитивная поэтика, концепт.

### On the Risk Zones in Interdisciplinary Research

I. A. Tarasova

The article deals with the problematic marginal zones of philological research. Risk zones related to the object, research methods, and terminology of interdisciplinary paradigm of humanities are shown.

**Key words:** risks, interdisciplinary paradigm, cognitive linguistics, cognitive poetics, concept.

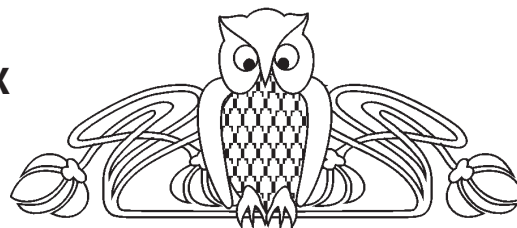
Междисциплинарный подход в филологических исследованиях – основная черта современной научной парадигмы, одно из проявлений интеграции научного знания<sup>1</sup>.

Пограничная зона – место встречи филологии с когнитивной психологией, культурологией, социологией, антропологией, сфера диалога самих филологических наук – лингвистики и литературоведения – служат источником новых методологических импульсов, создания новых дисциплин, в частности когнитивной поэтики.

Однако междисциплинарные границы – область «ускоренных семиотических процессов»<sup>2</sup>, активного смыслообразования – могут стать не только сферой научных открытий, но и зоной риска для исследователей, работающих на междисциплинарном поле.

Мы будем говорить о рисках в исследованиях, выполненных на стыке когнитивных наук, лингвистики и литературоведения.

Характеристика любой научной парадигмы содержит указание на 1) объект исследования, 2)



принятую терминологию, 3) продуктивные методы получения значимых результатов. В зону риска попадает каждый из отмеченных параметров.

Прежде всего это касается объекта когнитивных исследований, который, по определению, является ментальной сущностью. Отрыв от фактов языка как материальных носителей смысла чреват произвольностью и субъективизмом; кроме того, он заставляет исследователя «играть на чужом поле», по правилам, которыми он не вполне владеет.

На необходимости актуализации границ лингвистики в конгломерате когнитивных наук настаивает Н. Н. Болдырев, отмечая, что принцип междисциплинарности («экспансионизма» в терминологии Е. С. Кубряковой) трактуется порою слишком широко: цель лингвокогнитивных исследований усматривается в изучении работы человеческого сознания. «На современном этапе развития науки когнитивная лингвистика решает более скромную задачу – показать соотношение и взаимодействие языковых единиц и лежащих в их основе структур знания, а также на основе изучения языкового опыта смоделировать, насколько это возможно, сами эти структуры»<sup>3</sup>, – утверждает один из лидеров отечественной лингвокогнитологии.

Стремление удержаться в рамках онтологической реальности языка, сфокусироваться на его «высшей реальности»<sup>4</sup> – дискурсе – привело к формированию отечественной разновидности когнитивизма, которая в работах Е. С. Кубряковой получила наименование «когнитивно-дискурсивной парадигмы»<sup>5</sup>.

Основное методологическое требование когнитивно-дискурсивной парадигмы – «изучать любое языковое явление на перекрестке когниции и коммуникации»<sup>6</sup> – невозможно реализовать без



обращения к основной единице коммуникации – тексту.

Это тем более необходимо, что междисциплинарные тенденции приводят к нарастанию центробежных сил в поле филологической науки. Мировой опыт свидетельствует о том, что «лингвистика уже перестала восприниматься как гуманитарная дисциплина: это социальная наука, обычно связываемая с когнитивной наукой, психологией и нейробиологией. С другой стороны, филология по большей части прекратила свое существование как отдельная дисциплина»<sup>7</sup>. Перемещение фокуса междисциплинарных исследований в сторону текста – одна из возможностей запустить центростремительные механизмы, предотвратить риск размытия ядра филологических исследований. В этом нам видится одна из задач когнитивной поэтики.

Объект когнитивной поэтики не поддается непосредственному наблюдению, понимается ли под ним «человеческая способность продуцировать поэтические структуры и понимать вызываемые ими эффекты, т. е. поэтическая компетенция»<sup>8</sup> или «ментальная основа поэтического идиостиля в аспекте ее структурной организации и типологии базовых единиц»<sup>9</sup>.

Думается, что избежать умозрительности и субъективизма когнитивная поэтика может только одним способом – повернувшись к тексту как исконному предмету филологических штудий. Именно на этой почве возможен прочный союз с литературоведением, восстановление утраченного единства филологического знания. По определению С. С. Аверинцева, филология непосредственно связана с явлением текста: «Филология – совокупность, содружество гуманитарных дисциплин – лингвистических, литературоведческих и др., – изучающих историю и сущность духовной культуры человечества через языковой и стилистический анализ письменных текстов»<sup>10</sup>. За создание текстоведения как интегративной филологической дисциплины ратует Н. С. Болотнова, основатель школы коммуникативной стилистики художественной речи<sup>11</sup>.

Полагаем, что именно текстоцентричности не хватает современным когнитивным исследованиям. Можно понять озабоченность В. Третьякова тем фактом, что западное когнитивное литературоведение использует художественный текст в иллюстративной функции, как опытное поле для демонстрации общекогнитивных закономерностей<sup>12</sup>. В отечественных работах когнитивной проблематики, особенно квалификационных, текст исчезает не только как предмет, но и как материал.

Большим искушением для молодых исследователей, изучающих дискурсивные характеристики концептов, стал «Национальный корпус русского языка»<sup>13</sup>. В результате обращения к корпусным данным текст элиминируется, низводится до поставщика «текстовых фрагментов». В

случае обращения к художественному дискурсу такая автоматизированная выборка является существенным методологическим просчетом, так как базируется на уверенности в том, что художественное слово призвано отражать общеязыковые закономерности, а текстовый фрагмент (микрконтекст) служит надежным критерием для семантизации<sup>14</sup>.

Ориентация на микрконтекст отличает работы, выполненные в русле метафорологической теории Д. Лакоффа – М. Джонсона: описание когнитивных механизмов создания образных средств производится в них без учета функциональной нагруженности тропа, его эстетической значимости в художественном целом<sup>15</sup>.

Определенным тропоцентризмом отмечена когнитивная концепция поэтического творчества Ж. Н. Масловой, посвятившей свою диссертацию ментальной основе поэтического творчества<sup>16</sup>.

Ж. Н. Маслова полагает, что средствами вербализации поэтических концептов являются исключительно тропы: метафоры, метонимии, символы, сравнения и т. д. Но разве слово в прямом номинативном значении не является репрезентантом художественного концепта? В классических работах по стилистике (В. В. Виноградова, Б. А. Ларина, Г. О. Винокура и др.) не раз обращалось внимание на то, что художественное слово образно не только в том смысле, что оно метафорично, но и в плане так называемой «общей образности» (А. М. Пешковский): слово, обогащаясь разнообразными приращениями смысла, возникающими в контексте художественного целого (в силу «единства и тесноты стихового ряда»<sup>17</sup>), семантически деформируется, даже будучи употребленным в прямом номинативном значении. «Совокупность устойчивых ассоциативных эстетических и эмоциональных смыслов, закрепленных за конкретным объектом (поэтическим денотатом)»<sup>18</sup>, о которых пишет Ж. Н. Маслова на страницах своей работы, сохраняется и за прямозначной номинацией, потому что художественная (эстетическая) номинативность – иная, нежели номинативность общеязыковая. Для раскрытия поэтических ассоциаций, формирующих семантический ореол поэтического слова, недостаточно микрконтекста – чтобы их обнаружить, нужен пристальный семантико-стилистический анализ эстетического целого – стихотворения, цикла, а иногда и всего творчества поэта.

Дискуссия сторонников теории общей образности с приверженцами теории слова-экспрессы продолжалась на протяжении многих десятилетий прошлого века. Когнитивная парадигма позволяет вернуться к проблеме поэтического образа на новом витке научного знания и соотнести его с концептом.

Из всего массива когнитивной терминологии (концептуальная метафора/модель, когнитивная структура, фрейм, сценарий и т. д.) именно концепт наиболее активно «присваивается» литературо-



ведением. Он же наиболее ярко демонстрирует рассогласованность понятийного аппарата наук, стремящихся к междисциплинарному синтезу.

Концепт является самым популярным термином в современных литературоведческих работах, испытывающих воздействие идеологии когнитивизма, особенно диссертационных<sup>19</sup>.

При этом базовое понятие либо вводится без комментариев, либо некритично – путем отсылки к определениям лингвистов, представляющих различные концептологические школы. В результате даже в рамках одной работы ключевое слово «концепт» сопровождается взаимоисключающими спецификаторами: *художественный, идейно-тематический, этнокультурный, психолингвистический, авторский, идеологический, метапоэтический, жанровый, версификационный, духовный, лирический*<sup>20</sup>.

Такая широкая сочетаемость приводит к десемантизации определяемой лексемы, превращению ее в опустошенный знак, постмодернистский «симулякр».

К сожалению, такая терминологическая неточность отличает не только квалификационные работы, но и солидные академические издания. Так, в 2010 г. ИМЛИ РАН выпустил коллективный труд «Авангард в культуре XX века: Теория. История. Поэтика», претендующий на новую, *комплексную методологию* системного исследования исторического авангарда. В понятийном аппарате исследования фигурирует «концепт». В ключевой статье первой книги «Системообразующие концепты культуры авангарда» автор Ю. Н. Гирин предупреждает: «Понятие “концепты” не означает, что сознание представителей авангардистской эпохи обязательно конкретизировало специфичное для него мироощущение в неких отрефлексированных образах, категориях, понятиях – таковые рационализировались и вычленились отнюдь не всегда. В применении к авангардному типу мышления в целом можно говорить скорее о специфическом комплексе мифологем, культурных архетипов, кодов, представлений, идеологем, сростков смыслов. Концептуализация, категоризация и систематизация их возникает на уровне исследовательской интерпретации»<sup>21</sup>. Другими словами, концепт выступает средством «рационализации культурного дискурса»<sup>22</sup>.

Проведенный анализ словоупотребления лексемы «концепт» привел нас к выводу о синонимизации концепта, понятия и идеи в публикациях авторов разделов коллективной монографии: концепты «космизм», «утопизм», «креативность», «жертвенность», «футуризм», концепты (они же понятия) «фактура», «сдвиг» и «диссонанс», концепты (они же идеи) «внутренняя модель», «примитивность» искусства и т. д. Но если концепт употребляется как синоним понятия, в чем смысл введения этого термина-дубликата?

Такая рационалистическая трактовка концепта не поддерживается отечественной линг-

вистикой, где концепт в качестве ядерного имеет либо образный (И. А. Стернин), либо ценностный (В. И. Карасик) компонент.

Непроясненными остаются отношения между концептом и традиционной категорией литературоведения – образом<sup>23</sup>. Результатом этой нерасчлененности является странный гибрид образ-концепт<sup>24</sup>.

«Вброс» нового термина в понятийный аппарат исследований художественного текста требует уточнения его соотношения с рядоположенными, но не тождественными понятиями: символом, архетипом, мифологемой, универсалией. В противном случае мы рискуем столкнуться с ложной синонимией.

Рефлексии над терминологией не хватает серии монографий «Теории архетипа», подготовленных А. Ю. Большаковой. Интригующее название третьей книги серии «Архетип – миф – концепт (рубеж XX–XXI вв.)»<sup>25</sup> предполагает, в первую очередь, дифференциацию понятий. К сожалению, автор этого не делает. В результате оказывается, что архетип, с одной стороны, – это концепт<sup>26</sup> но, с другой – не всякий концепт можно назвать архетипом<sup>27</sup>; между ними можно усмотреть логические отношения дизъюнкции: архетип или концепт<sup>28</sup>, но и конъюнкции им не противопоставлена: концепты и архетип<sup>29</sup>. Если еще учесть, что вечные образы и архетипы называются «составляющими единой концептосферы культуры»<sup>30</sup>, то отношения между терминами окончательно запутываются.

В этой связи всяческой поддержки заслуживает инициатива П. Стоквелла, который предвзвешивает каждую из глав своего учебника «Когнитивная поэтика» списком привычных теоретико-литературных терминов, связанных с рассматриваемой проблемой<sup>31</sup>.

Терминологическая рефлексия поможет исследователям ответить на вопрос: что дает применение когнитивной терминологии, помогает ли она по-новому концептуализировать объект исследования? Состыковка филологической терминологии – трудная, кропотливая, но чрезвычайно важная работа, которая поможет свести к минимуму риски взаимонепонимания.

Требование рефлексии – как терминологической, так и методологической – поддерживается и другим фактором риска – спекулятивным характером обращения к когнитивистской терминологии, которая может использоваться как дань определенной научной моде. Приведем в качестве примера монографическое издание плодovitого автора учебной литературы по когнитивистике В. А. Масловой «Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой», где заявлен взгляд на поэтический мир с новых позиций – «с точки зрения лингвокультурологии, одного из актуальных направлений современной лингвистики, т. е. сквозь призму концептов»<sup>32</sup>. На ста пятидесяти страницах текста автор успеваеt рассказать более



чем о двадцати «концептах» поэзии М. Цветаевой: времени и вечности, просторе и России, любви и разлуке, сне и смерти... Стихотворные цитаты перемежаются с собственными интерпретациями, упоминаниями о биографических фактах, отсылками к творчеству других поэтов. Но что нового в поэзии Цветаевой открывается с позиции лингвокультурологии и лингвоконцептологии – остается неясным. Думается, что работа на границе с литературоведением создает для лингвиста дополнительные риски – банальности, некомпетентности, филологического непрофессионализма, которые не преодолеваются одним использованием модной терминологии.

Статус концепта в указанной работе остается неопределенным. Чем он отличается от образа? По каким параметрам реконструируется? Существует ли вообще у автора схема его описания? Считаем, что продуктивность использования термина «концепт» напрямую связана с внятной артикуляцией алгоритма исследования.

Методологический пласт в междисциплинарных проектах представляется особо значимым, ибо от когнитивного поворота ожидают обновления методологической основы исследований художественной речи<sup>33</sup>.

Актуализация текстового аспекта исследования в рамках когнитивной поэтики приводит к необходимости различения двух видов анализа: концептуального и когнитивного.

Основная задача концептуального анализа может быть сформулирована как описание и структурирование отдельных индивидуально-авторских концептов, ключевых для изучаемого текста. Конечно, реконструированные таким образом концепты отражают, в первую очередь, исследовательское восприятие произведения. В то же самое время, при корректно проведенном анализе, должна существовать определенная корреляция между исходным авторским концептом, воплощенным в тексте, и концептом, возникшем как результат интерпретации. Степень совпадения/расхождения смысловых объемов авторского и исследовательского концептов зависит от полноты культурологической и собственно литературоведческой «проработки» концепта, общей филологической культуры исследователя.

Когнитивный анализ направлен на то, чтобы определить, «какие компоненты каких когнитивных структур актуализированы на определенном участке текста»<sup>34</sup>. В фокусе исследования оказываются «ментальное поле» текста и его языковые проекции. Интересные варианты этого вида анализа предложены в работах Л. О. Бутаковой, Л. Г. Бабенко, Ж. Н. Масловой и др.

Результатом когнитивного поэтологического исследования должно стать многомерное описание эстетического объекта. Эта многомерность достигается творческим использованием достижений других – традиционных – разделов литературоведения и союзом с ним.

М. М. Бахтин утверждал, что «каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает»<sup>35</sup>. Значит, междисциплинарное взаимодействие является не только территорией риска, но и залогом внутреннего обновления науки как социальной системы.

## Примечания

- 1 О задаче создания интегральной матрицы современного научного знания как единой модели постановки проблем и их решений см.: Хомутова Т. Научные парадигмы в лингвистике // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2009. № 35 (173). Сер. Филология. Искусствоведение, вып. 37. С. 142–151.
- 2 Лотман Ю. О семиосфере // Лотман Ю. Избранные статьи : в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 15.
- 3 Болдырев Н. Принципы и методы когнитивных исследований языка // Принципы и методы когнитивных исследований языка : сб. науч. тр. Тамбов, 2008. С. 13.
- 4 Кубрякова Е. В поисках сущности языка : вместо введения // Когнитивные исследования языка. Вып. IV. Концептуализация мира в языке. М. ; Тамбов, 2009. С. 23.
- 5 Кубрякова Е. Вступительное слово к круглому столу, посвященному рассмотрению традиционных проблем языкознания в новом свете // Традиционных проблем языкознания в свете новых парадигм знания : материалы круглого стола, апрель 2000 г. М., 2000. С. 9.
- 6 Кубрякова Е. О методике когнитивно-дискурсивного анализа применительно к исследованию драматургических произведений // Принципы и методы когнитивных исследований языка. С. 31.
- 7 Платт К. Катакомбы филологии // Новое лит. обозрение. 2011. № 110. С. 36.
- 8 Tsur R. Some Aspects of Cognitive Poetics. URL: <http://www.tau.ac.il/~tsur/> (дата обращения: 25.11.2012).
- 9 Тарасова И. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте (на материале поэзии Г. Иванова и И. Анненского) : дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2004. С. 5.
- 10 Аверинцев С. Филология // Литературоведческий энциклопедический словарь. М., 1987. С. 467.
- 11 См.: Болотнова Н. Филологический анализ текста : учеб. пособие. М., 2009. С. 19.
- 12 См.: Третьяков в. Когнитивная наука о литературе // Новое лит. обозрение. 2009. № 4 (98). С. 32.
- 13 URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 25.11.2012).
- 14 См. многочисленные работы, представленные в многомном издании «Антологии концептов».
- 15 См. типичную характеристику материала исследования в диссертации, выполненной в русле идей Лакоффа – Джонсона: «Материалом исследования послужили данные сплошной выборки из русско- и немецкоязычных поэтических текстов XVIII–XX веков, а также их переводные варианты на немецком и русском языках общим объемом около 3500 развернутых примеров» (Рябых Е. Метафоризация концептов природных яв-





- ний в поэтическом дискурсе (на материале русского и немецкого языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2006. URL: <http://ralk.info/uploaddata/fullbook/avtoref/ryabikh.pdf> (дата обращения: 03.01.13).
- <sup>16</sup> См.: *Маслова Ж.* Поэтическая картина мира и ее репрезентация в языке : дис. ... д-ра филол. наук. Тамбов, 2011.
- <sup>17</sup> *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Литературный факт. М., 1993. С. 54.
- <sup>18</sup> *Маслова Ж.* Указ. соч. С. 220.
- <sup>19</sup> См.: *Полтавец Е.* Основные мифопоэтические концепты «Войны и мира» Л. Н. Толстого в свете мотивного анализа : дис. ... канд. филол. наук. М., 2006 ; *Рослый А.* Данте в эстетике и поэзии акмеизма : система концептов (на материале творчества А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама) : дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 2006 ; *Голованова И.* Художественный концепт «вино» в русской поэзии XVIII века : дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2007 ; *Забияко А.* Лирика «Харбинской ноты» : культурное пространство, художественные концепты, версификационная поэтика : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2007 ; *Гребнева М.* Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности : дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2010 и др.
- <sup>20</sup> См.: *Забияко А.* Указ. соч.
- <sup>21</sup> *Гирин Ю.* Системообразующие концепты культуры авангарда // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.) : Теория. История. Поэтика : в 2 кн. / под ред. Ю. Н. Гирина М., 2010. Кн. 1. С. 77.
- <sup>22</sup> Там же. С. 79.
- <sup>23</sup> Один из путей разрешения этой дихотомии см.: *Иванюшина И., Тарасова И.* Континуальные и дискретные модели представления художественного смысла : образ и концепт // «Образ мира, в слове явленный...» : сб. в честь 70-летия профессора Ежи Фарино. Siedlce, 2011. С. 91–99.
- <sup>24</sup> См. *Усачева А.* Некоторые аспекты воплощения образа-концепта «зима» в творчестве И. А. Бродского // Филологические этюды. Саратов, 2004. Вып. 8. С. 234–238 ; *Прошунин А.* Образ-концепт Странника в раннем творчестве М. Горького (Генезис и типология) : дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2005.
- <sup>25</sup> *Большакова А.* Архетип – миф – концепт (рубеж XX–XXI вв.). Теории архетипа. Ч. III. Ульяновск, 2011.
- <sup>26</sup> Там же. С. 209.
- <sup>27</sup> «За рамками настоящей главы остались многие концепты, символы, образы или даже детали, неправомерно называемые “архетипами”» (Там же. С. 204).
- <sup>28</sup> Там же. С. 192.
- <sup>29</sup> Там же. С. 46.
- <sup>30</sup> Там же. С. 215.
- <sup>31</sup> См. об этом: *Лозинская Е.* Литература как мышление : когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI веков : Аналитический обзор. М., 2007. С. 29.
- <sup>32</sup> *Маслова В.* Поэт и культура : концептосфера Марины Цветаевой. М., 2004. С. 2.
- <sup>33</sup> Ср. высказывание В. Третьякова: «Когнитивный подход сулит критике, состоящей из бесконечных интерпретаций и спекуляций, возможность стать наконец полноценно-научными эмпирическими исследованиями» (*Третьяков В.* Указ. соч. С. 322).
- <sup>34</sup> *Бутакова Л.* Когнитивная поэтика : вариант интерпретации текста // Предложение и слово. Саратов, 2002. С. 74.
- <sup>35</sup> *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 25.

УДК 821.133.1.09+929Манчини

## СУДЬБА АРИСТОКРАТКИ В МЕМУАРАХ СЕСТЕР МАНЧИНИ И ПРОБЛЕМА СОЦИАЛЬНЫХ РИСКОВ

С. Ю. Павлова

Саратовский государственный университет  
E-mail: pavlovasy@info.sgu.ru

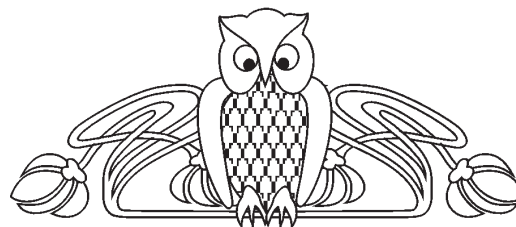
В статье на материале мемуаров Гортензии и Марии Манчини рассматривается проблема социальных рисков, связанных с положением аристократки во французском обществе второй половины XVII в., и мемуаротворчество как способ их снижения.

**Ключевые слова:** мемуары, французская литература XVII в., статус аристократии, социальные риски, Гортензия Манчини, Мария Манчини.

### Noblewoman's Fate in Sisters' Mancini Memoirs and the Problem of Social Risks

S. Yu. Pavlova

The article deals with the problem of social risks related to the status of a noblewoman in French society in the second half of the 17<sup>th</sup> cen-



tury on the material of the memoirs by Hortense and Marie Mancini; writing memoirs is regarded as a means of decreasing these risks.

**Key words:** memoirs, XVII<sup>th</sup> century French literature, aristocracy status, social risks, Hortense Mancini, Marie Mancini.

Мемуары Гортензии и Марии Манчини, племянниц могущественного кардинала Мазарини, опубликованные соответственно в 1675 и 1678 гг., занимают достойное место во французской прозе второй половины XVII столетия. Они представляют собой образец светских мемуаров, рассказывающих о частной жизни знатных аристократок. Содержание этих книг позволяет оценить степень социальных рисков, которым была подвержена



женщина из высшего общества, попытавшаяся вступить в открытый конфликт с мужем.

Судьбы сестер Манчини во многом схожи. Еще в раннем детстве они были привезены из Италии во Францию, воспитывались в соответствии с нравами французского двора, были выданы замуж за знатных господ, вели полную развлечений жизнь, затем рассорились с мужьями, сбежали из дома, скитались, подвергались гонениям, наконец нашли временное прибежище, ставшее местом создания их воспоминаний. Эта часть биографии нашла отражение в мемуарах обеих женщин, дальнейшая жизнь Марии и Гортензии сложилась по-разному. В книгах сестер много переключек на уровне событий, практически совпадает и временной охват повествования. Гортензия Манчини доводит его до 1675 г., когда, находясь в Шамбери под защитой герцога Савойского, она написала свои мемуары. Мария изображает свою жизнь вплоть до 1677 г., связанного с ее вынужденным пребыванием в Мадриде, где она ожидала решения своей участи.

Мемуаристки работали над своими книгами, находясь в изгнании. Как и большинство современников, авторов подобных сочинений, они использовали состояние вынужденной праздности для того, чтобы с пользой заполнить досуг. Если Мария не упоминает о ссылке как толчке к творчеству, то Гортензия прямо говорит о том, что «не смогла бы более невинно использовать свободное время в своем уединении»<sup>1</sup>. Однако видимое стремление повествовательницы не придавать серьезного значения своему занятию выглядит лукавством, вступающим в противоречие с обозначенным в тексте желанием «защититься от злословия» (31). В действительности ее «Мемуары» превращаются в своеобразную защитную речь, посредством которой Гортензия пытается оправдать собственное поведение в конфликте с мужем.

Свой брак с господином Мазарини, в прошлом маркизом де Ламейере, получившим после смерти дяди мемуаристки его титул и имя, она представляет как результат сделки и дает понять, что достойна была лучшего будущего: «Фортуна, желавшая сделать меня самой несчастной представительницей моего пола, казалось, начала с того, чтобы сделать меня королевой» (34). В качестве примера Гортензия, в частности, называет союз с английским королем Карлом I Стюартом. Она не углубляется в причины несостоявшегося замужества, но использует идею потенциального брака с монархом как своего рода мерку сравнения своей реальной судьбы и открывавшихся возможностей. На фоне короля образ господина Мазарини бледнеет, а образ самой повествовательницы укрупняется. В социальном и моральном плане она сразу же ставит себя выше супруга, хотя напрямую об этом не говорит.

Описание жизни герцогини после замужества во многом состоит из примеров недостойного поведения господина Мазарини, выражавшегося в

необоснованной подозрительности, жгучей ревности и жестоком обращении с супругой. Мемуаристка рассказывает о людях, которые постоянно за ней следили, о стремлении мужа держать ее вдали от двора, об упреках в карточных играх, позднем отходе ко сну и т. д. Поведение мужа она показывает не только деспотичным и мелочным, но несправедливым по отношению к тому, что сама считает развлечениями, вполне соответствовавшими ее юному возрасту. В «Мемуарах» герцогиня зримо воспроизводит одну из семейных ссор, когда нападки господина Мазарини вынудили ее среди бела дня выбежать из дворца, чтобы на глазах у всех, одинокой и плачущей, перейти пешком улицу и укрыться в покоях брата. Гортензию не остановили ни угрозы мужа закрыть перед ней «все двери и особенно ту, что ведет во дворец» (50), ни осознание того, что семейный скандал принимает публичный характер. В этом и других эпизодах она приводит примеры ситуаций, в которых было унижено достоинство женщины и знатной дамы. Тотальный характер озлобленности супруга в свой адрес герцогиня подчеркивает фразой, обращенной к адресату мемуаров: «Если бы я не боялась вам наскучить, то могла бы назвать тысячу подобных козней, которые он мне устраивал без всякой причины, но лишь ради того, чтобы помучить» (47).

Портрет мужа повествовательницы делает еще более рельефным ее специфическая лексика. «Шпионы», «шпионить», «мучить», «ярмо», «тирания», «криминальный» – все эти слова, семантически связанные с идеей угнетения, надзора, давления, призваны усилить впечатление о муже-тиране. Гортензия открыто говорит о том, что только поведение супруга положило конец ее терпению и стало главной причиной всех последующих несчастий: «Если бы г-н Мазарини удовлетворился тем, что обременил меня печалью и болью, подверг мое здоровье и жизнь прихоти своих самых неразумных капризов, наконец, заставил меня проводить самые прекрасные дни в беспримерном услужении, поскольку Бог сделал его моим господином, я бы ограничилась тем, что страдала и жаловалась друзьям. Но когда я увидела, что из-за его невероятного мотовства мой сын, который должен стать самым богатым дворянином Франции, рискует сделаться самым бедным, мне пришлось уступить голосу крови, и материнская любовь взяла верх над сдержанностью, которую я предполагала сохранять» (47–48). Забота о будущем рода, находившемся в прямой зависимости от материального благополучия, становится определяющим фактором бунта герцогини против супруга. Мемуаристка показывает, что ею двигали высокие помыслы, а не эгоистические либо корыстные желания. Такой акцент, поддерживая образ настоящей аристократки и бросая тень на ее супруга, должен по авторскому замыслу послужить важным аргументом в пользу Гортензии при объективной оценке семейного конфликта.



История ее драматических взаимоотношений с господином Мазарини составляет основное содержание мемуаров. Герцогиня подвергла свою судьбу серьезному риску, когда единственным выходом из сложившейся семейной ситуации сочла побег из дома мужа. Согласно поведенческим и юридическим нормам Франции XVII в. замужняя женщина целиком зависела от мужа и была обязана подчиняться ему. Гортензия показывает, что открытый бунт привел ее к постоянным скитаниям, проблемам с деньгами, негласному осуждению окружающих – всему тому, что в конечном итоге вылилось в парламентское разбирательство, призванное урегулировать взаимоотношения супругов. Судебные решения то облегчали положение герцогини, то давали господину Мазарини еще большие права в отношении супруги. Например, согласно одному из документов, подписанному в присутствии короля, ей разрешалось самостоятельно выбирать слуг и окружение, жить в своих покоях, сопровождать мужа в путешествиях только по собственному желанию и претендовать на раздел имущества. Обретение свободы и самостоятельности стоило Гортензии больших усилий и отвоевывалось шаг за шагом. Однако даже выгодные для нее письменные обязательства на деле оказывались недолговечными, а их разрыв приводил к еще более жестоким преследованиям. Мемуаристка рассказывает о тех вынужденных шагах, которые ей пришлось предпринять из-за преследований мужа, а именно: жить в нескольких монастырях, бежать из Парижа, пересечь Швейцарию, просить приют у сестры в Милане, вернуться во Францию, снова уехать в Италию, наконец найти убежище в Савойе. За время скитаний она получила травму колена, была опасно больна, пребывала в отчаянии, сносила размолвки в своем ближайшем окружении, ссорилась с братом и сестрой, наступала на свои чувства.

Драматические обстоятельства судьбы повествовательницы усугублялись тем, что господин Мазарини все время пытался очернить ее в глазах короля и высшего света. Гортензия называет двор «страной больших противоречий» (60), показывая непостоянство королевских придворных, поведением которых управляли чувства зависти, ревности и корысти. Даже жалость по отношению к гонимой женщине не задерживалась надолго в их сердцах и каждый раз уступала место соображениям личной выгоды. В результате, как констатирует мемуаристка, парламент и двор оказались настроены против нее. Не вдаваясь глубоко в подробности дворцовых интриг в отношении своей семейной тяжбы, она вскрывает механизмы поведения придворных: «...те люди, которые меня направляли и <...> имели при этом другие намерения, играли со мной, чтобы попытаться достичь успеха. Злоупотребляя моей простотой и слепой почтительностью по отношению к их чувствам, они ежедневно заставляли меня совершать шаги, ни последствий, ни мотивов которых

я не понимала» (60–61). К мысли о том, что она не предполагала масштаба постигших ее несчастий, герцогиня вернется еще раз и признается в следующем: «...если бы я предвидела все последствия, я бы скорее предпочла провести жизнь в четырех стенах, завершить ее выстрелом или ядом, чем подвергать свою репутацию злословию, неминуемому по отношению ко всякой женщине моего возраста и ранга, удалившейся от мужа» (64–65).

На протяжении всего повествования Гортензия Манчини различными способами пытается доказать свою правоту. Как и другие мемуаристы, она излагает собственную версию произошедшего, с тем чтобы обратить внимание на факты, способные изменить мнение двора в ее пользу. Это могут быть известные, произошедшие на глазах у других эпизоды, которые она просто напоминает (бегство из дома, принятие королевской пенсии, побег вместе с сестрой из Италии и т. д.), или новые, знакомые только узкому кругу людей детали, проливающие дополнительный свет на ее тяжелую жизнь (придирки мужа, история с «мушками», спасение от преследователей в потайном отверстии за решеткой и т. д.). Не настаивая прямо на правдивости своего рассказа, герцогиня апеллирует к сторонним наблюдателям, подтверждающим ее версию. Например, цитирует слова своих сестер – госпожи Колонна и герцогини Буйонской, в разных обстоятельствах сетовавших на ее несчастную судьбу и долготерпение (40, 48), или обращается к адресату мемуаров словами «судите сами», как бы давая возможность составить объективное мнение об изображаемом. Она даже напоминает об одном официальном документе – протоколе комиссара, следившего за ее передвижениями по дороге в Милан, который был зарегистрирован в парламенте и стал «вечным свидетельством» невинности ее поведения во время этого путешествия «вопреки всему, что разглашали <...> враги» (69). Герцогиней движет желание оправдаться, представить себя пострадавшей стороной, незаслуженно оскорбленной, ущемленной в правах.

Стремление защитить себя определяет авторскую интенцию и в мемуарах Марии Манчини, на титульном листе первого издания которых значится: «Апология, или Подлинные мемуары госпожи коннетабль де Колонна Марии Манчини, написанные ею самой». Это название поясняется в самом начале повествования. Отталкиваясь от мысли о том, что во Франции знатные люди особенно часто становятся объектом злословия, она сообщает об опубликованной книге мемуаров, якобы принадлежащей ее перу. В 1676 г. некий анонимный автор, воодушевленный успехом «Мемуаров» Гортензии Манчини, издал псевдомемуары ее старшей сестры, которые скандализовали общество. Познакомившись из любопытства с этой книгой, Мария испытала чувство «глубокого презрения» по отношению к автору, «в претенциозной истории которого нет ни одного достоверного эпизода,



не противоречившего <...> истине», не говоря уж о «низком и вульгарном стиле»<sup>2</sup>. Стремление опровергнуть ложную информацию, особенно в глазах не знакомых с нею людей, стало основным стимулом для написания подлинных воспоминаний. Мемуаристка так объясняет необходимость высказаться в свою защиту: «...я думаю, что моим долгом было выступить перед теми, кто мог бы ошибиться на мой счет, предложив искренний и правдивый рассказ обо всем, что со мной произошло с юных дней» (96). В отличие от Гортензии, она обращает внимание на правдивость своего рассказа, что довольно характерно для мемуаров эпохи. Желание Марии высказаться подтверждает, что «молчание есть нечто невыносимое в этом обществе беседы»<sup>3</sup>.

Описание перипетий супружеской жизни мемуаристки занимает большую часть повествования. После вступления в брак с коннетаблем Колонна она обосновалась в Милане и стала знатной итальянской дамой. В отличие от сестры, Марии довелось познать радости брачного союза. Судя по тексту, в начале совместной жизни господин Колонна был искренне влюблен в свою молодую жену. Он всячески стремился приободрить и развеселить Марию, печалился из-за ее болезни и искал повсюду лучших докторов, страстно желал иметь ребенка и несказанно обрадовался долгожданному появлению наследника. Переломным моментом в развитии взаимоотношений мужа и жены стала настоятельная просьба Марии о раздельном проживании. Сообщая об этом, она мотивирует такое решение нежеланием подвергать свою жизнь опасности после рождения третьего ребенка. За пределами книги остается официальная версия, согласно которой по предсказанию астролога Марии суждено умереть при появлении на свет еще одного младенца. Но гораздо показательнее, что мемуаристка не упоминает о подлинной причине своего разрыва с мужем, заключавшейся в том, что ей было известно об изменах господина Колонна и рождении у него внебрачной дочери. Однако в повествовании о первых годах замужества нет и намека на эти факты. «Можно себе представить, что высокомерная Мария <...> согласившаяся любить своего мужа только при условии поклонения, достойного королевы, не простила этой вульгарной измены. Слишком гордая для того, чтобы устроить публичный скандал, она решила отомстить, требуя “разделения кровати”, главной причины ее будущих несчастий»<sup>4</sup>.

Действительно, с этого момента в судьбе повествовательницы произошел неблагоприятный поворот, ставший следствием изменившегося отношения мужа. Она четко фиксирует эту перемену, сообщая, что любовь господина Колонна «изрядно уменьшилась» (133), и в дальнейшем рассказывает о проявлениях его властного характера, грубости, откровенных изменах. С помощью словесных конструкций, все более однозначных и определенных, мемуаристка дает понять, что

неприятность со стороны супруга постоянно увеличивалась. «У коннетабля, – пишет она, – не было ко мне былой любезности, нежности, уважения, доверия». И далее: «...капризы и презрение коннетабля возрастали с каждым днем» (147). Ощущение нарастающего гнета, угрожавшего ее личной свободе, усиливает предположение герцога Неверского о том, что муж может запереть Марию в одном из своих замков. Для посвященного читателя немаловажным знаком опасности, которой подвергалась мемуаристка, становится история о коликах, чуть было не лишивших ее жизни. Мария описывает свои страдания и реакцию окружающих, но обходит вниманием главное – свои догадки относительно причины заболевания. Она подозревала мужа в желании ее отравить. Обвинить господина Колонна напрямую, не имея доказательств, мемуаристке не позволяла честь, но для представителей ее круга было достаточно и намека, чтобы понять скрытый смысл этого эпизода и «восхитительного спокойствия» (145) коннетабля. Поскольку, согласно поведенческим нормам того времени, низкие дела оскорбляли человека и не заслуживали обсуждения, тактика намека позволяла повествовательнице сохранить собственное достоинство и соблюсти законы взаимного уважения.

По авторскому замыслу этих примеров должно быть достаточно, чтобы показать правомерность ее бегства из дома. В дальнейшем мемуаристка рассказывает о попытках мужа насильно ее вернуть и очернить перед Людовиком XIV, о тягостных скитаниях по дорогам Европы, о безуспешных попытках найти надежное убежище, о шпионивших за ней людях коннетабля, о принуждении, досмотре ее писем, предательстве друзей и родственников. По словам Марии, за ней осуществлялся такой надзор, словно она «была государственной преступницей» (183). Поскольку речь идет о событиях последних пяти лет, она с высокой степенью точности передает их протяженность, называя даты, количество дней и даже часов, воспроизводит свои и чужие слова, подробно описывает случившееся. Центральная тема этой части повествования – трагическая судьба женщины, сбежавшей от мужа, – особенно сближает мемуары Марии и ее сестры. Повествовательница сама говорит об этой общности, а затем, стремясь исключить предположение о пагубном влиянии Гортензии на свое решение, ссылается на ее мемуары: «...я настоятельно просила ее не уезжать во Францию без меня. Она обещала мне это, рассказав предварительно о своих несчастиях и тех, что мне угрожают, если я пойду тем же путем, и, будучи уверенной, как об этом можно прочесть в ее “Мемуарах”, что никоим образом не внушила мне мысль о подобном предприятии, она сделала все, что могла, чтобы испугать меня опасными последствиями» (147).

Обе сестры используют провиденциальный мотив для объяснения драматических перипетий



своей жизни. Если Гортензия постоянно называет свою судьбу несчастливой, то Мария до побега из дома говорит о «злой судьбе» (110) лишь однажды, в связи с известием о бракосочетании французского короля с испанской инфантой. Для Марии этот брак стал знаком личной трагедии. В отличие от Гортензии, упоминавшей о гипотетической возможности союза с английским монархом, Мария пережила сильное и взаимное чувство к Людовику XIV. Любовь к нему стала не только широко известным фактом придворной истории, но и самым значимым событием ее жизни. Не став ни супругой, ни любовницей монарха, она успела почувствовать преимущества положения королевской фаворитки, ощутить свою женскую власть и взлелеять мечту о еще более значительном господстве. Хотя ожидания Марии не суждено было сбыться, она навсегда сохранила надежду на поддержку со стороны короля, которую он обещал ей в момент расставания. Однако все попытки мемуаристки найти в нем опору в момент тяжелых семейных неурядиц не увенчались успехом. Ее книга дает достаточно доказательств того, что в конфликте супругов Колонна французский монарх принял сторону мужа и не сдержал обещания всегда удостаивать Марию «знаков своего внимания», в какой бы части мира она ни находилась (118). Пожалуй, лишь однажды, когда Мария после побега из дома пыталась найти пристанище во французской столице, он оказал ей денежную помощь. В мемуарах она сообщает об этом со сдержанным пиететом, никоим образом не обнаруживая своей настоящей реакции. Ее сохранило воспоминание современника. Королевская милость вызвала у Марии чувство разочарования и унижения, которое точно передает горькая ирония ее восклицания: «... дамам дают деньги, чтобы их увидеть, но никогда не дают, чтобы не видеть их вовсе!»<sup>5</sup>. Поведение короля становится наглядным свидетельством приоритета общественной морали над личными чувствами. Показательно, что и сама мемуаристка занимает позицию не оскорбленной женщины, а почтительной придворной, сохраняя глубокое уважение по отношению к монарху.

Разрыв с королем, которого она, по всей видимости, любила всю жизнь<sup>6</sup>, стал первым серьезным знаменем ее «злой судьбы». В дальнейшем этот мотив усиливается и получает более сложную интерпретацию, чем в мемуарах Гортензии Манчини. Он используется не только для объяснения причины несчастий, но и для усиления драматизма. В мемуарах Марии судьба не просто несчастливая и в этом качестве раз и навсегда данная, а постоянно ее преследующая, отнимающая лучшее, лишаящая возможности радоваться жизни. Отсюда выводы мемуаристки о том, что «судьба никогда не позволяла <...> долго наслаждаться каким бы то ни было благом» (166), всегда «была враждебна к <...> счастью» (169) и «постоянно увлечена» тем, чтобы подвергать ее гонениям (172).

Драматические факты биографии накладывают отпечаток на внутреннее состояние Марии, которая постоянно сопровождает рассказ краткой характеристикой своих эмоций и чувств, что придает повествованию более индивидуальный характер. Палитра ее эмоциональных реакций оказывается весьма разнообразной: от волнения, печали и ревности до шока, горя и гнева. Душевные муки Мария дополняет описанием ее физических страданий: болезней, дискомфорта, неудобств. Так, во время бегства из Милана во Францию мемуаристке и ее спутникам пришлось под палящим солнцем продвигаться пешком, опасаясь преследователей и пребывая в абсолютном неведении относительно того, что их ждет. «Мне надо было отдыхать время от времени, – рассказывает она, – голод, жажда, усталость и жара довели меня до такой крайности, что я была вынуждена попросить работника, который трудился в поле и нам повстречался, нести меня на руках несколько сотен шагов до моря» (150). По мере развития повествования, все более погружающего автора и читателя в череду несчастий, жалобы повествовательницы усиливаются. Их правомерность подтверждается ссылками на родственников и знакомых, ставших свидетелями ее страданий. В этом ряду – брат, принц де Соннино и даже герцог де Креки, имевший поручение короля образумить Марию. Встретив ее в убогом гостиничном номере, он был потрясен контрастом «бедности этого положения с величием и помпезностью» того, в котором видел женщину в Риме (163). Положение мемуаристки, плачевное в физическом, душевном и материальном смысле, выглядит недостойным и оскорбительным для столь знатной дамы.

Мемуары сестер Манчини показывают, что во французском обществе второй половины XVII в. судьба женщины-аристократки предопределялась установленными поведенческими нормами, которым подчинялись все представители высшего света, включая короля. В случае конфликта с мужем, принявшего публичный характер, знатная дама, даже несмотря на свой высокий социальный статус, оказывалась в бесправном положении. Ее открытый бунт против тирании супруга шел вразрез с традиционной практикой распределения социальных ролей и вызывал драматические последствия. Содержание рассмотренных книг свидетельствует о том, что в этом случае женщина подвергала свою жизнь серьезным рискам. Потребность Гортензии и Марии Манчини изложить собственную версию произошедших событий отражает их стремление представить себя в наиболее выгодном свете, вызвать сострадание читателя и привлечь его на свою сторону. Создание мемуаров, таким образом, становится способом снизить социальные риски, спровоцированные их поведением.



## Примечания

- <sup>1</sup> Mémoires d'Hortense Mancini // Mémoires d'Hortense et de Marie Mancini. Paris, 1965. P. 32. Здесь и далее текст цитируется в нашем переводе по этому изданию с указанием номера страницы.
- <sup>2</sup> Mémoires de Marie Mancini // Ibid P. 96. Здесь и далее

текст цитируется в нашем переводе по этому изданию с указанием номера страницы.

- <sup>3</sup> Lesne E. La poétique des mémoires (1650–1685). Paris, 1996. P. 227.
- <sup>4</sup> Doscot G. Notes // Mémoires d'Hortense et de Marie Mancini. P. 220.
- <sup>5</sup> Ibid. P. 223.
- <sup>6</sup> Ibid. P. 224.

УДК 821.111.09-32

## ИРЛАНДСКИЕ САГИ КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПРОБРАЗ СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ НОВЕЛЛЫ

О. В. Лебедева

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого  
E-mail: olgalebedeva79@mail.ru

В статье анализируются ирландские саги как исток, определяющий национальную самобытность развития новеллистического жанра Великобритании. Сквозь призму синтеза устной и письменной традиций выявляются поэтологические черты саг, позволяющие отнести их к предкам современной новеллы.

**Ключевые слова:** сага, новелла, поэтика, генезис, национальная самобытность.

### Irish Sagas as a National Prototype of the Modern English Short Story

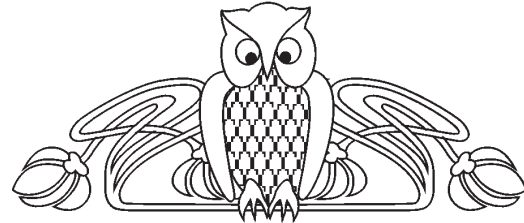
O. V. Lebedeva

In the article Irish sagas are analyzed as a source defining national originality of the development of the short story genre in Great Britain. Specific aesthetic features of the sagas, allowing to consider them the short story predecessors, are revealed through the prism of oral and written tradition synthesis.

**Key words:** saga, short story, poetics, genesis, national originality.

Новелла является одним из самых востребованных и популярных жанров в современной литературе Великобритании. Это обосновывается целым рядом причин, и прежде всего присущими новелле качествами: гибкостью, лаконичностью, жанровой подвижностью, возможностью лёгкого освоения новых тем и художественных приёмов. Новелла, как и роман, оказывается открытым жанром, предоставляя большие возможности для экспериментов в области формы.

Вопрос происхождения новеллы представляет повышенный интерес, поскольку в историческом генезисе, как правило, выявляются сущностные, доминантные черты жанра. Относительно решения данного вопроса литературоведы делятся на несколько групп. Некоторые историки литературы, как, например, С. Фергюсон, Т. Бичкрофт, исходя из мысли о длительной и непрерывной традиции жанра, причисляют к нему «Кентер-



берийские рассказы Чосера», нравоучительные истории из «Римских деяний», эссеистику начала XVIII в. и диккенсовские «Очерки Боза»<sup>1</sup>. А. Уорд и Г. Бэйтс не только сближают новеллу с притчей как универсальным и идеальным образцом малой прозы<sup>2</sup>, но и выделяют черты, определяющие их общность<sup>3</sup>. В других случаях исследователи рассматривают новеллу как относительно позднее явление. У. Аллен начинает родословную отечественной новеллы с В. Скотта<sup>4</sup>. А. Коллинз в обзоре английской литературы XX в. настаивает на том, что новелла как особый жанр возникла в английской литературе только в конце XIX в.<sup>5</sup> «Дитя нашего века» называет новеллу литературовед XX в. Э. Боуэн<sup>6</sup>. Аналогичные мнения мы встречаем и в среде отечественных литературоведов. Так, Ю. В. Ковалёв считает, что новелла в английской литературе – сравнительно молодой жанр и говорить о ней всерьёз можно только в связи с литературой новейшего времени<sup>7</sup>. С Ю. Ковалёвым солидарен Д. Урнов, по мнению которого английская литература не располагала богатейшей новеллистической основой<sup>8</sup>. Наиболее объективным нам представляется мнение тех литературоведов, которые исходят из мысли о длительной и непрерывной традиции жанра<sup>9</sup>, поскольку именно такой подход обеспечивает не только возможность детального анализа и выявления специфических средств новеллистического жанра на всех этапах его развития, но и определение его взаимосвязей с другими жанрами.

Говоря о происхождении английской новеллы, мы, прежде всего, обращаемся к культуре островных кельтских обществ. Ирландский эпос, представленный древними кельтскими повествованиями-сагами или, как их называли сами ирландцы, скелами, даёт исследователю богатую возможность типологических обобщений.

Анализируя поэтику саг, необходимо понимать, что важнейшей и определяющей характерной чертой любой дошедшей до нашего времени саги является то, что она представляет собой



синтез записи устной традиции и творчества сведущего в ней, но свободно перерабатывавшего материал составителя рукописи, монастырского писца. Это связано с радикальной особенностью Ирландии, которая состоит в том, что в связи с определенной удаленностью острова от материка христианство было введено там довольно поздно – лишь в середине V в., и произошло это в стране, «не испытавшей римской колонизации и не отягощенной никакими следами классического язычества»<sup>10</sup>. Крупнейшим и, без сомнения, основным нововведением христианства в Ирландии было насаждение письменности, «переход от Слова изреченного к Слову записанному»<sup>11</sup>. Ирландские филиды, уже использовавшие огамическое письмо для своих магических практик, были вполне подготовлены к такому переходу. Именно потому, что они обратились в христианство и освоили латынь, наследники ирландских друидов впоследствии начали писать по-ирландски. Таким образом, ирландское культурное наследие не просто частично меняло своих хранителей, а переходило в иное качество, из устного повествования становясь зафиксированным в рукописи текстом<sup>12</sup>. Показателен тот факт, что наряду с христианской письменной литературой на латыни и ирландском существовала и устная передача дохристианских легенд, совершавшаяся школами филидов, которые все еще продолжали действовать.

Между письменной и устной традицией на протяжении нескольких веков не существовало непреодолимого барьера. Факт такой связи не может быть подвергнут сомнению и многократно документирован текстами. В связи с этим во всем многообразии саг выделяются различные стилистические уровни, предполагающие разную степень активности писцов-составителей по отношению к имеющемуся в их распоряжении материалу. Так, некоторые отрывки отмечены заметной бедностью синтаксических конструкций, отрывочным стилем и стремлением до предела сжать сюжетные ходы и описания. В других случаях мы встречаемся со стилистически разработанной, ясной и в своем роде классической для раннего периода прозой. В одном и том же тексте могут встречаться оба типа повествований, пусть при этом некоторые саги и отмечены явным преобладанием одного из них<sup>13</sup>.

Существование наряду с письменной устной традиции способствовало, по мнению С. В. Шкунаева, сохранению в ирландских текстах древнейших мифологем<sup>14</sup>.

Для многих саг характерна однородность структуры, о чём можно говорить в связи с диалогической формой текста (сочетание вопроса и ответа в тексте саг встречается одновременно и как формула вопроса о новостях, просьбы рассказать о каких-то событиях, и в качестве традиционного зачина исполняемой устно саги). «Вопрос и ответ, с которых начинается сага, вновь отправляют нас во времена устного повествования: вопрос принад-

лежит тому, кто хочет услышать рассказ, ответ рассказчику»<sup>15</sup>. Так, например, начало саги «Изгнание сыновей Уснеха» относится к типу зачинов «вопрос – ответ»: «Как произошло изгнание сыновей Уснеха? Нетрудно сказать»<sup>16</sup>. Начало настраивает на поиск в основном тексте, насыщенном многочисленными событиями, ответа на поставленный вопрос. Формируемая таким образом диалогичная структура повествования предполагает активное соучастие читающего (слушающего) в процессе ознакомления с текстом произведения. Сага «Исчезновение Кондлы Прекрасного, сына Конда Ста Битв» также построена по модели «вопрос – ответ» (большую часть повествования представляют диалоги Кондлы и загадочной незнакомки), но помимо этого произведение заключено в своеобразную диалогическую раму: сага начинается вопросом «Почему прозван Арт Одиноким?»<sup>17</sup>, а концовка произведения возвращает читателя к поставленному в начале вопросу и подытоживает развернувшееся повествование: «Теперь Арт стал одиноким, – сказал Конд. – Поистине нет больше у него брата. Истинное слово молвил ты, – сказал Коран. – Так и будут отныне звать его: Арт Одинокий. И осталось за ним это имя»<sup>18</sup>.

Опора на устное повествование проявляется и в употреблении особых сквозных повторяющихся фраз в тексте саг (например, фраза «от Самайна до Бельтана» (от 1 ноября до 1 мая) родом именно из устного периода бытования саг. Дело в обычае исполнять традиционные повести именно зимними вечерами и в запрете исполнять сказания летом или среди дня, за исключением особо оговоренных случаев. Вот как об этом пишут А. и Д. Рис: «... в одной ирландской саге, которая, судя по языку, была записана в VIII в., ученый поэт Форголл рассказывает истории Монгану, королю Ульстера, каждый вечер в течение всей зимы, или “от Самайна до Бельтана”»<sup>19</sup>). Повторяющиеся фразы как отголосок эпохи устного периода бытования саг можно найти и в «Саге о кабане Мак-Дато», которые употребляются в связи с описанием поединка воинов Улада и Коннахта. На реплику каждого уладского воина, пытающегося оспорить превосходство Кета (один за другим поднимались Кускрайд, сын Конхобара, Кельтхайр, Мунремур, Лойгайре Победитель и другие), автор выдает одну и ту же фразу «Не бывать тому, чтобы Кет делил кабана перед нашим лицом!»<sup>20</sup>.

Т. А. Михайлова, проследившая присутствие в сагах как чисто книжных, так и чисто «филидических» элементов, являющихся механически передаваемым в рукописях реликтом устного исполнения, выделяет три вида зачинов в ирландских сагах, определяющих слабую тенденцию к оформлению типов: зачин-заголовок, к нему относится подтип «вопрос – ответ»; зачин-ввод – также реликт устной исполнительской техники филидов, вводящий слушателя в сюжет, описывающий события как относительно недавние<sup>21</sup>; третий тип – зачин-начало, относящийся к си-



туативному зачину (это и описание пира, и сон героя, повествующий о контактах с существами иного мира).

С самого начала все саги слагались в прозе. Но вскоре их авторы, а вслед за ними и рассказчики стали вставлять в прозаическое повествование ради его оживления и эстетического эффекта обычно небольшие, но иногда довольно обширные отрывки в стихах. Прозаическая форма саг часто разбавляется стихотворными вкраплениями: «... господствующим типом таких вставных ирландских стихов являются короткие строфы из четверостиший, попарно связанных между собой рифмой и ассонансами, нередко с применением аллитерации»<sup>22</sup>. В стихах передаются исключительно либо моменты высшего драматического напряжения, либо речи действующих лиц – притом лишь тогда, когда они достигают высокого пафоса. Например, песнь женщины, увлекающей в страну девушек и женщин Кондлу Прекрасного (сага «Исчезновение Кондлы Прекрасного, сына Конда Ста Битв»); воинственное обращение Конала к Кету («Сага о кабане Мак-Дато»); плач Дейдре по умершему возлюбленному (сага «Изгнание сыновей Уснеха») и др.

Еще одну черту искусства рассказчиков, проявляющуюся в тексте саг, отмечают А. и Д. Рис – это традиционное употребление в них «стереотипных описаний и иных риторических “пассажей”»<sup>23</sup>. Они вводились в ткань повествования, когда рассказчику требовалось описать героя, отправляющегося на поиски приключений, изобразить жесткую битву или иную легко узнаваемую традиционную сцену. К примеру, поэтичны, традиционны и весьма узнаваемы описания чудесной, неведомой страны, куда, как правило, попадает герой – мужчина, увлекаемый загадочной незнакомой женщиной.

Важно отметить жанрообразующее значение хронотопа в сагах. Во многих из них<sup>24</sup> «мифическое время упраздняет человеческое»<sup>25</sup>, что определяет ход событий и формирует образы героев. Например, компактность и при этом максимальная смысловая насыщенность сложного сюжета саги «Приключение Нерь» поддерживаются во многом за счет особенностей темпоральной организации текста. Они связаны с различиями жизни в сиде и жизни обычного мира людей. Граница между двумя мирами, открывающаяся в Самайн, демонстрирует нам как близость, так и отличия одного мира от другого. Мы встречаемся с примером различия восприятия «неземного» времени отдельным человеком, которому недоступна правильная оценка иного времени, к которому он подходит со своими критериями. Ход времени в Другом мире имеет совершенно иной характер. Нера, проведя, по обычным меркам, всего лишь несколько часов в сиде, думает, что уже прошло три дня и три ночи. Время сида несравненно более насыщено. За несколько земных часов Нера совершил и прожил столько, что ему кажется, что

прошло трое суток. В то время как в мире людей в ноябре невозможно найти плодов лета, в сиде это сделать очень легко: «Как поверят они мне, что я был в сиде? – сказал Нера. – Возьми с собой плоды лета, – сказала женщина. И тогда он взял с собой дикий чеснок, примулу и папоротник»<sup>26</sup>. Братья Рис, например, считают, что Иной мир предстает в сагах как страна вечного лета, особенно тогда, когда на земле царит зима<sup>27</sup>.

Раз зафиксированный текст саги продолжал жить в традиции веками, переписываясь и видоизменяясь от рукописи к рукописи. Всякий его хронологический вариант был тесно сопряжен с питавшей его эпохой, однако есть несколько основных черт, характерных практически для любой саги. К основным литературным особенностям саг относят их краткость, (относительно небольшой внешний объем)<sup>28</sup>, сжатость сюжета, эпизодичность<sup>29</sup>, проявление признаков устного повествования в зафиксированном письменном тексте (диалогическая структура текста, сквозные повторяющиеся фразы), тяготение саг к циклизации, их тематическое многообразие, чрезвычайное своеобразие в стилевом и жанровом отношениях.

Учитывая рамки статьи, рассмотрим в пределах всего тематического и жанрового многообразия всего одну из саг – «Плавание Брана, сына Фебала». Проанализируем ее с точки зрения выявления тех специфических черт кельтских прозаических повествований, которые дают нам право отнести их к ранним генетическим предшественникам английской новеллы.

Сага «Плавание Брана, сына Фебала» относится к разряду фантастических, в списках саг она квалифицируется как *echtra* («приключение»), тогда как в самом тексте саги оно именуется *immgam* («странствие», или «плавание»). В основу саги заложена тема плавания в Иной мир – одна из самых характерных для кельтской традиции. А. и Д. Рис отмечают, что эта сага через знаменитое «Плавание святого Брендана» «стимулировала фантазию средневекового христианства и дух приключений, благодаря которым осуществились великие плаванья и географические открытия XV–XVI столетий»<sup>30</sup>. Обращает на себя внимание то, что довольно насыщенное событиями повествование помещается буквально на трех страницах. Это происходит в силу компактности изложения и эпизодичной подачи многочисленных приключений, происходящих с главным героем, Браном, сыном Фебала.

Эпизодичность основного текста саги сформирована особым стилем повествования, который задается лаконичными синтаксическими конструкциями. Целый ряд многозначительных событий, растянутых во времени и пространстве, автору произведения удается передать всего в нескольких повествовательных предложениях. Так, например, в одном небольшом абзаце, рассказывающем о том, как Бран остался против





своей воли в Стране Женщин, совмещается не только ряд сменяющих друг друга событий, но и их причины и следствия: «Бран не решался сойти на берег. Женщина бросила клубок нитей прямо в него. Бран схватил клубок рукою, и он пристал к его ладони. Конец нити был в руке женщины, и таким образом она притянула ладью в гавань»<sup>31</sup>.

Начало саги относится к ситуативному зачину, то есть расставляет основные смысловые координаты: указываются главные и даже второстепенные действующие лица (женщина неведомых стран, сам Бран, короли); описывается первоначальное место действия (королевский замок); кратко повествуется об обстоятельствах сложившейся ситуации (королевский дом был полон королей, и никто не знал, откуда пришла женщина, ибо ворота замка были заперты). Таким образом, оформленное начало определяет специфику произведения и настраивает читателя на восприятие следующих фантастических событий. Неотъемлемый элемент волшебства непременно ассоциируется с некоей женщиной «неведомых стран»<sup>32</sup>, которая, появившись из ниоткуда в доме Брана, сына Фебала, поет герою песнь, с нее и начинаются его приключения. Так, зачин саги участвует в формировании механизма оформления древнейшего сказания в полноценное художественное произведение. Далее по тексту читатель соотносит загадочную песнь, в которой описываются чудеса и радости мира, находящегося далеко за морем, и причины всех коллизий, имеющих место на пути Брана к Стране Женщин.

Пространственно-временные характеристики текста саги обусловлены различиями между мифическим временем и пространством и временем и пространством мира обычных людей. Это носит не только количественный, но и качественный характер, при котором «непреодолимый барьер отделяет мифическое время (которое является вечностью) от человеческого времени, при том что мифическое время упраздняет человеческое»<sup>33</sup>:

Милая страна, во веки веков  
Усыпанная множеством цветов...  
Там неведома горесть и неведом обман...  
Нет ни капли горечи, ни капли зла...  
Не найти ей равного чуда...  
Взгляни на Страну Благодатную...  
Предприими плаванье по светлому морю:  
Быть может, ты достигнешь

Страны Женщин<sup>34</sup>.

Бран и его товарищи остаются на Острове Женщин, как им кажется, на один год, а проходит «уже много-много лет»<sup>35</sup>. Вернувшись в родные края, они понимают, что проходит не одно столетие, поскольку люди не помнят о Бране, сохраняются лишь старинные повести, в которых рассказывается о его плавании.

Примечательно, что большая часть пересказанных нами событий дана в прозе, тогда как самые выразительные описания и пассажи представлены в стихотворной форме. Двадцать два

четверостишия становятся сквозным мотивом этой саги: и загадочная женщина, и встречающийся на пути по морю Брану Мананнан, и сын Лера исполняют по двадцать два четверостишия. Женщина поет о далекой дивной стране, описания которой поражают воображение Брана. Всё в ней загадочно:

Сладкая музыка, нежащая слух.  
Без скорби, без печали, без смерти,  
Без болезней, без дряхлости –  
Вот истинный знак Эмайн.  
Не найти ей равного чуда.  
Прекрасна Страна Чудесная,  
Облик ее любезен сердцу,  
Ласков для взора вид ее,  
Несравненен ее нежный туман.  
Взгляни на Страну Благодатную:  
Море бьет волной о берег и мечет  
Драконовы камни и кристаллы;  
Волоски кристаллов струятся с его гривы<sup>36</sup>.

Выразительность стихотворных отрывков обусловлена красочными эпитетами, метафорами и подчеркнута разнообразными деталями. Вот как, например, описывается ветвь яблочного дерева, которую Бран увидел, очнувшись ото сна, вызванного чудесной музыкой: «...на ней веточки из белого серебра», «бровки хрустальные с цветками», «и трудно было различить, где кончалось серебро ветви и где начиналась белизна цветов»<sup>37</sup>.

Концовка саги может условно именоваться открытой, наводящей на домысливание: «После этого Бран поведал всем собравшимся о своих странствиях с самого начала вплоть до этого времени. Затем он простился с ними, и о странствиях его с той поры ничего неизвестно»<sup>38</sup>.

Итак, в процессе нашего анализа выделяются некоторые специфические черты кельтских прозаических повествований как генетических предшественников английской новеллы. Обладание сагами такими отличительными характеристиками, как малый объем, сжатость сюжета, эпизодичность, проявление признаков устного повествования в письменном тексте и других, позволяет взглянуть на сагу как на раннюю форму отдаленного предка малой прозы Великобритании. При наличии вышеобозначенных типологических, генетических и историко-культурных сходств с жанром новеллы условимся рассматривать сагу как исток, определяющий национальную самобытность дальнейшего развития новеллистического жанра Великобритании.

Учитывая вышеобозначенные художественные особенности саг, предположим, что они явились отдаленным предком новеллы Великобритании, ее национальным прообразом, подобно шванкам в Германии, фацециям в Италии, фавлю во Франции (все эти средневековые западно-европейские предновеллы предшествовали классической форме новеллы, сложившейся в эпоху Возрождения). Однако мы не считаем правомерным ставить знак равенства между новеллой и сагой.



Саги в нашем понимании – лишь первичная национальная форма, оказавшая относительное воздействие на дальнейшее формирование новеллистического жанра.

### Примечания

- 1 См.: *Fergusson S. Defining the Short Story : Impressionism and Form // Modern Fiction Studies XXVIII. West Lafayette, 1982. P. 13–24 ; Beachcroft T. O. The Modest Art. A Survey of the Short Story in England. L., 1964.*
- 2 См.: *Bates H. The Modern Short Story. L., 1942.*
- 3 См.: *Ward A. Aspects of the Modern Short Story : English and American. L., 1925.*
- 4 См.: *Allen W. The Short Story in England. Oxford, 1981. P. 9.*
- 5 См.: *Collins A. English Literature of the Twentieth Century. L., 1965.*
- 6 *Short Story Theories / ed. by Ch. May. Ohio, 1976. P. 152.*
- 7 См.: *Ковалёв Ю. Заметки об английской новелле // Английская новелла. Л., 1961. С. 498.*
- 8 См.: *Урнов Д. Формирование английского романа эпохи Возрождения // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967. С. 437.*
- 9 См.: *Beachcroft T. O. Op. cit. ; Fergusson S. Op. cit. P. 13–24.*
- 10 *Гюйонварх К., Леру Ф. Кельтская цивилизация. СПб., 2001. URL http://www.gumer.info/bibliotek\_Buks/History/guyuyon/04.php (дата обращения: 27.01.2013).*
- 11 Там же.
- 12 См.: *Шкунаев С. Герои и хранители ирландских преданий // Предания и мифы средневековой Ирландии. М., 1991. С. 5–30. URL: http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/shkunaev-geroi.htm (дата обращения: 27.01.2013).*
- 13 Там же
- 14 Там же

- 15 *Windisch E. Irische Texte : in 4 vol. Leipzig, 1880. Vol. 1. S. 86.*
- 16 *Изгнание сыновей Уснеха // Ирландские саги. М. ; Л., 1961. URL: http://mifolog.ru/books/item/f00/s00/z0000012/st014 (дата обращения: 27.11.2012).*
- 17 *Исчезновение Кондлы Прекрасного, сына Конда Ста Битв // Там же.*
- 18 Там же.
- 19 *Рус А., Рус Д. Наследие кельтов. Древняя традиция в Ирландии и Уэльсе. М., 1999. URL: http://www.mtvn.ru/show.html?id=1373 (дата обращения: 27.11.2012).*
- 20 *Сага о кабане Мак-Дато // Ирландские саги.*
- 21 См.: *Михайлова Т. Характер и природа зачинов в ирландском героическом эпосе // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1983. № 3. С. 7.*
- 22 *Смирнов А. Древнеирландский эпос// Ирландские саги.*
- 23 *Рус А., Рус Д. Указ. соч.*
- 24 *Плавание Брана, сына Фебала // Ирландские саги ; Приключение Неры // Там же.*
- 25 *Широкова Н. Культура кельтов и нордическая традиция античности. СПб., 2000. С. 195.*
- 26 *Приключение Неры.*
- 27 См.: *Рус А., Рус Д. Указ. соч.*
- 28 См.: *Михайлова Т. Указ. соч. С. 7.*
- 29 См.: *Merriam-Webster Encyclopedia of Literature. Merriam-Webster Incorporated, Publishers Springfield. Massachusetts, 1995. P. 983 ; Смирнов А. Указ. соч. С. 9.*
- 30 *Рус А., Рус Д. Указ. соч.*
- 31 *Плавание Брана, сына Фебала.*
- 32 Там же.
- 33 *Широкова Н. Указ. соч. С. 195.*
- 34 *Плавание Брана, сына Фебала.*
- 35 Там же.
- 36 Там же.
- 37 Там же.
- 38 Там же.

УДК 821.161.1.09-31+929 Гоголь

## СКАЗОЧНЫЕ АРХЕТИПЫ В ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ «ШИНЕЛЬ»

М. В. Прасковьяна

Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, Самара  
E-mail: mpras@mail.ru

В статье с точки зрения дифференцирующей функции границы анализируются сказочные архетипы в повести Гоголя «Шинель». Предпринята попытка сопоставления персонажей и сюжетов сказок и «Шинели» на основе проведения между ними границы.  
**Ключевые слова:** повести Гоголя, «Шинель», сказочные архетипы, граница, дифференцирующая функция границы.

### Fairy Archetypes in Gogol's Novel «The Overcoat»

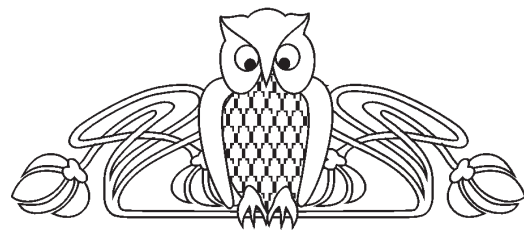
M. V. Praskovyina

In the article the fairy archetypes in Gogol's novel «The Overcoat» are analyzed from the point of view of the differentiating function of the

border. An attempt is undertaken to compare the characters and plots of fairy tales and «The Overcoat» on the ground of drawing the border between them.

**Key words:** Gogol's novels, «The Overcoat», fairy archetypes, border, differentiating function of the border.

Анализ роли сказочных архетипов в повести Н. В. Гоголя «Шинель» может быть произведен при помощи дифференцирующей функции границы. Понятие границы не исчерпывается пространственным представлением. Граница – смыслопорождающий механизм, создающий





культуру, формы отношения к жизни – мышления, представлений, ценностных ориентаций; сама по себе она не является формой, но обеспечивает смысловую идентичность явления.

Граница служит механизмом различения и смысловой идентификации явлений. Ср.: «Ситуация различения и дифференциации смыслов, когда данный объект отделяется от других и противопоставляется им, порождает семиотическое пространство, в котором данное явление получает свою форму и приобретает смысловую идентичность в системе языка. Граница сообщает конкретность, определенность системе отношений, структурирует»<sup>1</sup>. Всякая процедура различения совершается относительно определенных свойств предмета; в результате они выделяются и наделяются особым значением. Таким образом, применение дифференцирующей функции границы для анализа сказочных образов из повести Гоголя «Шинель» позволит не только сопоставить их, но и выявить специфические черты.

Сюжет волшебной сказки, согласно В. Я. Проппу, «начинается с нанесения какого-либо ущерба или с желания иметь что-то»<sup>2</sup>. К первому случаю можно отнести повести «Нос» (утрата носа) и «Шинель» (сильно износившаяся шинель), ко второму – «Записки сумасшедшего» (желание достичь высокого положения в обществе).

В. Я. Пропп отмечает, что начальная ситуация сказок порой обставляется подчеркнутым благополучием: «Легко заметить, что такое благополучие служит контрастным фоном для будущей беды, что это счастье подготавливает собой несчастье»<sup>3</sup>. В пародийной форме этот контраст представлен в «Шинели». Башмачкин совершенно доволен, несмотря на то, что со стороны его жизнь кажется абсолютно пустой. Вся его радость и весь смысл его существования заключены в переписывании – по этой причине Акакий Акакиевич не страдает ни от нехватки денег, ни от одиночества. Однако этому благополучию приходит конец – от Башмачкина требуется изменить привычный образ жизни, что драматически им переживается.

В. Я. Пропп указывает на то, что в сказке при путешествии героя клюка изнашивается, обувь стаптывается и т. д. Для героя «Шинели» в изношенности одежды и состоит беда. В повести происходит «чудо», которое помогает Башмачкину справиться с «бедой» и получить новую шинель: «Противу всякого чаяния, директор назначил Акакию Акакиевичу не сорок или сорок пять, а целых шестьдесят рублей; уж предчувствовал ли он, что Акакию Акакиевичу нужна шинель, или само собой так случилось, но только у него чрез это очутилось лишних двадцать рублей»<sup>4</sup>. Волшебную природу данного случая подчеркивают слова «само собой так случилось» и «очутилось».

В сказочном сюжете чудесное рождение героя сопровождается тем, что «он быстро растет, “не по дням, а по часам”»<sup>5</sup>. Этот мотив присутствует в «Шинели»: «Ребенка окрестили, причем он за-

плакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник»<sup>6</sup>. Башмачкин как будто рождается уже титулярным советником – будто в этом и есть его «героическое предназначение».

Предопределение в судьбе Башмачкина касается и выбора имени и носит сказочный характер: «Ну, уж я вижу, – сказала старуха, – что, видно, его такая судьба. Уж если так, пусть лучше будет он называться, как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий»<sup>7</sup>. В сказках очень часто имена даются по обстоятельствам рождения. Так, в «Зорьке, Вечорке и Полночке» три сына бедной вдовы родились в одну ночь: «старший с вечера, средний в полночь, а меньшой на ранней утренней заре, и назвали их потому: Вечорка, Полночка и Зорька»<sup>8</sup>. Аналогично тому получают имена герои: Заморышек (по физическим признакам), Иван Быкович (по образу рождения), Козьма Скоробогатый (по образу обогащения), Иван-дурак и Василиса Премудрая (по уровню интеллектуальных способностей) и т. д. Башмачкин же назван Акакием, так как родился в неудачное время, когда невозможно было по святцам подобрать ему подходящее имя, и потому что его отец также носил имя Акакий.

Е. М. Мелетинский отмечает: «На первый план (сказки. – М. П.) выходит герой обездоленный, униженный, преследуемый. Это униженный представитель рода, семьи, селения. <...> Эти униженные персонажи в классической сказке имеют универсальное распространение и играют очень большую роль»<sup>9</sup>. С точки зрения дифференцирующей функции границы можно определить, как именно образ Башмачкина соотносится с архетипическим обездоленным героем. В «Шинели» читатель видит персонажа обиженного и обездоленного, унижение которого усиливается потерей только что обретенного счастья – шинели. Причем не просто потери, а лишения ее в результате нападения разбойников, что удваивает несправедливость произошедшего.

Если волшебные сказки всегда оканчиваются триумфом обездоленного (дурака или младшего сына), то в «Шинели» читатель видит торжество справедливости только в фантастическом окончании. Благополучное окончание, сходное для сюжетной истории Башмачкина и обездоленного героя, различается в их случае тем, что для сказочного героя оно составляет часть его судьбы, а для Башмачкина наступает уже после его смерти. Здесь и пролегал дифференцирующая граница между отмеченными образами, сказочным и голевским.

А. Х. Гольденберг пишет, что «мысль о нравственном пробуждении героев своей поэмы писатель прямо связывает здесь с темой русского богатейства, ибо для подобного преобразования человека потребно не обычное, а поистине богатейское усилие. И произойти оно должно по-фольклорному, “вдруг”»<sup>10</sup>. Такого рода вне-



запное превращение героя вообще характерно для гоголевской сюжетики; «вдруг» переменяется и Башмачкин. Неожиданно Акакий Акакиевич обнаруживает прореху в своей шинели; столь же неожиданно обрушивается на него известие о невозможности починки старой и необходимости пошива новой шинели. Однако, осознав неизбежность случившегося, Башмачкин принимается самоотверженно «сражаться» за новую шинель: копить деньги, посвящать все свое свободное время выбору ткани на шинель и материала на воротник. Таким образом Акакий Акакиевич полностью меняет и свой образ жизни, и свой образ мысли. Со стороны его поведение могло показаться неизменным, но его внутренний мир переменяется полностью: в центре его теперь уже не переписывание, а шинель.

Причина «возвращения» Башмачкина в мир живых – его «неоконченное» дело. По мнению В. Ш. Кривоноса, превращение Башмачкина в «ходячего покойника» в фантастическом окончании повести связано с архаическими народными представлениями о причинах явления умершего в мир живых, одной из которых является неизбежность им срока жизни<sup>11</sup>. Он насильственным путем лишен самого смысла своего существования, что можно приравнять даже к убийству. Возвращение стало возможным еще и потому, что Акакий Акакиевич не имеет родственников, которые могли бы предотвратить его возвращение: «Вера в возможность возвращения покойников отражена в русских былинах, а в волшебной сказке боязнь возвращения умершего может быть причиной дежурства родственников у его могилы»<sup>12</sup>.

Башмачкин, по законам сказки, должен быть награжден за терпение, скромность и трудолюбие. И в середине повести так и происходит: шинель, словно обладая волшебной силой, меняет его жизнь. Однако затем происходит несправедливость – сначала его грабят разбойники, а затем подвергает распеканию, отказав в помощи, значительное лицо.

В сказках «новопосвященным часто предоставлялись права разбоя или по отношению к соседнему племени, или, гораздо чаще, по отношению к своему собственному»<sup>13</sup>. Башмачкин – новопосвященный. После приобретения новой шинели его принимают в свое общество сослуживцы. У него начинается другая жизнь. Он выходит вечером на улицу, отправляется в гости, увлекается противоположным полом (преследует даму), размыкает круг своих служебных обязанностей. Однако, вопреки сказочным правилам о допустимости разбоя для новопосвященного, нападению подвергается сам Башмачкин.

Сцена ограбления Акакия Акакиевича идентична сцене «грабежа» волком овцы из сказки «Овца, лиса и волк». «Дорогою бирюк и говорит овце: “А что, овца, ведь на тебе тулуп-то мой?”»<sup>14</sup>. Ср. у Гоголя: «“А ведь шинель-то моя!” – сказал

один из них громовым голосом, схвативши его за воротник»<sup>15</sup>. В этой сцене образ Башмачкина приравнивается к образу овцы, образ разбойника – к образу волка. Но если в сказке лиса защищает овцу, спасая ее от гибели и наказывая волка, то в повести герой не находит помощи у официального лица, к которому обращается, более того, его распекание обрекает Акакия Акакиевича на гибель. Из того факта, что в фантастическом окончании повести наказан не разбойник (как в сказке – волк), а значительное лицо, можно сделать вывод, что вина чиновника, не оказавшего помощь пострадавшему, больше, чем вина разбойника, отнявшего шинель.

Некоторые исследователи, в том числе И. Анненский, указывают на особое значение фантастического окончания повести: «Мы с первой страницы испытываем чувство несправедливости <...> Всякое чувство, возникшее в нас при чтении, должно найти выход <...> Накажи его (значительное лицо. – М. П.) Гоголь серьезно, вышла бы скучная нравоучительная сказка. Заставь переродиться – вышла бы ложь»<sup>16</sup>. Однако существует и другое объяснение именно ирреального наказания значительного лица, виновного в смерти Акакия Акакиевича.

Приравняв образ Башмачкина к образу овцы (невинного агнца), можно проследить мотив страдания героя за грехи человеческие, подобно Иисусу Христу<sup>17</sup>. Таким образом полностью снимается необходимость реального «отмщения» разбойнику или значительному лицу, поскольку в искуплении нет несправедливости.

Итак, анализ, проведенный с помощью дифференцирующей функции границы, позволил показать, что образы гоголевских героев соотносимы с образами сказочными, и убедиться, что сказочные архетипы играют особую роль в повести «Шинель».

## Примечания

- <sup>1</sup> Рымарь Н. О функциях границы в художественном языке // Граница как механизм смыслопорождения / под ред. Н. Т. Рымаря. Самара, 2004. С. 30.
- <sup>2</sup> Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. М., 2000. С. 5.
- <sup>3</sup> Пропп В. Русская сказка. М., 2000. С. 200.
- <sup>4</sup> Гоголь Н. Собр. соч. : в 7 т. М., 1977. Т. 3. С. 128.
- <sup>5</sup> Пропп В. Русская сказка. С. 200.
- <sup>6</sup> Гоголь Н. Указ. соч. С. 117.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> Народные русские сказки А. Н. Афанасьева : в 3 т. / подгот. В. Я. Пропп. М., 1978. Т. 2. С. 54.
- <sup>9</sup> Мелетинский Е. От мифа к литературе. М., 2001. С. 50.
- <sup>10</sup> Гольденберг А. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. Волгоград, 2007. С. 60.
- <sup>11</sup> См.: Кривонос В. Повести Гоголя. Пространство смысла. Самара, 2006. С. 386.



- <sup>12</sup> Юдин Ю. Русская народная бытовая сказка. М., 1998. С. 115.  
<sup>13</sup> Пропн В. Исторические корни волшебной сказки. С. 96.  
<sup>14</sup> Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. С. 26.

- <sup>15</sup> Гоголь Н. Указ. соч. С. 133.  
<sup>16</sup> Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 215.  
<sup>17</sup> И. Анненский указывал на то, что луч заставит «полуидиота Башмачкина прозреть в себе униженное и поруганное подобие бога» (Там же. С. 223).

УДК 821.161.1.09+929 Гоголь

## САМОИСТОЛКОВАНИЕ И ПОИСК «ВНУТРЕННЕГО ЧЕЛОВЕКА» В «ВЫБРАННЫХ МЕСТАХ ИЗ ПЕРЕПИСКИ С ДРУЗЬЯМИ» Н. В. ГОГОЛЯ

О. Е. Незовибатько

Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, Самара  
E-mail: patremnolivocare@gmail.com

В статье анализируются проблемы самоистолкования в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя показано, что диалектика религиозного и эстетического в дискурсе признания о себе связана с авторской концепцией «внутреннего» человека.

**Ключевые слова:** Гоголь, «внутренний» человек, исповедь, поприще, самоотречение.

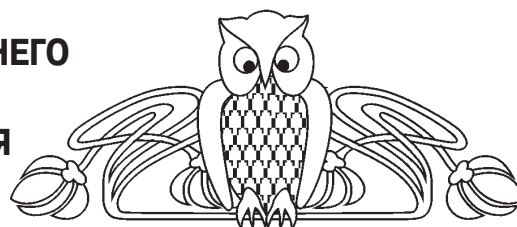
**Self-interpretation and the Search of the «Inner Person» in «Selected Passages from the Correspondence with Friends» by N. V. Gogol**

О. Е. Nezovibatko

This paper is based on self-interpretation analysis of «Selected passages from correspondence with friends» by N. V. Gogol and shows that the dialectics of the religious and the aesthetic in the discourse of confession about oneself is associated with the author's concept of «inner» person.

**Key words:** Gogol, «inner» person, confession, career, self-denial.

В настоящей работе «Выбранные места из переписки с друзьями» и «Авторская исповедь» рассматриваются как художественное единство, выстроенное на основе практики аналитического признания. Установка на признание о себе прочитывается в оценке Гоголя «Выбранных мест...» как «верного зеркала человека»<sup>1</sup>, «моей собственной исповеди» (473), душевной исповеди; в желании «рассмотреть построже самого себя» (432). В предисловии к «Выбранным местам...» Гоголь просит прощения у читателей и их молитв: «...прошу прощения у моих читателей <...> прошу их не питать против меня гнева сокровенного <...>», «в заключение прошу всех в России помолиться обо мне...» (217), что также имплицитно вводит тему признания. Ведь всякое признание подразумевает беспощадность в отношении себя и снисходительность другого. Стоит отметить, что потребность в искреннем изложении событий и переживание необходимости оправдания своих поступков как перед



самим собой, так и перед другим человеком, постоянно звучат и в частной переписке Гоголя 1847 г. Желанием исповеди Гоголь «страдал и томился», как он пишет об этом в послании к Шевереву, стремился «обнаружить донага всю свою душу и принести непритворную исповедь во всем том, что творилось в душе незримо от всех». Практически дословно это же состояние передано в письме Погодину: «Целые два года я томился потом желаньем оправдаться перед тобою. Целые два года я почти ничего не в силах был делать: так меня занимало желанье излить перед тобою чистосердечную исповедь свою». В преддверии поездки в Иерусалим Гоголь выступает с намерением исповедаться перед Жуковским: «...кому же, как не тебе? Ведь литература заняла почти всю жизнь мою, и главные мои грехи – здесь». Устраивая в письмах «род суда над самим собой»<sup>2</sup>, Гоголь, по сути, редко полностью открывается своему адресату. Признание лишь эмоционально декларируется автором, но постоянно ускользает от читателя, переходя то в рассуждения о литературе и искусстве, которыми наполнена переписка с Жуковским, то в бытовое письмо. История внутреннего перелома, которую пытается осмыслить Гоголь в эпистолярной форме, не сводится к исповеди, так как откровенная исповедь должна принадлежать Богу.

Совершенно по-другому обстоит дело с признанием о себе в «Выбранных местах...». В тексте книги оно рождается как событие литературное и психологическое, напрямую связанное с авторской концепцией человека. Но прежде чем говорить о видении человека, обратим внимание на некоторые структурные противоречия писем, открывающие путь к антропологической проблематике. В отличие от адресата частных писем, читатель «Выбранных мест...» представлен автором как снисходительный «сочувственник», который «не посмеет не простить», поэтому ему писатель открывает свои мысли. Но исповедальность тона некоторых писем и самоуничтожение, торжественность слога и разнообразные наставления сделали предметом «толков и критики не книгу, но автора» (432).



Факт публикации книги частных и литературных писем, пусть и выстроенных в сюжетно-идейном развитии, был воспринят как жест гласного, публичного самоистолкования, обративший внимание на личность писателя. Стремление понять себя и необходимый для этого шаг открытого признания, зафиксированный в «Выбранных местах...», привели к тому, что «всё, что таит внутри человек, выступило наружу, с той ещё разницей, что завопило это крикливей и громче, как в писателе <...>; ударило ярче всем в глаза, как в человеке, получившем на долю больше способностей сравнительно с другим человеком» (433). Пытаясь понять, почему смысловое задание «Выбранных мест...» осталось нераскрытым для читателя, Гоголь не замечает противостояния религиозного эстетическому в своих взглядах и в самом дискурсе признания, в пространстве которого изложена его «душевная история».

Признание как опыт религиозный требует взгляда изнутри, искреннего рассказа о своем состоянии духа. Человек должен узнать себя, провести, по выражению Гоголя, «несколько лет внутри себя». Как эстетический опыт оно – взгляд на себя со стороны, «как бы за гранью смертных дней и трудов», способ увидеть себя отчужденно. Эта антиномичность ставит признающего в ситуацию двойного видения, когда разворачиваются две параллельные точки зрения, одна из которых предполагает углубление в себя, а другая – уход сквозь себя, саморазоблачение, которым может удерживаться интерес рассказа о себе. Эти разнонаправленные интенции организуют смысловое пространство писем и «Авторской исповеди». И если погружение в себя порождает самонаблюдение, доходящее до болезненной щепетильности, и не обязательно требует вербальной фиксации, будучи, по сути, опытом невыразимым (не с этим ли связан мотив молчания в «Выбранных местах...?»), то выход за пределы личного позволяет растушевать частное ради построения образа человека вообще, «всякого человека» (433).

В контексте «Выбранных мест...» «всякий человек» становится синоним христианина. Религиозное содержание этому образу сообщает, с одной стороны, тема поприща. Через нее Гоголь сначала уравнивает художника и человека («Поэт на поприще слова должен быть так же безукоризнен, как и всякой другой на своем поприще», просит видеть в нем в первую очередь «христианина, чем литератора», а затем утверждает, что каждый должен «перенести на свое небольшое поприще... всемирность человеколюбивого закона Христова, <...>»). С другой стороны, образ «всякого человека»-христианина возникает уже в предисловии к «Выбранным местам...». В нем автор говорит о своих намерениях, прибегая к следующим сравнениям: «Путешествие хотел бы я совершить как *добрый христианин* (здесь и далее курсив наш. – О. Н.)», «как *говорящий* перед исповедью просит <...>, так я прошу...», «прошу

<...> выставить все недостатки <...> словом все, что бывает у *всех людей*, хотя они этого и не видят, и что, вероятно, еще в большей мере находится во мне» (437).

На формирование образа человека вообще оказала влияние сюжетобразующая ситуация тяжелой болезни. Положение между жизнью и смертью обращает автора к исповеди, которая «не означает, что путь закончен, а то, что нужно быть готовым сейчас и впредь, во всякий час, закончить его, предстать перед Господом»<sup>3</sup>. Причиной выздоровления называется «небесная божия милость», благодаря которой в писателе осуществляется внезапная духовная перемена, воспринимаемая им самим как драматическое событие, знаменующее переход от одного плана существования к другому. Биографически конкретные события: исцеление на пороге смерти, намерение отправиться в паломничество к Святой земле, обращение к исповеди – теряют всякую человеческую, фактическую подлинность. Взамен возникает подлинность литературная. Избавление от смертельной болезни, сборы в путешествие, поиск пути к себе, обозначившийся благодаря покаянной интроспекции, несут отпечаток готовой топики, усиливая литературное впечатление от «Выбранных мест...».

Сюжет ситуаций «Выбранных мест...», воспроизводящий сложившиеся модели, отсылает к «Запискам из некоторых обстоятельств жизни и службы действительного тайного советника и сенатора» И. В. Лопухина. Вспоминая о том, что побудило его к написанию книги о внутренней церкви, Лопухин знаковым событием называет «неожиданный перелом болезни к совершенному выздоровлению»<sup>4</sup>. Выздоровление свое он, так же как и Гоголь в предисловии к «Выбранным местам...», связывает с действием «силы милосердия Божия» (ср. с описанием Гоголя: «...небесная милость божия отвела от меня руку смерти»). Примечательно не столько фактуальное совпадение и сходство в объяснении выздоровления, которое, в целом, может быть интерпретировано как типичное для религиозного сознания, сколько последовавшие за ним интерес к самопознанию и потребность в исповеди. Гоголь после «духовного перелома» создает «исповедь человека, который провел несколько лет внутри себя», предметом его рассуждений становится «человек и душа человека вообще». Лопухин, переживая опыт «подлинного причастия», пишет «Некоторые черты о внутренней церкви». В этом сочинении он утверждает, что «истинное познание самого себя открывается человеку при совлечении ветхого Адама, в новой жизни божественной», а необходимым, исходным для обращения к себе и «рождения сердца духовного» называет момент, когда «Я... ужасается самого себя»<sup>5</sup>. Если речь заходит о самоуглублении, Гоголь также обращает внимание на то, что «есть такие вещи, которые <...> постигаются только в минуты тех душевных



настроений, когда собственная душа на расположена к обращению на себя, к охуднению себя, а не других» (437).

В обоих случаях рассказ о душевном перевороте связан с чаением другой, новой жизни, с открытием возможности превосходения своей природы. Эти моменты вполне могут считаться лейтмотивами христианского мироощущения, наполненного стремлением преодолеть «ветхую жизнь» или, как пишет Лопухин, «ветхого Адама». За разрушением ветхого человека в логике христианской антропологии должно последовать обновление внутреннего: «... доколе вы – сосуды глиняные, вы сначала должны быть разбиты тем жезлом, <...> Тогда, когда внешний человек будет разрушен, а внутренний обновлен...»<sup>6</sup> (Августин Иппонский. Некоторые темы из Послания к Римлянам).

Движение к образу «внутреннего человека» через признание о себе начинается темой внезапного обращения, когда «отверзаются *внутренние очи*, и прогоняется пред ними мрак греха, сокрывающий <возрождаемого> от себя самого»<sup>7</sup>. Человек вдруг весь становится «оком» и «зрением». Но только взгляд христианина «на самого себя, беспрестанно просветляющийся, открывает ему новые недостатки в себе самом, с которыми нужно производить новые битвы» (264–265). Обе цитаты построены вокруг метафоры внутреннего зрения, которая указывает на то, «что внутренние чувства, способности восприятия, обращенные к происходящему и присутствующему в сознании, все же имеют к мистическому Богообщению более тесное отношение, нежели чувства внешние»<sup>8</sup>. Опыт духовного видения и «отверзания чувств», преодолевающий «внешнего человека», передается в тексте через несколько центральных образов – Божественного света и уединения.

За призывом Гоголя «окрестить светом Христовым <...> всего *насквозь высветлить* человека во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то *очистительный огонь*» (285) слышатся традиционный образ словесности исихазма – образ «очищенного ока души», созерцающего Божественный свет: «... есть очи, внутреннее сих очей, и есть слух, внутреннее сего слуха. И как скоро эти очи чувственно видят и распознают лице друга или любимого, так очи <...> просвещенные Божественным светом, духовно видят и распознают Господа»<sup>9</sup>. Эта же образность встречается и в произведении Лопухина: «... блажен слышащий в сердце своем громогласное вещание Слова Божия и *зрящий открывение Божественного света*». Но до момента прозрения, прежде чем «око увидит то, что раньше не видело»<sup>10</sup>, человеку следует «в самой тайной глубине сердца своего упражняться в молитве, в тишине внутренней, отвращаясь от внешности и *входя внутрь себя*, обращаться к Богу»<sup>11</sup>. Раскрыть в себе «внутреннего человека», искомую идентичность, преодолеть «непостижимую сле-

поту» станет возможно, если воспитываться «в *глубоком внутреннем созерцании*, в исследовании *собственной души* своей, ибо там законы всего и всему: найди только прежде ключ к своей собственной душе; когда же найдешь, тогда этим же самым ключом отопрешь души всех» (248).

Метафора внутреннего зрения не только вносит в текст религиозные ассоциации, но и актуализирует идею самопознания, которое начинается с наблюдения над собой. А для наблюдения «нужно иметь зеркало», как справедливо отмечает Гоголь. Образ зеркала позволяет четко разделить две ситуации – самосовершенствования и самопознания. Если для совершенствования своей души и помыслов достаточно наблюдать «над собой, как учитель над учеником, не в книжном учении, но и в простом нравственном» (444), то для самопознания необходимо осмыслить «свое место в мире, “частную” и “общую” должность»<sup>12</sup>. Образ зеркала, являющийся метонимией самопознания, неожиданно соединяется с идеей «места» и «должности». Зеркало в этом случае показывает место, занимаемое человеком. В христианской традиции человек есть зеркало Божественного сияния, это зеркало – малая капля; но она открывает соотношение Божественного и ничтожного, небесного и праха, определяет ту дивную границу, то место, где поставлен человек. Зеркало, отражающее свет, – есть точка соприкосновения двух реальностей, открывающая путь к познанию иного. Эта идея была виртуозно раскрыта Я. Бёме, оказавшим большое влияние на мистику XVIII в. и александровской эпохи. По собственному знаменитому свидетельству, Бёме, восприняв луч, отраженный оловянной чашей, увидел все небеса сразу. Точка отражения явилась границей рационального и иррационального познания<sup>13</sup>.

В «Выбранных местах...» и «Авторской исповеди» образ зеркала интерпретируется Гоголем в пределах христианской аскетической традиции. Зеркало есть выражение познания собственной тленности, но это познание спасительно. Иоанн Дамаскин утверждал, что нужно очистить себя от грехов, дабы увидеть в себе Бога. Для этого зрение не должно быть замутнено греховностью, а душа должна стремиться, как пишет Гоголь, «сбрасывать с себя всё позорящее и пятнающее» (417). Символика зеркала-отражения указывает на амбивалентное положение человека, на его причастность одновременно внешнему миру, в котором он есть облик и обособленная, опустошенная форма, и миру внутреннему, в котором он становится не только образом, но и подобием Бога. Такое становление осуществляется через подвиг, а православный подвиг начинается покаянием и исповедью. Без учения о моральной ответственности и покаяния не может быть христианского учения о человеке как зеркале Бога.

Стоит особенно подчеркнуть в данном контексте значимость покаяния и экзегезы себя. В категории греха и покаяния заложено одно из



принципиальных различий между христианской и платонической мистикой, одним из центральных образов которой также является зеркало. В мистерии зеркало противопоставляется ритуалу, как прах – духовному. Это противопоставление профанного знания сакральному; зеркала, отображающего «голую» реальность, – символу, дающему ключ к глубинному постижению явлений. Здесь образ зеркала также связывается с идеей познания, но в нем никак не выражена нравственная ответственность человека. Зеркало в платонической мистике, в отличие от христианской, дает познание природы как таковой, вне зависимости от ее морально-онтологических<sup>14</sup> модификаций.

Таким образом, зеркало вновь возвращает нас к теме покаяния. В литературе покаяние, согласно утверждению М. Бахтина, из психологического плана переводится в план формально-творческий, становясь организующим и оформляющим внутреннюю жизнь началом, принципом видения и закрепления себя<sup>15</sup>. Ситуация покаяния устанавливает определенный порядок: от внутреннего к внешнему, с непременным предшествованием и первенством внутреннего, который возводится в универсальный принцип мистической жизни. Как отмечает С. Хоружий, за покаянием следует борьба со страстями, «невидимая брань» подвижника – и, следом за покаянием, она также целиком занята устроением внутреннего мира<sup>16</sup>. В этом ключе становится понятен источник гоголевского образа христианина-воина, борющегося с греховным в себе: «Но перед христианином сияет вечно даль, и видятся вечные подвиги. Он, как юноша, алчет жизненной битвы; ему есть с чем воевать и где подвизаться, потому что взгляд его на самого себя, беспрестанно просветляющийся, открывает ему новые недостатки в себе самом, с которыми нужно производить новые битвы» (264). У Гоголя в пределах одного предложения наблюдается стечение образов борьбы («вечные подвиги», «жизненная битва», «новые битвы») и внутреннего зрения («взгляд на самого себя, ... просветляющий»), которые помимо религиозно-мистического содержания указывают на пороговую экзистенциальную ситуацию, в которой происходит экспликация индивидуального духовного опыта.

В другом фрагменте из «Выбранных мест...» указанные образы дополнены семантикой света-святости: «...вооружить каждого из нас тем высшим взглядом на самого себя, без которого невозможно человеку разобратъ, осудить самого себя и воздвигнуть в себе самом ту же брань всему невежественному и темному <...> чтобы потом, когда загорится уже каждый этою святою бранью и все придет в сознание сил своих, мог бы также один, всех впереди, с светильником в руке, устремить, как одну душу, весь народ свой к тому верховному свету...» (257).

Рассуждения Гоголя о невидимой брани в некоторых моментах близки религиозной лите-

ратуре, посвященной этой теме, создающей образ воина Христова. По Гоголю, воину необходимо вооружиться «высшим взглядом на самого себя», ведь первым противником своим будет он сам: «вступая в брань с собою, в себе же самих встречаем и противобойтелей». Без верного взгляда на себя невозможно оценить своих поступков и начать невидимую брань. В этом фрагменте имплицитно присутствует идея чистоты взгляда. Если же человек, «имея внутреннее свое око, т. е. ум свой помраченным, им смотрит он и на самого себя, то смотрит неверно». Поэтому воину Христову необходимо ока своего не сводить с сердца «и все, исходящее оттуда, тотчас схватывать и разбирать... учиться узнавать себя». Образ сердца в этом контексте приобретает дополнительное значение – «поприще брани», ведь «место, где происходит сама борьба, есть собственное наше сердце и весь внутренний человек; время брани – вся наша жизнь»<sup>17</sup>. Идея невидимой брани вновь обращает нас к «внутреннему человеку», который есть возможность осуществления христианского идеала. О «внутреннем человеке» как идеале позволяет говорить сложившееся толкование этого образа. Параллелизм ветхий – новый человек, внешний – внутренний человек, закон плоти – закон ума указывает на различие нравственного порядка внутри каждой группы бинарных оппозиций. «Внутренний человек», как его охарактеризовал Пелагий в комментарии на послания апостола Павла, есть «разумная и восприимчивая душа, согласная с законом Божиим»<sup>18</sup>, служитель святости и истины. В плане содержания это определение переключается с понятием христианского совершенства, достижение которого и есть цель невидимой брани.

Невидимая брань, точно так же как и душевное событие, пережитое Гоголем, начинается кризисом и изменением внутренней действительности, связана с высоким душевным напряжением. Покаяние, которым сопровождается невидимая брань, создаёт состояние, близкое аффекту. В этот момент совмещаются острота переживания и острота самонаблюдения, возникает конфликт между аналитическим аспектом, заложенным в признании и позволяющим субъекту опознать в себе страсти и бороться с ними, и душевным расположением, граничащим с аффектом. Несовместимость двух составляющих порождает подвиг, который весь есть «на контрастах и конфликтах, на столкновении противоположностей»<sup>19</sup>. Тщательное самонаблюдение, открывающее путь к совершенству, направлено одновременно на преодоление конкретных пороков и на изменение внутреннего облика человека. Обе эти установки встречаются и в «Выбранных местах...» Гоголя. Так, в заключительной части книги «Светлое воскресенье» Гоголь описывает порок «гордости ума», препятствующий человеку достигнуть идеала. «Есть другой вид гордости, еще сильнее первого, – гордость ума. <...> Ум его для него





– святыня. Из-за малейшей насмешки над умом своим он готов сию же минуту поставить своего брата на благородное расстояние и посадить, не дрогнувши, ему пулю в лоб. Ничему и ни во что он не верит; только верит в один ум свой. Чего не видит его ум, того для него нет. <...> Не верит он этому, и все, чего не видит он сам, то для него ложь. И тень христианского смирения не может к нему прикоснуться из-за гордыни ума. Во всем он усумнится: в сердце человека, которого несколько лет знал, в правде, в Боге усумнится, но не усумнится в своем уме» (413–414).

В этом фрагменте задается длинный образный ряд, связанный с изображением воздействия страсти на человека: сначала она вызывает в нем негодование, жажду ответить на «малейшую насмешку»; затем субъект готов отдалить от себя близкого человека, «поставить на расстояние своего брата»; наконец впадает в полное неверие, забывая, что «ни в чем не должно верить себе самим»<sup>20</sup>, сомневается в искренности другого, возможности правды, существовании Бога, теряя всякую систему координат. В аскетической традиции гордость есть наиболее тяжкая из страстей, предельно отдаляющая человека от Бога. Она рождает «бедственнейшее положение души», за ней следует «последнее злоисступление ума и бешенство». Внутренний мир не может установиться в душе «человека века», «ибо как может благодать для просвещения и помощи войти в того человека, который думает о себе, что он есть нечто великое»<sup>21</sup>. Если в этом отрывке страсть представлена в сжатом, но интенсивном развитии, что типично, например, для жанра религиозно-дидактического сборника, объединяющего опыт и наставления на общую тему различных авторов, то в другом письме мотив гордости развивается не дескриптивно, а в контексте противостояния человека пороку. Гоголь упрекает близорукого приятеля: «Ты горд – говорю тебе, и вновь повторяю тебе: ты горд; сторожи над собой и спасай себя от гордости заранее», советует ему уверить «самого себя, что ты всех глупее в России <...> слова мои; они на тебя не подействуют. Тебе нужно или какое-нибудь несчастье, или потрясение. Моли Бога о том, чтобы случилось это потрясение, <...> чтобы от стыда не знал ты, куда сокрыться, и разорвал бы за одним разом все чувствительнейшие струны твоего самолюбья» (438). Наставление Гоголя основано на одном из принципов мысленной брани – принципе поединка, когда против определенной страсти выдвигается полярная ей добродетель. Так, против гордости ума и самоуверенности избирается симметричное уничтожение, искреннее сознание своей ничтожности, которое в конечном счете приведет к внутреннему озарению и «отгонит самоослепление» (350).

В двух письмах Гоголь напрямую обращается к теме гордости, но его рассуждения не образуют единства, не перетекают друг в друга, создавая микросюжет. Формально между письмами нет

причинно-следственных отношений, поэтому вариация одной проблемы с различными смысловыми акцентами и приращениями не осуществляется линейно, а разворачивается на параллельных уровнях, образуя тем самым мотивную связь между ними и внутри всей книги. Движение между двумя обособленными смысловыми полями, одно из которых выстроено вокруг идеи самопознания и нравственного самосовершенствования, а второе основано на готовом знании о христианской деятельности, отражает ситуацию поиска «внутреннего человека», модели христианского совершенства в себе. Подобная мотивная связь скрепляет разбросанные по посланиям, написанным по несходным случаям и различным адресатам, мысли Гоголя о человеке. Особую значимость в объединении авторского дискурса этим мотивным отношением сообщает тот факт, что каждое из смысловых полей конструируется разными субъектами высказывания, формируя «сюжет ученичества» и «сюжет учительства и поприща», как их определил С. А. Гончаров.

Сюжет ученика соотносится с проблемой самоистолкования и исповедально-покаянным началом, которое направляет субъекта на борьбу с собой и греховным в себе. Гоголь начальным моментом мысленной брани считает «смирненное самопознание». Но если невидимая брань в одноименном сочинении описывается исключительно как личный опыт противостояния себе, направленный на достижение христианского совершенства, то у Гоголя она становится «святой бранью», делом, способным объединит многих в одном порыве и «устремить весь народ свой к тому верховному свету» (257).

Стоит отметить, что образ света в «Выбранных местах...» связан, с одной стороны, с ситуацией прозрения и узнавания себя, идеей чистоты взгляда, с другой стороны, он выражает идею Бога. Мысль о том, что сияние Бога есть Бог, не столь очевидна. Она отсылает к вопросу о природе Божественного сияния и шире – о возможности непосредственного познания Бога. Этот вопрос был предметом «споров о Фаворском свете» – ярчайшего явления интеллектуальной жизни Византии XIV в. Архиепископ Фессалоникийский Григорий Палама, синтезируя опыт всего предшествующего восточнохристианского богословия, сформулировал учение о Божественных энергиях – имманентных миру модусах существования трансцендентного по Своей сущности Бога. Являясь таким модусом, энергия есть Бог. Тем самым выражается идея возможности непосредственного Богообщения. Сияние Бога, о котором неоднократно говорится в Библии, также есть энергия Бога.

Дискурс признания у Гоголя наполнен религиозным содержанием. Образы-символы (зеркало, невидимая брань, Божественный свет) в тексте писем и «Авторской исповеди» актуализируют проблему обретения своего «внутреннего чело-



века». В то же время эти образы обнаруживают трудности, возникающие на пути исполнения мысли Бога о человеке. Так, через идею зеркальности ставится вопрос о тождестве человека себе и его инаковости. Субъект видит в зеркале не себя, а иное. Этот опыт раскрывает подлинную жизнь личности, которая «совершается как бы в точке несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы всего, что он есть как вещное бытие, которое можно подсмотреть, определить и предсказать...»<sup>22</sup>. Образ Божественного света затрагивает сферу гносеологии – вопрос о способах Богообщения и границах самопознания человека. Отсылка к опыту невидимой брани намечает путь «обновления ветхого человека» через систему духовных практик, направленных, с одной стороны, на узнавание природы человека, с другой, на сближение с Богом и единение с Ним. В системе Гоголя сквозь призму невидимой брани и сопряженной с ней метафоры противостояния и воинской иерархии разворачивается тема самопознания и следующего за ним признания о себе, необходимого для формирования «внутреннего человека».

Последовательная рецепция перечисленных образов (Божественный свет, зеркальность, невидимая брань) создает эффект развития сюжета самопознания, очерчивает перспективу движения от созерцания своего внутреннего мира к осознанию его дисгармоничности и затем к попытке его преобразования. Скрытая динамичность образов и их выраженное аксиологическое содержание дают представление о целенаправленном пути, завершение которого есть обретение «внутреннего человека». Святоотеческая литература была для Гоголя источником рецепции образной системы, но не могла стать основой для решения эстетических задач и проблемы языка. Для этого необходим не символическо-аллегорический код религиозной словесности, но художественное слово либо открытое философское высказывание, способное эксплицировать индивидуальный опыт. В этой связи Гоголь обращается к хронологически ближайшей эпохе, обсуждавшей идею «внутреннего человека», – ко второй половине XVIII в. Это вводит в поле интерпретации, во-первых, оригинальную русскую философскую мысль: антропологию Тихона Задонского, нравственную философию Григория Сковороды, а, во-вторых, художественные тексты, например, сочинения А. Н. Радищева. В данном случае имеется в виду «Трактат о человеке, его смертности и бессмертии»<sup>23</sup>, который на уровне структурной организации воспроизводит традиции христианской риторики, но содержательно связан с осмыслением проблемы человека, что в условиях распада жанрового мышления позволяет автору описать индивидуальный опыт и осуществить становление индивидуального смысла на этических основаниях. Таким образом, создание произведения, не ориентированного на дидактические и нравственные установки, но с

преобладанием этической проблематики, опиралось на представление о природе человека как о содержащей в себе этический смысл бытия.

Этот художественный опыт в сочетании с христианским миропониманием повлиял на формирование идеи контекстуальности осуществления личности, которая раскрывается в том числе и в литературном произведении, но при этом обязательно находится в связях с объективным миром человеческих и бытовых взаимоотношений. Подобное видение человека в литературе позволяет говорить о том, что внутренняя жизнь оформляется не только в самосознании, но и в сознании другого, в соотносительности с предметным и социальным миром.

Моментом сопряжения «внутреннего ценностного самоопределения» (в себе самом для себя) и «внесения новой ценности другого» в систему Гоголя является идея поприща. Она стягивает в единое смысловое поле поиска личного спасения, преобразования себя и мира: «...у всякого человека, на всех поприщах, заметно стремление преобразовывать, поправлять, исправлять и вообще торопиться средствами противу всякого зла» (448). Противостоять злу и действовать человек может, занимая адекватное поприще. Если же он выходит за его пределы или же не находит, то он обречен, исключается возможность его гармоничного существования в мире и спасения. В этой логике поприща чувствуются основные приметы учения о «сродности» Г. Сковороды. Контекст Сковороды, его осознание человека как существа, должностующего и исполняющего замысел Бога о нем, помогают понять антропологию Гоголя.

Мотив поприща позволяет перевести самопознание, одинокое отношение к себе в качественно другой план. Происходит движение от знания о себе к знанию о себе в мире. Эти два аспекта соединяются и в учении о «сродности» Сковороды, то есть о том, что человек должен верно «угадать себя» и сообразно своему содержанию избрать сродную стезю или какой-либо род общественной деятельности. Пребывание в «сродном труде» и усердное следование Богу «есть сладчайший источник в мире счастья и мудрости». Но в концепции Сковороды путь к нему открывается только тому, кто «знает свою природу и искушает, что есть благоугодно Богу». Принцип «познай самого себя», который направлен на то, чтобы «вырвать сердце из клейкой стихийности мира», является началом всякого дела, осуществляемого в мире человеческих отношений. Благодаря верному пониманию своего места «самый тесный, жесткий и крутой путь бывает легким, если сам бог указывает дорогу к намерению и, конечно, указывает тому, кого родил к сему»<sup>24</sup>. Занимая определенное ему поприще, человек выбирает самого себя и исполняет план Бога, данный ему и миру.

Философия поприща, на котором человек служит Богу, развивается в текстах Гоголя, становится залогом спасения. «Если взглянешь на место



и должность как на средство к достижению не цели земной, но цели небесной, во спасенье своей души – увидишь, что закон, данный Христом, дан как бы для тебя самого, как <бы> устремлен лично к тебе самому, затем, чтобы ясно показать тебе, как быть на своем месте во взятой тобою должности» (461). Отголоски идей Сковороды о неповторимости пути и поприща каждого человека при единстве их цели – нахождение «внутреннего человека» – проникают в рассуждения Гоголя о «воздаянии всякому, исполнившему честно свой долг» (367). По Гоголю, достижение идеала «прекрасного человека» освещается чудной милостью, уравнивающей царя и последнего нищего: «... все внидут в радость Господина своего и будут пребывать равно в Боге» (367). Нивелирование любых иерархических отношений на пути к Христу и обретение в нем радости соответствует миропониманию философа. Для Сковороды «с богом святым низкое возводится, а без него низводится и высокое», благодаря Ему человек может достичь счастья, которое зависит «от сердца, сердце от мира, мир от звания, звание от бога. Тут конец, не ходи дальше. Сей есть источник всякой утехи, и царствию его не будет конца»<sup>25</sup>.

Другим моментом, сближающим философию поприща Гоголя и учение о сродности Сковороды, является тема несоответствия человека своему месту. Вмешательство человека в несродное для себя дело расценивается как противостояние Богу («Что ж сильнее – бог ли, или ты...»<sup>26</sup>). В этой связи особенно острым для Гоголя становится вопрос о его личном предназначении и соответствии своему поприщу. Его сомнения приводят к попытке отказа от художественного творчества, равносильной для писателя самоотречению. Он признается, что нелегко было отказаться от писательства. Но этот шаг может быть понят в логике религиозной аскезы, тем более что автор не раз просил думать о нем как о христианине в первую очередь. Это самоотречение, коренящееся в сомнениях в своем деле и значении писательского труда, демонстрирует, что «нельзя построить словом, если разорять делом»<sup>27</sup>. Самоотречение Гоголя не получает логического завершения, так как возможность судить о соответствии его художественному поприщу он оставляет публике и в то же время полагается в этом вопросе на Божественное провидение.

По Гоголю, понимание того, что «всех нас озирает свыше небесный полководец, и ни малейшее наше дело не ускользает от его взора», ведет человека от греха к добродетели, направляет субъекта к исповеди, ставит перед ним задачу говорить истину о себе самом, а исповедальный опыт открывает возможность «пересмотреть себя для возвращения к себе»<sup>28</sup>. Смещение субъекта по отношению к себе самому и последующее возвращение к себе уже в античной культуре метафорически описывалось как путешествие (часто мореплавание). Целью пути было обретение места

спасения. В религиозном контексте исповедь становится первым шагом на пути к спасению, ведь «только тот, кто способен говорить истину о себе, вообще может установить с истиной отношения, которые будут такими, что позволят обрести в ней спасение»<sup>29</sup>. Но если в логике античной культуры особую значимость приобретает образ кормчего, от мастерства которого зависит, будет ли найдена конечная цель путешествия/мореплавания<sup>30</sup>, а значит, обретоено спасение, то в христианской традиции цель духовного пути заданна, и момент открытия сведен к нулю, что наиболее ярко отражено в жанре паломнического хождения. Описания путешествий Гоголя в «Выбранных местах...» и «Авторской исповеди», конечно, далеки от паломнической литературы, но в них актуализируется идея сострадания и уединения.

Проект и цель путешествия, о котором Гоголь упоминает в «Авторской исповеди», остаются неясными, хотя краткое упоминание об этом событии обнаруживает близость мотивам сентиментального путешествия. Гоголь в письме к матери объясняет внутреннюю необходимость отправиться в дорогу: «Он [Бог] указал мне путь в землю чуждую, чтобы там воспитал свои страсти в тишине, в уединении» (24 июля 1829 г.). Внутреннее стремление «воспитаться вдали от отчизны», потребность нравственного опыта и акцент на расставании с друзьями отсылают к образу сентиментального путешественника. Воспоминания Гоголя: «... мне стало грустно; мне сделалось так жалко друзей и товарищей моего детства, которых я любил, что прежде, чем вступить на твердую землю, я уже подумал о возврате» (450), – предстают совершенно литературными, интонационно перекликаются с фрагментами «Писем русского путешественника» Карамзина: «Я стал грустить, вообразив в первый раз живо, что мне надлежало расстаться с любезнейшими для меня людьми в свете...»<sup>31</sup>.

В данном случае важно не только мотивное и интонационное сходство, но смысловое задание путешествия, которое понималось как «странствие по лабиринту собственной души»<sup>32</sup>. В литературе создавалось «я», которое наблюдает мир и вместе с тем обращает взгляд на себя, создает «зеркало души», «хотя сама душа невидима и поэтому фактически нет оригинала зеркального отражения. Парадоксальность в том, что основные приметы субъективной позиции автора – его “сердце” и “душа” – сами по себе не существуют, а только реконструируются читателем из его текстов»<sup>33</sup>.

Совершенно по-другому оценивается Гоголем отъезд к святым местам. Путешествие «к наступающему великому посту во святую землю» не связано для Гоголя с поиском себя. Напротив, оно символизирует обретение себя. Гоголь собирается «испросить благословений на честное исполнение должности, на вступление в жизнь...», которая открылась после «духовного перелома». Об этом



он пишет в введении к «Выбранным местам...», что позволяет смотреть на последующий текст, на проблемы, обсуждаемые в нем, как на основные вехи на пути к себе. В то же время подобная ретроспективная позиция автора по отношению к изображаемым событиям, высказанным мыслям объясняет назидательный элемент и утверждение Гоголем пользы своей книги. («Сердце мое говорит, что книга моя нужна и что она может быть полезна. Я думаю так не потому, что имел высокое о себе понятие и надеялся на уменьше свое быть полезным, но потому, что никогда еще доселе не питал такого сильного желания быть полезным» (216)<sup>34</sup>).

В равной степени назидание как «обязательный момент задания самоотчета» связано и с исповедальной модальностью текста. Субъект высказывания обращается к описанию внутреннего события, воспроизводит в себе его, «но не в целях завершения и освобождения, а в целях собственного духовного роста...»<sup>35</sup>. Но эта идея экзегезы себя у Гоголя имеет двойственную природу. С одной стороны, она укоренена в исповедальном слове, с другой, возникает из понимания Гоголем художника. Художник должен быть знатоком человеческой души, уметь угадать ее. Писателю «следует узнать получше природу человека вообще и душу человека вообще» (443), необходимо обратить «внимание на узнавье тех вечных законов, которыми движется человек и человечество вообще». С поиском разгадки души человека Гоголь связывает свое обращение к Христу: «Всё, где только выражалось познание людей и души человека, от исповеди светского человека до исповеди анахорета и пустычника, меня занимало, и на этой дороге, нечувствительно, почти сам не ведая как, я пришел ко Христу, увидевши, что в нём ключ к душе человека, и что еще никто из душезнателей не всходил на ту высоту познания душевного, на которой стоял он» (443). Идея самоистолкования, обретая эстетическую мотивировку (создание образа человека), вновь возвращается к религиозно-этическим основаниям.

К этому сюжету Гоголь возвращается в переписке с Шевыревым: «Анализ над душой человека таким образом, каким его не производят другие люди, был причиной того, что я встретился со Христом, изумаясь в нем прежде мудрости человеческой и неслышанному дотоле знанию души, а потом уже поклонясь божеству его» (214). Обратим внимание на различие акцентов в репрезентации одной мысли. В мировоззрении Гоголя борются два начала. С одной стороны, писатель уподобляет свой талант видеть сокрытое, душу человека, беспредельному знанию души, которым обладает Христос. В этом смысле художник отождествляет себя с творцом, разница состоит только в противопоставлении бесконечного знания Бога и ограниченного представления художника, но не в самом качестве этого знания. Примечательно, что в письме Гоголь использует оборот «я встретился

со Христом», в противовес «я пришел ко Христу», употребленному в «Авторской исповеди». Глагол «встретиться» несет семантику взаимного движения сближающихся сторон, подчеркивая их равнозначность, в то время как глагол «прийти» обозначает однонаправленное действие, усилие по преодолению пути для достижения цели.

Так или иначе, мысль о необходимости «анализа над моей собственной душой», обращенность вовнутрь являются «главными условиями открытия в себе “внутреннего человека”»<sup>36</sup> (455). Но это открытие у Гоголя случается при совмещении религиозных и художественных практик, на стыке исповеди человека, «который провел несколько лет внутри себя» и познал «чудную сладость быть учеником», и назидания писателя-творца, который «творит творенье свое в поучение людям». На поиск оснований для решения проблемы «внутреннего человека» как в сфере религиозного, так и эстетического опыта обратил внимание С. А. Гончаров, анализируя повесть «Шинель» и вторую редакцию повести «Портрет». Переход от изображения «внешнего человека» к человеку «внутреннему» реализуется в совершенно разных образах и контекстах. В одном случае угадывается монашеско-аскетический идеал человека, в другом возникает тема искусства и его жизнетворческих задач, благодаря которым человек на своем месте и на своем поприще обретает себя и в себе Бога. Гоголь, кажется, твердо убежден в равной значимости и силе воздействия эстетических и моральных явлений на людей: «...недаром определено, чтобы всех равно поражала красота, — даже и таких, которые ко всему бесчувственны и ни к чему неспособны» (226).

#### Примечания

- <sup>1</sup> Гоголь Н. Полн. собр. соч. : в 14 т. М., 1937–1952. Т. 8. С. 433. Далее ссылки в тексте даются на это издание с указанием страниц в скобках.
- <sup>2</sup> Вяземский П. Языков и Гоголь // Вяземский П. Сочинения : в 2 т. М., 1982. Т. 2. Литературно-критические статьи. URL: [http:// http://az.lib.ru/w/wjazemskij\\_p\\_a/text\\_0450.shtml](http://az.lib.ru/w/wjazemskij_p_a/text_0450.shtml) (дата обращения: 21.02.2013)
- <sup>3</sup> Баткин Л. Петрарка на острие собственного пера : Авторское самосознание в письмах поэта. М., 1995. С. 26.
- <sup>4</sup> Лопухин И. Записки из некоторых обстоятельств жизни и службы действительного тайного советника и сенатора. Лондон, 1860. С. 40.
- <sup>5</sup> Лопухин И. Искатель премудрости, или Духовный рыцарь // Массонские труды И. В. Лопухина. М., 1913. С. 55.
- <sup>6</sup> Библейские комментарии отцов Церкви и других авторов I–VIII веков. Новый Завет. Том VI. Послания к Римлянам. Тверь, 2003. С. 389.
- <sup>7</sup> Лопухин И. Искатель премудрости, или Духовный рыцарь. С. 55.
- <sup>8</sup> Хоружий С. Духовная практика и отвержение чувств



- как феномен. URL: <http://otechnik.narod.ru/biblio/books/horuzhy1/H06i-T.htm> (дата обращения: 21.02.2013).
- <sup>9</sup> *Св. Макарий Египетский*. Беседа 28 // Духовные беседы, послание и слова. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1904. С. 223.
- <sup>10</sup> *Лопухин И.* Некоторые черты о внутренней церкви // Массонские труды И. В. Лопухина. С. 39.
- <sup>11</sup> Там же.
- <sup>12</sup> *Гончаров С.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 171.
- <sup>13</sup> См.: *Вер Г.* Якоб Бёме, сам свидетельствующий о своей жизни. Челябинск, 1998.
- <sup>14</sup> Христианская концепция первородного греха есть выражение идеи связи морали и онтологии.
- <sup>15</sup> См.: *Бахтин М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Собр. соч. : в 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 208.
- <sup>16</sup> См.: *Хоружий С.* К феноменологии аскезы. URL: [http://azbyka.ru/dictionary/01/horuzhiy\\_k\\_fenomenologii\\_askaazy\\_06-all.shtml](http://azbyka.ru/dictionary/01/horuzhiy_k_fenomenologii_askaazy_06-all.shtml) (дата обращения: 21.02.2013).
- <sup>17</sup> *Преп. Никодим Святогорец*. Невидимая брань. URL: [http://azbyka.ru/tserkov/duhovnaya\\_zhizn/duhovnaya\\_borba/nikodim\\_nevidimaya\\_bran\\_01-all.shtml](http://azbyka.ru/tserkov/duhovnaya_zhizn/duhovnaya_borba/nikodim_nevidimaya_bran_01-all.shtml) (дата обращения: 21.02.2013).
- <sup>18</sup> Библейские комментарии отцов Церкви и других авторов I–VIII веков... С. 301.
- <sup>19</sup> *Хоружий С.* К феноменологии аскезы. Аналитический словарь исихастской антропологии. URL: [http://uikovcheg.narod.ru/0/nz/St/Xopyzh\\_No\\_br.html](http://uikovcheg.narod.ru/0/nz/St/Xopyzh_No_br.html) (дата обращения: 21.02.2013).
- <sup>20</sup> *Преп. Никодим Святогорец*. Невидимая брань.
- <sup>21</sup> Там же.
- <sup>22</sup> *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 100.
- <sup>23</sup> См.: *Радищев Н.* Полн. собр. соч. : в 3 т. М. ; Л., 1941. Т. 2. С. 39–141.
- <sup>24</sup> *Сковорода Г.* Дружеский разговор о душевном мире // Сковорода Г. Собр. соч. : в 2 т. М., 1973. Т. 1. С. 445.
- <sup>25</sup> Там же. С. 443.
- <sup>26</sup> Там же. С. 447.
- <sup>27</sup> Там же. С. 444.
- <sup>28</sup> *Соловьев А.* Практики себя и христианское подвижничество // Фонарь Диогена. М., 2010. С. 324.
- <sup>29</sup> *Фуко М.* Герменевтика субъекта. СПб., 2007. С. 392.
- <sup>30</sup> Там же. С. 275.
- <sup>31</sup> *Карамзин Н.* Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 5.
- <sup>32</sup> *Лотман Ю., Успенский Б.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. Письма русского путешественника. С. 569.
- <sup>33</sup> *Штедке К.* Субъективность как фикция. Проблема авторского дискурса в «Письмах русского путешественника» Карамзина. URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001\\_3/10\\_3\\_2001.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/10_3_2001.htm) (дата обращения: 21.02.2013).
- <sup>34</sup> Заявление о пользе своего сочинения также обнаруживает сходство с книгой И. В. Лопухина «Некоторые черты о внутренней церкви»: «Для меня сочинение сей книги будет всегдашним утешением, потому что ощутительная мне помощь Божия в сочинении сем удостоверяет меня в его пользе» (цит. по: *Барсков Я.* Иван Владимирович Лопухин : биографический очерк. СПб., 1914. С. 7. URL: <http://dlib.rsl.ru/01003812974> (дата обращения: 21.02.2013)).
- <sup>35</sup> *Бахтин М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С. 215.
- <sup>36</sup> *Гончаров С.* Указ. соч. С. 172.

УДК 821.161.109+929 Писемский

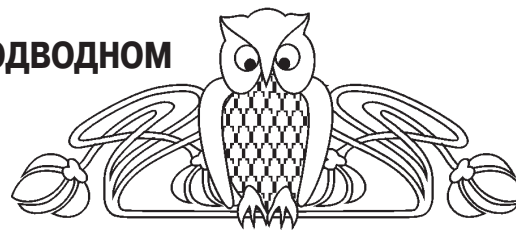
## А. Ф. ПИСЕМСКИЙ-КРИТИК. СТАТЬЯ О «ПОДВОДНОМ КАМНЕ» М. В. АВДЕЕВА И ВЗГЛЯДЫ ПИСЕМСКОГО НА «ЖЕНСКИЙ ВОПРОС»

О. В. Тимашова

Саратовский государственный университет  
E-mail: kirlif@info.sgu.ru

В статье впервые в неразрывной связи художественных образов и критических заявлений рассматривается отношение Писемского к вопросу эмансипации женщины, считавшейся современниками одной из центральных тем его творчества.

**Ключевые слова:** А. Ф. Писемский, М. В. Авдеев, критика второй половины XIX в., «женский вопрос», эстетическая программа А. Ф. Писемского.



**A. F. Pisemskiy as a Critic. The Article on the «Hidden Rock» by M. V. Avdeev and Pisemskiy's Views on the «Woman Question»**

O. V. Timashova

In the article Pisemskiy's attitude to women's emancipation, considered by his contemporaries as one of the central topics of his creative works, is analyzed as part and parcel of artistic images and critical declarations.



**Key words:** A. F. Pisemskiy, M. V. Avdeev, critique of the second half of the XIX<sup>th</sup> century, «Woman Question», A. F. Pisemskiy's aesthetic programme.

Мировоззрение А. Ф. Писемского (1821–1881), одной из самых сложных фигур современной ему литературы, нашло выражение в нескольких атрибутированных<sup>1</sup> критических работах. Раздумья о задачах и типах художников, в связи с трагической судьбой любимого учителя, отразились в статье о втором томе «Мертвых душ»<sup>2</sup>; суждения о современной драматургии – в статьях и рецензиях времени редакторства в журнале «Искусство»<sup>3</sup>; программные журналистские концепции – в годовых объявлениях<sup>4</sup>; взгляды на проводимые в стране реформы – в злободневных фельетонах «Салагушки» и «Никиты Безрылова»<sup>5</sup>. Наконец, о «женском вопросе» писатель высказался в рецензии на популярный роман Михаила Васильевича Авдеева «Подводный камень» (1860)<sup>6</sup>. Однако если знаменитая статья о «Мертвых душах» широко дискутировалась и положила начало полемике в критике<sup>7</sup>; работы, посвященные театру, изучались исследователями Писемского-драматурга<sup>8</sup>, годовые журнальные объявления – учеными-биографами А. П. Могиланским и М. К. Клеманом<sup>9</sup>, воззрения Писемского-критика на проблему женской «эмансипации» нуждаются в более пристальном изучении.

«Женский вопрос» стоял в центре целого ряда ранних (повести «Виновата ли она?», «Боярщина») и зрелых (цикл очерков «Русские лгуны», романы «Люди сороковых годов», «В водовороте») произведений Писемского. Однако уже современники отмечали, что взгляд писателя на тему женской свободы в браке противоречив. Писемский с сочувствием относится к героиням, ставшим жертвами семейной тирании и общественного порицания (Лидия в «Виновата ли она?», Анна Павловна в «Боярщине»). Но в его произведениях женщины, выбравшие путь «свободного» брака, неизбежно разочаровываются, а подчас гибнут (упоминавшаяся Анна Павловна, Марья в «Красавце», Елена Жиглинская в «В водовороте»). Более того, в повести «Виновата ли она?» герой-рассказчик, alter ego автора, обращается к стоящей на распутье героине с назиданием: «Крест ваш тяжел (алкоголик-муж, осуждение “света” и презрение собственной матери. – О. Т.), но вы его взяли и несите»<sup>10</sup>. М. К. Цебрикова, отдав дань сочувствию Писемского женщине, в финале своей статьи с иронией заметила, что последний неизменно обращается к своим героиням с призывом: «Бедные женщины, ... терпите, пока есть силы, а не станет – умирайте, – так советует вам гуманный защитник ваших прав»<sup>11</sup>. В дальнейшем прения о степени «эмансипированности» писателя продолжились. Так, Л. Аннинский доказывал, что репутация Писемского-вольнодумца после запрета первой повести оказалась преувеличенной<sup>12</sup>; тогда как А. А. Рошаль, напротив, настаивает на

развитии Писемским идей А. И. Герцена, что проявилось и в переключке с заглавием его повести «Кто виноват?»<sup>13</sup>.

Идейные истоки такой мнимой непоследовательности раскрываются при анализе рецензии Писемского на повесть популярного автора, в которой тот прямо обращается к деликатной теме фактического развода и гражданского, незаконного брака, начинающего завоевывать признание среди просвещенных «эмансипированных» интеллигентов. Герой Авдеева, Комлев, представленный носителем новейших прогрессивных убеждений, влюбляется в замужнюю женщину и мать, Наташу. Однако персонаж Авдеева категорически не желает скрепить отношения законным образом, несмотря и даже вопреки разрешению благородного мужа Наташи, Соковнина. Это решение мотивируется широтой убеждений Комлева, презирающего институт брака, что вполне разделяет его возлюбленная Наташа. После нескольких лет пребывания за границей отношения незаконной пары расстраиваются, что опять-таки не приводит к ожидаемым драматическим последствиям: преодолев очередной «подводный камень» обывательской морали, Наташа возвращается к сыну и законному мужу, который с радостью встречает любимую и не позволяет себе ни одного упрека. В этой фабуле слышны как складывающиеся идеи «новых людей» Чернышевского, так и отголоски будущего шедевра Толстого «Анна Каренина».

Писемский не преминул указать во вступлении к своей рецензии, что аналогичный сюжетный треугольник уже представлен в двух великих романах: «Евгений Онегин» и «Кто виноват?» (9, 547). По мнению писателя, их развязка – отказ любящей женщины от своего чувства во имя долга и отъезд одинокого любовника за границу – есть единственный человечески и божески правильный выход из сложившейся драматической ситуации. Отталкиваясь от этой аксиомы, дальнейшие его рассуждения призваны доказать, что привлекательные идеи новых героев, Комлева и Наташи, суть извращение естественной человеческой природы и забвение христианских нравственных норм. Более того, нарисованные оригинальные сюжетные повороты и финал являются следствием рассудочных убеждений их автора, стремления Авдеева снискать себе скандальную дешевую славу и, стало быть, не могли существовать в действительности.

И дело не только в том, что настоящий мужчина не мог бы так быстро простить и забыть измену. Как пример абсолютного неправдоподобия Писемский цитирует кульминационную сцену повести, которую потрясенные читатели «конечно, помнят, но... не наизусть» (9, 547): объяснение Наташи с мужем после объявления Комлева о любви к его жене и одновременного категорического отказа вступить в бракоразводный процесс, все издержки которого благородный Соковнин готов принять на себя. Наташа потрясена незави-



симостью и высотой целей возлюбленного; перед их задачами – создать новую форму свободных отношений мужчины и женщины – склоняется поначалу недоумевающий Соковнин. С опорой на эту цитату, выразившую идейные позиции всех тех героев, в дальнейшем строится логика его критических рассуждений.

Писемский не преминул в острой полемической манере разбить подобную философию любви. Для этого он вступает в воображаемый спор с эмансипированными героями, задает им вопросы, которые, по его убеждению, должен был, но не задал робкий Соковнин, и моделирует ответы. «Вы исповедуете любовь для любви, – обращается рецензент к герою Авдеева, – это фраза и притом... из самых бессмысленных» (9, 555). «Бессмысленность» теории свободной любви писатель развенчивает исходя из своего понимания двойственности человеческих побуждений, плотских и духовных одновременно<sup>14</sup>, согласно которым истинно влюбленный должен быть «человеком сильного организма и нормального человеческого поведения» (9, 555). Это убеждение в дуализме человеческой природы, в нерасторжимости инстинктов и умственных устремлений приводит к тому, что Алексей Феофилактович опровергает позицию Комлева (Авдеева) с двух направлений. С точки зрения «нормального организма», напоминает он, «поведение влюбленных..., если это... сильные организмы, состоит в... не управляемой размышлением готовности на всякое сумасбродство» (9, 556–557). Следовательно, если Комлев способен долго и красиво рассуждать о своих взглядах и чувствах, он не любит Наташу или даже способен любить.

Муж Наташи, по мнению Писемского, должен был обратиться к любовнику с таким призывом: «Будемте бороться с предрассудками: ваш – личная... прихоть; мой – общественное мнение» (9, 557). В этих словах – ядро философии Писемского. Личные чувства и побуждения, при всей их высоте, уступают перед объективным ходом вещей и требованиями общества. В данном случае практичный муж напоминает возвышенному любовнику о реалиях русской жизни: «Жене моей просто нельзя без моего согласия оставить моего дома... ну, хоть в полицейском отношении» (9, 557). Речь не идет о том, что общественное мнение всегда право. Но при всем желании избежать его нельзя, формальных правил невозможно не учитывать, особенно когда речь идет о слабом, уязвимом во всех обществах существе – о женщине. В этом отношении Писемский всегда, по замечанию современников, был до «жестокости» правдив, рисуя, например, как полиция является к жене-беглянке, дабы силой вернуть ее к мужу («Боярщина»), или по лживому обвинению оскорбленного обожателя героиню выгоняют со службы, заставляя с сыном умирать в холодном подвале («В водовороте»).

Решение Комлева не обременять себя формальными узами, с точки зрения той тяжести общественного порицания, которую он неизбежно возлагает на плечи своей пусть и добровольной спутницы, «отнимает у... поступка чистоту и возвышенность», делает героя эгоистом, превыше ставящим «личную прихоть» (9, 557). Он должен был, как влюбленный и как мужчина, принять в соображение бытовые препятствия, пожертвовать идеями, дабы оградить любимую женщину от излишних страданий. Любопытен пример, который приводит Писемский в обоснование своей точки зрения о необходимости поступиться предрассудками ради удобства любимого существа. Писатель предполагает, что просвещенный Комлев «не любит запаха ростного ладану». Исходя из этого, он моделирует следующую безвыходную ситуацию: «... Проездом в... саратовской... степи вы сбились с дороги и замерзаете... в этом... положении вы вдруг нападаете на хутор, состоящий из одной избы, в которой только что отслужили молебен и, стало быть, накурили ладаном» (9, 556). Легко заметить, что этот с внешней точки зрения бытовой пример имеет отчетливый морально-религиозный подтекст, связанный с поговоркой: «Бежит как черт от ладана». Доводя ситуацию до абсурда, Писемский иронически предполагает, что и в описанном безвыходном положении Комлев «решился бы замерзнуть», нежели вдохнуть ненавистный для него запах. Таким образом, в конце воображаемого диалога с героем Авдеева Писемский убедил читателя, что гуманные теории, не учитывающие реалий жизни и положения конкретных людей, обращаются в свою противоположность: «Г-н Авдеев заставляет вас (Комлева. – О. Т.)... действовать по внутренним побуждениям, имеющим будто бы... глубину и основательность; но это не правда: вы стоите чисто за внешность; желая ратовать против китаизма (отсталости. – О. Т.), вы... являетесь именно китайцем... можно сказать, китайским бонзою» (9, 555).

Наташу писатель не осуждает, понимая, что ее положение гораздо сложнее, чем у мужских персонажей: «Ваше “не хочу!” имеет торжественность жертвоприношения, оно равняется призыву на великий подвиг» (9, 558). Писемский истолковывает ее отказ выходить вторично замуж как сознательное стремление к разрушению предрассудков: «Вы собственным примером хотите показать, что и там можно носить гордо свою голову, где другие создания вашего пола обыкновенно поникают» (9, 558). Дабы реализовать возвышенные мечты, критик дает весьма практический совет: «Останьтесь при вашем “не хочу”, но не ездите... за границу...», избегая щекотливых ситуаций. Писемский четко формулирует, как поступала бы в таких условиях истинно эмансипированная женщина: «... Не употребляйте... никаких усилий скрывать... ваши... отношения к Комлеву... а между тем добейтесь уважаемого общественного положения... держите себя так, чтобы думающие



о вас с неуважением... возбуждали отвращение к своим предрассудкам, как... всякое варварство, или казались смешными, как бывает с... невежеством» (9, 560). Маленькое практическое действие убедительнее самых высоких слов: «В деле, которое вы защищаете вашим телом и вашим поведением, это чрезвычайно важно...» (9, 557). В дальнейшем писатель реализует эту программу в образах собственных героинь: Елены Жиглинской («В водовороте»), решившейся родить ребенка без мужа, и Марьи Николаевны («Красавец»), порвавшей с богатым супругом ради осужденного возлюбленного и последовавшей вместе с сыном за ним в Сибирь. Последняя добивается своим искренним поведением искоренения предрассудков в отдельно взятом «городке П.». После ее поступка реплика недоумевающего обывателя: «Но как хотите... за отца, брата, мужа, но за любовника...» – возбуждает у собеседника снисходительную улыбку (7, 399).

Писемский каждый раз «проверяет» ситуацию появлением ребенка. Только это в его глазах способно окончательно оправдать влюбленных и из непрочной связи вырастить настоящую семью. Писатель советует Наташе не отстранять Комлева от житейских будней, «обнаружить больше чувствительности к... сыну и навязать его попечению... благоразумно-безрассудного поклонника...» (9, 560). Нетрудно заметить, что образ мыслей Писемского перекликается с раздумьями Толстого, нарисовавшего трагедию Анны Карениной, спровоцированную, среди прочего, равнодушием Вронского к маленькому Сереже.

Попутно Писемский высказывает свою точку зрения на еще один принципиальный вопрос – о мотивах человеческого поведения. Он проводит резкий водораздел между книжной ученостью и подлинной смелостью или даже естественностью поведения. Рецензент полагает, что героиня Авдеева изначально «не подготовлена к подвигу», хотя и просветила себя изучением новейших теорий: «...Из книг, которые вы читали, самое видное место принадлежит, без сомнения, романам Жорж-Занда; но... этого еще мало, чтобы вы могли нажать такое смелое убеждение, которое вы обращаете, такое отважное поведение» (9, 558–559). Писемский резко разграничивает естественные побуждения и изломанные страсти просвещенных интеллигентов: «Спросите у влюбленных по непосредственному, собственному чувству, а не по указанию какого бы то ни было автора, – так ли они чувствуют» (9, 559).

В рассуждениях о браке применительно к своей стране и настоящей эпохе Писемский вполне самостоятелен. Гораздо более осторожности он проявляет, переходя к обоснованию теории брака вообще. Еще Чернышевский обратил внимание, что писатель очень щепетилен и не решится писать о том, в чем досконально не осведомлен – «как человек очень умный, г. Писемский никогда и не вздумает писать рассказы из бразильской

жизни, в этом можно быть уверена»<sup>15</sup>. В данном случае русский писатель предпринимает обширную выписку из трудов «одного из сильнейших мыслителей нашего времени», «гениального мыслителя» (9, 549) Огюста Сен-Бева. Удивительно стремление Писемского даже такое, по-видимому, новейшее явление, как появление иных форм брака, возвести в традицию. В данном случае Писемский, с опорой на Сен-Бева, отыскивает исток гражданского брака в античных временах (сожителство героя с пленницей), ссылается на образы Бризеиды («Илиада» Гомера) и Дидоны («Энеида» Вергилия). При этом безусловное превосходство и божественная высота брака не подвергаются никакому сомнению: «Если Дидона плачет и сокрушается, обвиняя сама себя, то она плачет и сокрушается не о своих погибших наслаждениях...; она горюет о невозможности брака...» (9, 550). Недостаточная нравственная высота, по мнению русского писателя, более, чем бытовые соображения, может стать препятствием на пути достижения этого «идеала» человеческих отношений.

Писемский разделяет гипотезу французского мыслителя, что Вергилия заставила обратиться к низшим формам сожителства, «терпимой, но не узаконенной любви», исчерпанность Гомером темы идеального брака. Но и в этом случае, подчеркивает Писемский, нет и речи о том, чтобы уравнивать их между собой – напротив: «воспользовавшись всем, что только страсть и угрызения представляют... трогательного, трагичного и вместе идеального», поэт стремится «показать... бездну, которая разделяет достославную светлость супруги от наслаждений подспудной любви» (9, 550). Но, как с иронией отмечает Алексей Феофилактович, «цивилизация шла вперед». И вот «новый поэт» (Авдеев) «не преминул», следуя за Вергилием в поисках новых положений, обратиться к теме «подспудной любви», но уже с тем, чтобы «поднять ее до высоты и торжественности брака». О том, что подобное смешение для писателя неприемлемо, говорит ироническое сравнение авдеевской Наташи и Дидоны Вергилия (отнюдь не в пользу первой): «Дидона г. Авдеева... не знает никаких угрызений (совести. – О. Т.)... она самым крайним образом расходится во вкусах с карфагенской царицей» (9, 552). Писемский постоянно имеет в виду высокие идеалы, не подверженные времени; но как писатель-реалист ни на минуту не забывает будни страны и общества, в котором живет и творит. До тех пор, пока «новые люди» не в состоянии представить обществу убедительные примеры состоявшихся, воспитывающих детей пар, их громко провозглашаемые призывы построить жизнь на справедливых началах – не более чем греховное искушение молодежи этикой «свободной любви».

Статья помогает подтвердить некоторые из основ поэтики Писемского. Так, наиболее презираемым им персонажем является благородный





и, на первый взгляд, безукоризненный Соковнин – именно потому, что не делает ничего – ни хорошего (он должен был, по убеждению Писемского, настоять на браке Наташи с Комлевым), ни даже «плохого», но искреннего порыва (не пускать на порог жену-изменщицу). Писатель всегда более склонен понять и оправдать в своих героях непосредственный порыв, нежели «вычитанные», модные идеи, которые при перенесении в реальную жизнь порой превращаются в карикатуру и насмешку. В этом истоки сочувствия к Анне Павловне или Марье Николаевне и в то же время карикатурного развенчания эмансипе Юлии Живиной и ее возлюбленного, «господина Клоповского» («Люди сороковых годов»).

Таким образом, критическая позиция Писемского непосредственно вытекает и продолжает его мнения, выраженные в художественных образах. Его героини, как и истолкование им чужих образов, в полной мере отражают мировоззрение писателя переходной эпохи. Это стремление органично сочетать требования строгой христианской морали, основанной, как мы доказали, на религиозных и литературных авторитетах, с требованием свободы личности и «женских прав». Очевидное противоречие писатель преодолевает, апеллируя к рассмотрению непосредственного случая супружеского «подводного камня», к выяснению степени нравственной зрелости конкретной женщины. Если героиня нравственно несамостоятельна, брак дарует ей внутреннюю гармонию и защиту от упреков общества. Взвзвывая на себя ответственность, отвергнув опору в Боге, обязана идти до конца. Писемский верит как в силу непосредственного порыва, так и в правоту увлеченности «новыми идеями». Оба этих пути к новому браку противостоят самой пагубной для современного общества опасности – книжной подражательности. Взгляд писателя, безусловно, уязвим в сравнении с уверенностью последователей Жорж Санд и Чернышевского или же убежденных противников эмансипации. Ценность его – в приближении к образу мыслей «простого человека»<sup>16</sup>, непосредственного участника событий, стремящегося сохранить гармонию взглядов в условиях рушащихся идеалов.

### Примечания

- <sup>1</sup> Ряд работ, опубликованных в период редакторства А. Ф. Писемского в журналах «Библиотека для чтения» (1860) и «Искусство» (1860, июль-декабрь), атрибутируется ему предположительно (см.: *Клеман М., Могилянский А.* Об издании журнала «Библиотека для чтения» // Писемский А. Письма. М.; Л., 1936. С. 333).
- <sup>2</sup> См.: *Писемский А.* Сочинения Н. В. Гоголя, найденные после его смерти. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Часть вторая // Отечественные записки. 1855. № 10. Отд. 3. С. 57–76.
- <sup>3</sup> См.: *Манькова Л. А. Ф.* Писемский – драматург : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1986. С. 14.
- <sup>4</sup> См.: Об издании журнала «Библиотека для чтения» в 1861 году // Санкт-Петербургские ведомости. 1860. № 248. 13 нояб.; Об издании в 1862 году журнала «Библиотека для чтения» // Санкт-Петербургские ведомости. 1861. № 229. 17 окт.
- <sup>5</sup> См.: *Писемский А.* Мысли, чувства, воззрения, наружность и краткая биография статского советника Салатушки // Библиотека для чтения. 1861. № 1. Отд. фельетон. С. 1–9; № 2. С. 1–6; № 3. С. 35–40; Фельетоны Никиты Безрылова // Библиотека для чтения. 1861. № 12. Отд. фельетон. С. 1–5; 1862. № 1. С. 112–114; № 2. Отд. фельетон. С. 149–156.
- <sup>6</sup> См.: *Писемский А.* Подводный камень г. Авдеева // Библиотека для чтения. 1861. № 2.
- <sup>7</sup> См.: *Некрасов Н.* Заметки о журналах. Октябрь 1855 // Современник. 1855. № 11. Отд. 5. С. 78–81.
- <sup>8</sup> См.: *Еремин М.* Писемский – драматург // Писемский А. Пьесы. М., 1958. С. 5–35; *Лакшин В.* Спор о Писемском-драматурге // Театр. 1959. № 4. С. 94–97; *Манькова Л. А. Ф.* Указ. соч.
- <sup>9</sup> См.: *Клеман М., Могилянский А.* Судьба литературного наследия Писемского; Приложения // Писемский А. Письма. М.; Л., 1936. С. 3–20, 827–834.
- <sup>10</sup> *Писемский А.* Собр. соч. : в 9 т. М., 1959. Т. 1. С. 28. В дальнейшем все ссылки в тексте даются на это издание, с указанием тома и страницы.
- <sup>11</sup> *Цебрикова М.* Гуманный защитник женских прав // Отечественные записки. 1870. № 20. Отд. 2. С. 228.
- <sup>12</sup> См.: *Аннинский Л.* Сломленный. Повесть о Писемском // Аннинский Л. Три еретика. М., 1983. С. 40.
- <sup>13</sup> См.: *Рошаль А.* Писемский и русская революционная демократия. Л., 1973.
- <sup>14</sup> См.: *Синякова Л.* Проза А. Ф. Писемского в контексте развития русской литературы 1840–1870-х гг. : проблемы художественной антропологии : дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2009. С. 28–29.
- <sup>15</sup> *Чернышевский Н.* Очерки из крестьянского быта // Чернышевский Н. Литературная критика : в 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 64.
- <sup>16</sup> На ценность критических и художественных свидетельств Писемского как отражение образа мыслей «простого человека» указал П. Анненков (см.: *Анненков П.* Художник и простой человек // Анненков П. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 495–496).



УДК 821.161.109+929 [Островский]

## «СВОИ ЛЮДИ – СОЧТЕМЯ» ОСТРОВСКОГО И «ТАРТЮФ, ИЛИ ОБМАНЩИК» МОЛЬЕРА: ДРАМАТИЗМ ДЕЙСТВИЯ, ХАРАКТЕРЫ

Н. Е. Музалевский

Саратовский государственный университет  
E-mail: nmuzalevsky@rambler.ru

В статье проводится жанровый сопоставительный типологический анализ двух сатирических шедевров – французской и русской классической литературы. Выявляются сходства и различия на основе анализа динамики сюжета и характерологических черт в соответствии с поэтикой классицизма (Мольер) и реализма (Островский).

**Ключевые слова:** Островский, Мольер, драматургия, традиция, драматизм.

**«It's a Family Affair – we'll Settle it Ourselves» Ostrovsky and «Tartuffe or the Deceiver» Moliere: Dramatic Nature of Action, Characters**

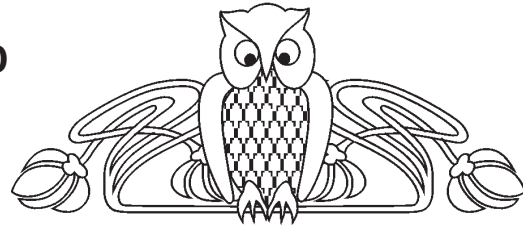
N. E. Muzalevsky

In the given article the genre comparative typological analysis of the two satirical masterpieces – the French and Russian classical literature, is carried out. Similarities and distinctions on the basis of the analysis of dynamics of the plot and character logical lines according to Classicism (Moliere) and Realism poetics (Ostrovsky) come to light.

**Key words:** Ostrovsky, Moliere, drama, tradition, dramatic effect.

Объективная предпосылка сравнения двух великих произведений, принадлежащих русской и французской литературе и разделенных во времени не одним веком, заключена в содержании, жанре и сходстве их театральной судьбы. Четыре века Мольер сохраняет значение репертуарного автора. В течение полутора веков Островский так же остается драматургом, востребованным театром и зрителями. Их создания вписываются в большую панораму мировой комедиографии. Природа комедийного жанра, многообразие его внутрижанровых различий определили богатые возможности содержательных функций и сценической многовариантности. Ю. В. Стенник так характеризовал специфику комедии в общем составе драматургии: «Комедия была обращена к той сфере человеческих интересов, в которой господствовали будничные, низкие страсти. Возвышенной идеальности трагедии, с ее пафосом утверждения сверхличного начала через страдания и гибель личности, комедия противопоставляла нарочитое снижение ситуаций, прямое погружение действия в быт, в мир низких страстей»<sup>1</sup>.

Творческое влияние Мольера на судьбы русской литературы<sup>2</sup> признавалось со времен Фонви-



зина и его биографа Вяземского, высоко ценилось Пушкиным, Гоголем, Белинским, Анненковым, Тургеневым, Дружининым. Что же касается Островского – создателя русского национального театра, то сопоставление его с западноевропейскими образцами долгое время являлось областью не столь интенсивных научных интересов. Однако за последнее время эта сфера изучения начинает расширяться и обогащаться.

Нам представляется мотивированным сравнительный анализ таких вершин драматургии, как «Тартюф» и «Свои люди – сочтемся». Признавая необходимость тщательного, всеохватывающего параллельного прочтения двух текстов, мы выделим по необходимости лишь несколько аспектов. И прежде всего сюжетную схему комедий. Богатый французский буржуа Оргон и состоятельный купец Большов оказываются жертвами опытных проходимцев – Тартюфа и Подхалюзина, пытающихся завладеть богатством своих покровителей. От действия к действию, от явления к явлению в сложившихся ситуациях, в возникающих коллизиях показываются обманные манипуляции, коварные замыслы, которые сокрушительно направлены против членов семьи хозяина.

В соответствии с поэтикой классицизма события в комедиях Мольера и его античных предшественников происходят в одном и том же доме или около него, где обитает семья и создается картина ее частной жизни. Русские комедиографы – Фонвизин, Грибоедов, Гоголь и Островский – во многих своих текстах сохраняют этот объект изображения. Семья, дом, большие и мелкие проблемы их быта, то есть жанровые типологические черты комедии, сохраняются.

Система персонажей определяется тем, что все члены семьи и приходящие в дом вовлечены во взаимоотношения хозяина и его доверенного лица. Комедия «Тартюф» начинается сразу со сцены обостренного конфликта между матерью хозяина госпожой Пернель и его женой, сыном, дочерью, шурином, служанкой, которые пытаются разоблачить двуличие нового гостя Оргона. Персонажи «Своих людей» по ходу развития сюжета постепенно привлекаются к участию в авантюрных отношениях Подхалюзина и Большова.

Главные персонажи комедий – Тартюф и Подхалюзин – появляются не сразу. Более того, как объяснял Мольер в предисловии к комедии, он специально «целых два акта употребил на то, чтобы подготовить появление <...> негодяя»<sup>3</sup>.



Разоблачение Тартюфа происходит благодаря ловкой обманной интриге служанки Дорины и жены Оргона Эльмиры. Большов узнает о грабительской акции своего приказчика уже в конце пьесы, но саморазоблачение мошенников, и Тартюфа и Подхалюзина, перед зрителем начинается с первых явлений. Тартюф сразу характеризуется членами семьи категорически отрицательно. Подхалюзин, по безвыходности выбирая путь обмана, пребывает в поисках самооправдания. Сообщникам – стряпчему и свахе, без которых хищнический замысел не может быть осуществлен, он открывает свои секреты по мере практической необходимости.

Характеры в комедиях Мольера являются высшей планкой его мастерства, что было в свое время отмечено Пушкиным и Гоголем. Пушкин, познакомившись с творчеством комедиографа в раннем возрасте, вспоминал «Тартюфа» в «Заметках по русской истории XVIII века», в «Опровержении на критики», в наброске статьи «Об Альфреде Мюссе»: «В комедии Мольера видел Пушкин высшие формы драматургической разработки характеров»<sup>4</sup>. Гоголь обратился к явлению Мольера на сцене современного театра в «Петербургских записках 1836 года»: «О, Мольер, великий Мольер! ты, который так обширно и в такой полноте развивал свои характеры, так глубоко следил все тени их»<sup>5</sup>. Гоголь был учителем Островского и его непосредственным предшественником, но и такие великие комедиографы, как Фонвизин и Грибоедов, занимали первые места в списке виртуозов драматического искусства. И когда появилась комедия «Свои люди – сочтемся», Островский мгновенно был поставлен четвертым в этот перечень<sup>6</sup>.

Возможность сопоставления «Тартюфа» и «Своих людей» подтверждается прочтением кульминационных сцен. В раскрытии корыстных замыслов Тартюфа и Подхалюзина кульминационными моментами в сюжетно-композиционном движении пьес являются две почти параллельные сцены. Оба обманщика, как они это умеют, добиваются исполнения своих намерений чужими для них руками. Так меняется судьба сына Оргона и дочери Большова. Глава дома Оргон, разгневанный обвинением Дамиса в подлом лицемерии Тартюфа, изгоняет сына из дома: «Вон, из дому изволь убраться сей же час / И больше моего не преступать порога!»<sup>7</sup> Единственная дочь Большова отдается в жены не ровне – приказчику Подхалюзину. Именно этого добиваются оба проходимца. Обманщики в своих речах не только не склоняют отцов к жестоким по отношению к детям решениям, но отрабатывают позу гуманности, скромности и самоотречения. Тартюф входит в состояние проповеднического экстаза, умоляя Оргона простить своего сына и заявляя о полной решимости покинуть дом своего «друга», который, конечно, находится во власти подобных внушений:

Да, брат мой, я злодей, гад, поношение света,  
Несчастливая душа, погрязшая во зле,  
Последний негодяй из живших на земле<sup>8</sup>.

<...>

Я вижу, я в ваш дом вношу одну тревогу,  
И лучше мне, мой брат, собраться  
в путь-дорогу<sup>9</sup>.

При этом Тартюф, ханжески лицемеря, говорит Оргону о своем двуличии и злодействе, тем самым внушая ему обратное: «Почем вы знаете, на что Тартюф способен?»<sup>10</sup>. Мастерски изображая смирение перед наступившей карой, обманщик призывает отца Дамиса поверить в его самообвинение и совершить справедливое наказание: «Так верьте же всемоу, творите ваш закон / И, как преступника, меня гоните вон»<sup>11</sup>.

Подхалюзин в «Своих людях» со слезами на глазах, как бы с трудом признается в своем горестном и нежном чувстве к Олимпиаде Самсоновне, не допуская мысли о возможности брака с ней и тем самым подводя Большова к такому решению: «Помилуйте, Самсон Силыч, смею ли я это подумать-с»<sup>12</sup>. При этом ремарка «плачет» повторяется два раза. Сначала тревогой о судьбе Липочки из-за последствий банкротства, а потом признанием в любви Подхалюзин сам наводит купца на мысль, что фактом женитьбы можно спасти свое богатство при ложном банкротстве: «Жалеючи вас это делается, и не столько вас, сколько семейство ваше. Сами извольте знать, Аграфена Кондратьевна дама изнеженная, Алимпияда Самсоновна барышня, каких в свете нет-с...»<sup>13</sup>. Ни в коем случае не навязывая родство со своей стороны, Подхалюзин хитро и почтительно показывает всю «глубину» своих чувств к Большову, упорно называя его «отцом родным»: «Да как бымыши вы моим благодетелем и вместо отца родного... <...> Как знавши я вас как отца родного... <...> А нешто я вас не люблю, Самсон Силыч, больше отца родного? Да накажи меня бог!.. Да что я за скотина!»<sup>14</sup>. Он, как и Тартюф, уверяет с самозабвенной настойчивостью, что невозможно так распоряжаться судьбами своих детей. И чем больше тот и другой разубеждают и отводят отцов от крутых решений, тем упрямее и радикальнее эти решения принимаются.

Оргон не только лишает сына наследства, но и проклинает его: «Отныне ты лишен наследства и притом / Ты проклят, висельник, твоим родным отцом!»<sup>15</sup>. Эта вспышка Оргона не так уж и чрезвычайна. Еще в начале действия он искренне говорит Клеанту о результате общения с Тартюфом: «И делает меня чужим всему на свете; / Пусть у меня умрут брат, мать, жена и дети, / Мне это станет не более, чем вот»<sup>16</sup>. Об этой глупой одержимости Тартюф знает и берет ее в расчет, провоцируя Оргона передать ему наследство.

Беседа Большова и Подхалюзина, обернувшаяся сватовством, выполнена в другом эмоциональном регистре. Большов ни внутренне, ни внешне



не напрягается, а более того, торжествует, так как брак Липочки и Подхалюзина снимает главную боль и необходимость поисков манипуляций, которые спасли бы все состояние. Он начинает весело отвергать доводы Подхалюзина. Их диалог исполнен великолепного комизма: «Где же мне с суконным-то рылом-с?» – унижается приказчик. – «Ничего не суконное. Рыло как рыло», – отвечает Большов. «И физиономия у меня совсем не такая». – «Ну ее, физиономию! А вот я на тебя все имение переведу, так после кредиторы-то и пожалуют, что по двадцати пяти копеек не взяли»<sup>17</sup>. Услышав это, Подхалюзин полностью овладевает ситуацией и уже называет Большова «тятенькой», еще не освобождаясь от опасений по поводу исхода всей махинации.

Когда во время помолвки Большов насильно соединяет руки жениха и невесты, все родственники удаляются за праздничный стол, приготовленный для благородного жениха. В этот момент Подхалюзин и Липочка оставлены наедине, и в их диалоге возникает тот же комический контраст. Казалось бы, периферийный штрих включен драматургом не случайно и имеет большое значение в завершении полнокровного характера персонажа. Тут и там в комедии мелькает смешная амбиция Липочки. Узнав о банкротстве, она мгновенно становится благосклонной и наскоро начинает совершенствовать облик жениха. Следуют замечания о недостатках его внешнего вида, в основном касающиеся гардеробной составляющей: «Вот у вас какая жилетка скверная»<sup>18</sup>. Подхалюзин охотно идет на такие «уступки», обещая обеспечить Олимпиаду Самсонову лучшим туалетом, завести орловских лошадей и самому стать достойным, по ее мнению, кавалером: «Если вы насчет физиономии сомневаетесь, так это, как вам будет угодно-с, мы также и фрак наденем да бороду обреем, либо так подстрижем, по моде-с, это для нас все одно-с»<sup>19</sup>. Липочка совершенно между прочим сожалеет, почему Лазарь Елизарыч не знает французского языка. Пока он отвечает по правде: «А для того, что нам не для чего»<sup>20</sup>. Этот гоголевский мотив из «Женитьбы» (невеста непременно должна говорить по-французски – по мнению Анучкина и Подколесина) у Островского включен в финальный эпизод, где Подхалюзин наслаждается моментами, которые дают окружающим повод для зависти, имея коляску и лошадей за две тысячи целковых и «сбрую накладного серебра». В этот же ряд включено весьма поверхностное знание женой французского языка. Благодарствуя в своем доме, где все поставлено на широкую ногу, и переживая свое тщеславное счастье, Подхалюзин просит Липочку сказать что-нибудь на французском «диалекте-с», замечая при этом: «Да что-нибудь скажите – так, малость самую-с. Мне все равно-с!» И позже, в восторге вскакивая со стула: «Вот она у нас жена-то какая-с! Ай да Олимпиада Самсоновна! Уважили! Пожалуйте ручку!»<sup>21</sup>

Продолжение этой комической выразительной сцены показывает, что для Подхалюзина знание женой французского языка становится фактом его самовозвышения, самодовольного осознания превосходства. Начало четвертого действия – момент исполнения всех желаний. Подхалюзин, уже в «богато меблированной гостиной», обзаводится новой статусной привычкой курить трубку. Охорашиваясь в «модном сюртуке» перед зеркалом, он обращается к абсолютно ничего не понимающему в этом деле Тишке с важным «имиджевым» вопросом: «А что, Тишка, похож я на француза? а? Да издали погляди!» И получает желаемый и уверенный ответ: «Две капли воды»<sup>22</sup>. В своем воображении Подхалюзин уже обретает сознание благородного. Этот оттенок воплощает общую концепцию «Своих людей» о принятии другой ментальности при включении в сословие богатых, власть имеющих. Мотив французского языка выявляет внутреннюю суть персонажей и инициирует конкретное поведение каждого, более сложно раскрывая интригу отдельных сцен. В таких многогранных способах художественного раскрытия натуры героя, характера персонажей и явилось открытие Островского-драматурга. Каждая деталь, каждый эпизод вливается в единое целостное драматическое изображение того мира русской жизни, который заново воплощается в его пьесах – шедеврах реалистического искусства.

Система персонажей Островского (главных, второстепенных, эпизодических лиц) каждому режиссеру дает возможность реализовывать принцип «всяк молодец на свой образец». То есть отдельный персонаж имеет особые отношения под стать своему положению, свои житейские обстоятельства, в которых развивается. Один герой никогда не похож на другого – каждое действующее лицо многоголосо и самостоятельно. Это житейское разнообразие персонажей, создавая богатый художественный мир, не разрушает строгой логики сюжетно-композиционного развития, органичного самопроявления каждого. Обыкновенная по своему амплу ключница Фоминишна не просто создает колорит бытовой картины, но и вносит заметные штрихи в портретную характеристику Липочки. Она искренне желает своей засидевшейся в девичестве барышне хорошего жениха, старается помогать ей, упрашивая и одаривая сваху, вопреки пренебрежительному отношению Липочки: «Уж и не знаю, как сказать; на словах-то ты у нас больно прытка, а на деле-то вот и нет тебя. Просила, просила, не токмо чтобы что такое, подари хоть платок, валяются у тебя вороха два без призрения, так все нет, все чужим да чужим»<sup>23</sup>. В речах затевающих банкротство постоянно муссируются понятия совести и души. Фоминишна в этот хор голосов включает свое искреннее признание в ответ на бесцеремонные выходки свахи: «Известно, мы не хозяйева, льком шитая мелкота; а и в нас тоже душа, а не пар!»<sup>24</sup>. Отсутствие Фоминишны в доме Подхалюзина в



финале пьесы также конкретизирует нравственно-психологическую характеристику молодых хозяев – теперь она уже Липочке не нужна.

Подхалюзин обманул обманщиков Большова – Рисположенского и Устинью Наумовну. Стряпчий получает лишь крошечный процент от двухтысячной суммы, а Липочка жалуется сваху изношенным капотом вместо шубы из «живых соболей». Но Подхалюзин уже не уголовный, не из ряда вон выходящий преступник. С момента обсуждения предстоящего банкротства до самых финальных сцен с Устиньей Наумовной и Рисположенским мошенничество и юридические авантюры рассматриваются как самое обычное явление. Тартюф в системе персонажей комедии противопоставлен всем остальным как традиционный злодей, как этого требовала поэтика классицизма. Сатирический смысл комедии Мольера – в последовательной детальной разработке тех способов, которые раскрывают эпохальную глубину его порочности. Маска святоши, использование религиозных сентенций с целью духовного порабощения своей жертвы открывали Мольеру-комедиографу путь к успеху в преодолении строгих норм классицизма. Все поведение Подхалюзина раскрывается в логике реалистических психологических мотивировок. Он изначально жил за счет ловкого обмана, трудно разоблачаемого, основанного на неопытности, невнимательности покупателя: «Вы, говорю, ребята, не зевайте: видишь чуть дело подходящее, покупатель, что ли, тумак какой подвернулся, али цвет с узором какой барышне понравился, взял, говорю, да и накинул рубль али два на аршин»<sup>25</sup>. Как человек, ведущий всю бухгалтерию хозяина, он имеет свою прибыль. Попав в дом Большова еще мальчишкой «лавки подметать» и уверенно поднимаясь по карьерной лестнице, все больше разбираясь в коммерческой стороне дела, он изучил порядки «сидельцев» в лавках – мелких жуликов. И со знанием тонких нюансов приказчик открыто рассуждает о правилах торговли: «Ну, а заезываются, так никто не виноват, можно, говорю, и просто через руку лишний аршин раз шмыгнуть»<sup>26</sup>. Устроив таким образом свою жизнь, Подхалюзин ежедневно видит мелкое надувательство и жульничество. Такими же представлениями обладают и хозяин дома Большов, и стряпчий со свахой, охотно идущие на сговор в определенный момент.

Получив на основании законных документов все состояние Большова, Подхалюзин обрекает теперь уже своего тестя как преступника, ложного банкрота на сидение в долговой яме и возможную ссылку в Сибирь. И первым разоблачает и наказывает Подхалюзина высшей нравственной истиной Большов: «Да ты вспомни-то, ведь я тебе все отдал, все дочиста; вот что себе оставил, видишь! Ведь я тебя мальчишкой в дом взял, подлец ты бесчувственный! Поил, кормил вместо отца родного, в люди вывел. <...> Вы подумайте только, каково

по Ильинке-то идти. Это все равно, что грешную душу дьяволы, прости господи, по мытарствам тащат. А там мимо Иверской, как мне взглянуть-то на нее, на матушку?..»<sup>27</sup>. Это приводит Большова к раскаянию: «Знаешь, Лазарь, Иуда – ведь он тоже Христа за деньги продал, как мы совесть за деньги продаем... А что ему за это было?»<sup>28</sup>. Само имя Подхалюзина – Лазарь Елизарыч – с концептуальным морально-нравственным содержанием: «Новозаветное библейское имя, представляющее, вероятно, сокращенную форму древнееврейского имени Елиазар <...> Евангельская притча о богатом и Лазаре послужила сюжетом для русских и украинских духовных стихов»<sup>29</sup>. <...> Стих поется на заунывный мотив; отсюда выражение “петь Лазаря”. Сюжет о богатом и Лазаре разрабатывался также старинной русской драматической литературой»<sup>30</sup>. Как мы видим, религиозный мотив здесь возникает не в системе учений и догм, а в памяти народных нравственных преданий и популярных апокрифов.

Отказ дочери приводит Большова в состояние потрясения не только своей неожиданной невероятностью, но и самым тяжким грехом перед Богом и людьми. Может быть, эти слова заставляют Подхалюзина попытаться договориться с кредиторами: «Неловко-с! Жаль тятеньку, ей-богу, жаль-с! Нешто поехать самому поторговаться с кредиторами! <...> Тишка! Подай старый сертук, которого хуже нет»<sup>31</sup>. И Липочка, не услышав отца, спокойно предает его: «Как хотите, так и делайте – ваше дело»<sup>32</sup>. Исследователи находят в этом эпизоде проявление некоего шекспировского момента, сравнивая Большова с покинутым Королем Лиром.

Обличение Лазаря устами Большова имеет глубокий нравственно-философский смысл. Именно поэтому Островский так тяжело пережил расправу цензуры, допустившей на сцену комедию «Свои люди – сочтемся» только при условии введения квартальной в финале. Это явление официальной справедливости властей превращало Подхалюзина в простого мошенника, в то время как сатирическая сила комедии была направлена против морального беспредела знатных представителей купеческого сословия, презирающих понятие чести и совести.

Персонажи Мольера раскрываются как живые фигуры, но ситуативно по ходу действия, стремясь только к одной цели. И рыцарское прямолинейное поведение Дамиса, и хитрость Дорины связаны с основным конфликтом борьбы против Тартюфа, в рамках которого линейно выстраивается сюжетно-композиционная структура. Судьбоносные действия негодяя подталкивают Оргона обречь свою дочь Марианну на гибель – брак с Тартюфом. Желанием его разоблачения охвачены все домочадцы. Сцены страдания Марианны и влюбленного в нее Валера, храбрая непримиримость Дамиса чередуются с комическими коллизиями, в которые попадает Тартюф. Молодые



люди, мудрый Клеант и Дамис, протестуют против лицемера в соответствии со своими характерами. Блистательное завершение разоблачения ханжи, пошло добывающегося связи с женой Оргона, достигается согласованным действием Эльмиры и умной, энергичной, проницательной служанки Дорины в духе фарсовой затеи. Все диалоги и монологи ее, характеристики злодея и советы молоденькой Марианне, как избежать «брака по принуждению», отличаются психологической содержательностью и житейской мудростью. Устроив с помощью служанки хитрую провокацию, Эльмира разыгрывает благосклонность к сластолюбивым посягательствам, тем самым снимая перед Оргоном лживую маску Тартюфа. Он страстно клянется ей по всем правилам светской куртуазности, и вместе с тем вовлекая в привычный соблазн лицемерия, саморазоблачая себя.

Подлость Тартюфа, его лицемерие приобретают уже не только оттенки нравственного, но юридически наказуемого преступления. Он незаметно вымогает доверенность на дом и с торжеством выходит к победному финалу, желая выжить всю семью. Более того, как безжалостный предатель он политически дискредитирует Оргона, закрепив свои права покровительством короля. И если в реакциях нерасположенных к нему домочадцев выявляется суть характера Тартюфа, то предств перед Оргоном в момент разоблачения без маски, он совершенно оставляет всякое лицемерие. Он груб, циничен и агрессивен. Так же, как Большов, вызывающий у зрителя чувство сострадания, глупый Оргон достоин сочувствия в момент, когда озлобленный Тартюф является на захваченную территорию для ареста бывшего хозяина.

Драматизм действия в обеих комедиях достигает высокого напряжения в последнем акте. В доме Оргона появляется пристав с командой, чтобы по решению суда выдворить хозяина вместе с семьей из теперь уже чужого дома. Ляль из «милости» разрешает переночевать Оргону под охраной, боясь его бегства. Утром приходит Тартюф в сопровождении королевского офицера с приказом отвести Оргона в тюрьму. Но офицер предъявляет решение короля арестовать самого Тартюфа. Король защищает Оргона и даже прощает ему вину за сочувствие политическому ссыльному (донос на Оргона, мотив шкатулки). Драматическая ситуация в доме занимает большое сценическое время и заставляет сострадать ему и гнаться на низость и подлость Тартюфа. Все персонажи в четвертом акте находятся уже в новом состоянии духа. Глупая вздорность Оргона и его матушки оборачивается жалкими сетованиями. Валер, жених Марианны, отвергнутый ее отцом, благородно рискуя собой, предлагает план бегства, спасения Оргона от королевской кары. Так же индивидуально проявляют себя все другие персонажи. В отчаянии все домочадцы – и страдает происходящему на сцене зритель.

За драматическими обстоятельствами этого действия, подробно представленными в сцене, наступает быстрая счастливая развязка. Финал традиционный для многовекового комедийного жанра (*dues ex machina* в данном случае – король).

Подхалюзин и Липочка торжествуют в финале – им удалось все, о чем мечталось. Но драматический контраст реален и не разрешен – отец и тесть обречен на тюрьму и Сибирь. Счастливицы торжествуют, но они осуждены по закону человеческому и божескому. Сценически они разоблачены перед зрителем Рисположенским в комическом интерактивном эпизоде. Саморазоблачение этих персонажей происходит на протяжении всей комедии, то есть в авторском разоблачении. Объектом сатирического разоблачения в «Своих людях» является не злодей (к тому же преступник, разыскиваемый полицией, как Тартюф), который овладевает приемами лицемерия и обмана власть имущих. В «Своих людях» обманное банкротство (Большов), обман обманщика (Подхалюзина) и ловкость мелких махинаторов – все это является широко распространенным злом социального масштаба. С этого начинается комедия – с «обыкновенного» зла. Вот почему требование цензуры – введение квартального – так заставило переживать Островского. Это превращало тип Подхалюзина из сатирического образа в персонаж уголовной истории, для которой следовал финал, соответствующий благонравной пословице – «сколько вор ни ворует, а тюрьмы не минует».

Таким образом, два момента в комедиях Мольера и Островского определяют сходства и различия этих великих произведений: кульминация в сценической динамике «обманного» сюжета и финал, содержащий острый драматизм действия и жизненную достоверность характеров в чрезвычайных обстоятельствах.

Этот драматизм, который приближает комедию к трагическим моментам, Вяземский описал в своей монографии «Фон-Визин», в эпизоде с наказанной Простаковой и ее сыном: «Лишенная всего, ибо лишилась власти делать зло, она, бросаясь обнимать сына, говорит ему: “Один ты остался у меня, мой сердечный друг, Митрофанушка!”, а он отвечает ей: “Да отвяжись, матушка, как навязалась!”»<sup>33</sup>. Именно это является комедией «высокого» плана. Но трагедия – это неизбежно смерть, гибель героя, а драматизм сохраняет тонкую границу жанров, оставляя за комедией все права.

Сатирические позиции сатиры Мольера сходны с положением Островского. Сатира французского комедиографа привлекала внимание не только к тому, как опасен путь преступного присвоения чужой собственности. Мольер раскрывал всю глубину падения в погоне за богатством, для которой все средства хороши. Пьеса написана не ради героя-преступника. Лицемерное использование Тартюфом святой воли, высшей божественной силы, превращение долгослужения Богу в бого-



хульство для времени Мольера было актуальным. Сословие, занимающее место в социальной структуре и набирающее силу и высоту, все больше показывало свое влияние. Так же, как в свое время Людовик XIV при всем благосклонном отношении к Мольеру не мог беспрепятственно дать ему играть «Тартюфа» под давлением клерикального общества, окружавшего Анну Австрийскую, так и Николай I не считал нужным противостоять волне негодования московского купечества. И губернатор Закревский, в доме которого Островский с успехом читал комедию, обязан был выполнить запретительные санкции. В трех прошениях к королю и предисловии к «Тартюфу» Мольер со всей определенностью разъяснял нелегкую судьбу комедии: «оригиналы добились устранения копии»<sup>34</sup>.

Исследователи Островского единодушно указывают на характерологическое мастерство Мольера. О преемственных связях русского драматурга с открытиями Мольера спорить не приходится. В работах отдельных авторов об истории русской комедии Мольер указывается как исконный элемент жанровой традиции для ранних комедийных опытов Островского<sup>35</sup>. Монографию Алексея Веселовского «Этюды о Мольере. Тартюф», которая сейчас находится в личной библиотеке Островского (ИРЛИ РАН), драматург читает уже в 1879 г., будучи автором десятков пьес. Его пометы, которые требуют специального комментирования, подтверждают, что Мольер для Островского является живой фигурой в литературном процессе. Еще больше говорит факт, что Островский в конце жизненного пути планировал обратиться и к переводу Мольера. В 1885 г. он писал поэтессе и переводчице А. Д. Мысовской, с которой они уже обращались к совместной конверсионной практике: «Мы с Вами переведем все пьесы Мольера, Вы стихотворные, а я прозаические, и издадим роскошнейшим образом. Это будет драгоценнейший подарок публике...»<sup>36</sup>. К сожалению, этот замысел так и остался незавершенным.

Создание комедийного характера и каждый текст комедии требует творческой трансформации традиционных приемов комедийного письма. Все дело в конкретном наполнении традиционной классической схемы. В 1884 г. в письме к дирекции императорских театров Островский писал: «Под сюжетом часто разумеется уж совсем готовое содержание, т. е. сценарий со всеми подробностями, а фабула есть краткий рассказ о каком-нибудь происшествии, случае, рассказ, лишенный всяких красок. Драматический писатель менее всего сочинитель, он не сочиняет, что было, – это дает жизнь, история, легенда; его главное дело показать, на основании каких психологических данных совершилось какое-нибудь событие и почему именно так, а не иначе»<sup>37</sup>.

В заключение мы обратимся к первому высказыванию, указывающему на связь двух комедий

Мольера и Островского. В монографии В. Я. Лакшина «Александр Николаевич Островский» есть глава «Наш русский “Тартюф”»<sup>38</sup>. Это определение дано не впервые. В 1849 г. графиня Евдокия Петровна Ростопчина писала М. П. Погодину: «Что за прелесть “Банкротство”! Это наш русский “Тартюф”, и он не уступит своему старшему брату в достоинстве правды, силы и энергии»<sup>39</sup>.

## Примечания

- <sup>1</sup> Стенник Ю. Драматургия русского классицизма. Комедия // История русской драматургии : XVII – первая половина XIX века. Л., 1982. С. 109.
- <sup>2</sup> См. например: *Томашевский Б., Вольперт Л.* Мольер // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XVIII–XIX. Пушкин и мировая литература : материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004. С. 209–211 ; *Разумовская М.* Мольер // Русско-европейские литературные связи : XVIII век. Энциклопедический словарь. Статьи. СПб., 2008. С. 155–156.
- <sup>3</sup> *Мольер Ж.-Б.* Тартюф, или Обманщик. Предисловие Мольера // Мольер Ж.-Б. Собр. соч. : в 4 т. М. ; Л., 1936. Т. 2. С. 360.
- <sup>4</sup> *Томашевский Б., Вольперт Л.* Указ. соч. С. 209–211.
- <sup>5</sup> *Гоголь Н.* Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. Т. 8. М. ; Л., 1952. С. 183.
- <sup>6</sup> Известны суждения на этот счет А. В. Дружинина, В. Ф. Одоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, И. А. Гончарова.
- <sup>7</sup> *Мольер Ж.-Б.* Указ. соч. С. 434.
- <sup>8</sup> Там же. С. 430.
- <sup>9</sup> Там же. С. 435.
- <sup>10</sup> Там же. С. 431.
- <sup>11</sup> Там же. С. 430.
- <sup>12</sup> *Островский А.* Свои люди – сочтемся // Островский А. Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. М., 1949. С. 64.
- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> Там же. С. 64–65.
- <sup>15</sup> *Мольер Ж.-Б.* Указ. соч. С. 434.
- <sup>16</sup> Там же. С. 385.
- <sup>17</sup> *Островский А.* Свои люди – сочтемся. С. 65.
- <sup>18</sup> Там же. С. 76.
- <sup>19</sup> Там же.
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> Там же. С. 81–82.
- <sup>22</sup> Там же. С. 81.
- <sup>23</sup> Там же. С. 32.
- <sup>24</sup> Там же. С. 34.
- <sup>25</sup> Там же. С. 44.
- <sup>26</sup> Там же.
- <sup>27</sup> Там же. С. 88–89.
- <sup>28</sup> Там же. С. 89.
- <sup>29</sup> О духовных стихах см.: *Архангельская В. К.* Из лекций о духовных стихах, читанных профессором Б. М. Соколовым в Саратовском университете // Саратовский вестник. Саратов, 1997. Вып. 9 : Духовные стихи.



- <sup>30</sup> Христианство. Энциклопедический словарь : в 3 т. М., 1995. Т. 2. С. 7.
- <sup>31</sup> Островский А. Свои люди – сочтемся. С. 91.
- <sup>32</sup> Там же.
- <sup>33</sup> Вяземский. П. Фон-Визин. СПб., 1848. С. 213.
- <sup>34</sup> Мольер Ж.-Б. Указ. соч. С. 367.
- <sup>35</sup> См.: Родиславский В. Мольер в России // Русский вестник. 1872. Т. 98. № 3. С. 38–96; Веселовский А. Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы. М., 1879; Он же. Альцест и Чацкий // Веселовский А. Этюды и характеристики. М., 1907.
- <sup>36</sup> Островский А. Письмо Мысовской А. Д., <28 июля 1885 г. Щельково> // Островский А. Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 16. Письма, 1881–1886. М., 1953. С. 185.
- <sup>37</sup> Островский А. Проект «Правил о премиях дирекции императорских театров за драматические произведения» // Островский А. Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 12. М., 1952. С. 195.
- <sup>38</sup> Лакишин В. Наш русский «Тартюф» // Лакишин А. Александр Николаевич Островский. М., 1982. С. 92–105.
- <sup>39</sup> Ростопчина Е. Письмо Погодину М. П., <1849 г. Москва> // Ростопчина Е. Талисман : Избранная лирика. Драма. Документы, письма, воспоминания. М., 1987. С. 67.

УДК 821.161.1.09-14+929 Мандельштам

## ЛИРИЧЕСКИЙ ТРИПТИХ «ПЕТРОПОЛЬ» О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА: ТЕКСТОЛОГИЯ И ПОЭТИКА

Б. А. Минц

Саратовский государственный университет  
E-mail: bella-mints7@yandex.ru

Статья посвящена одной из малоизученных авторских редакций цикла «Петрополь» и показывает, что в форме триптиха он имеет самостоятельную художественную ценность. Анализ демонстрирует процесс рождения индивидуального поэтического мифа и синтез различных уровней смысла.

**Ключевые слова:** цикл, триптих, миф, «петербургский текст», текстология, поэтика, композиция.

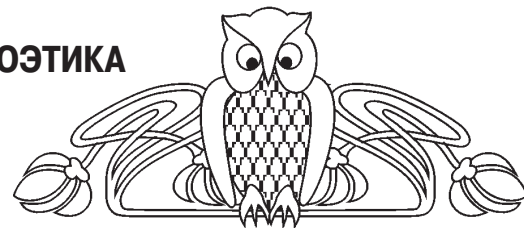
### Lyrical Triptych «Petropolis» by O. E. Mandelstam: Textual Criticism and Poetics

B. A. Minz

The article focuses on one of the little-researched author's edition of a cycle of poems «Petropolis» and shows that in the form of a triptych it has an inherent artistic value. The analysis demonstrates the birth process of the individual poetic myth and the synthesis of various levels of meaning.

**Key words:** cycle, triptych, myth, «Petersburg text», textual criticism, poetics, composition.

Творческая личность О. Э. Мандельштама парадоксальна во многих своих проявлениях. Это, в частности, видно и в его практике циклизации лирических текстов. В первую, «гутенберговскую», половину своего литературного пути Мандельштам иногда следовал обычной для своего времени стратегии компоновки отдельных стихотворений в лирические циклы. Но это касалось только публикаций в периодике. Некоторые циклы можно назвать «блуждающими», ибо они меняли свой состав, статус отдельных частей ещё до формирования книги стихов. В книгах Мандельштам последовательно тяготел к «рассыпанию» циклических структур и к более или менее строгой хронологии. П. Нерлер считает эту



особенность Мандельштама уникальной: «Уже в 20-е годы хронология становится определяющим, формирующим книги принципом. Уже это делает Мандельштама антиподом всех его современников: в России в этом отношении он поистине уникален»<sup>1</sup>. Тем интереснее изучить опыт докнижных публикаций, чтобы в перспективе сравнить с опытом складывания книги стихов: речь здесь идёт о разных пластах творческой саморефлексии. Большая часть авторских лирических композиций остаётся в пассиве мандельштамоведения и нуждается в системном исследовании. Интерес к особому измерению поэзии Мандельштама, которое чаще всего фиксируется в текстологических студиях или при изучении творческой истории, продиктовал нам обращение к одному из «блуждающих» циклов поэта – «Петрополю».

Мы исходим при этом из следующей аксиомы: каждый авторский опыт группировки лирических текстов есть уникальный творческий акт, достойный специального изучения. Лирический текст, как живое существо, «пульсирует» в прижизненном творческом пространстве автора. Он может менять свой статус, контекст, накапливая смыслы и семантические метаморфозы, аккумулируя драматизм поэтической мысли и отражая органическую кристаллографию лирики поэта. Мы позволили себе такую исследовательскую метафору, ибо полагаем, что излюбленные геологические и кристаллографические образы Мандельштама отражают ярко выраженную структурность его творческого мышления, «чувство граней и перегородок»<sup>2</sup>, парадоксально отразившиеся в его поэтическом наследии. «Поэзия, завидуя кристаллографии!» (Ш: 240), – писал поэт в





своём эссе о Данте. Лирические композиции разной природы (например, циклы, подборки) свидетельствуют об уплотнении поэтической ткани, о «превращении и скреживании» (Ш: 217) и об особом всплеске поэтической энергии, влияющем на своё ближайшее текстовое окружение.

Два стихотворения из триптиха «Петрополь»<sup>3</sup> – «Мне холодно. Прозрачная весна...» и «В Петрополе прозрачном мы умрём...» (оба – май 1916) – хорошо известны, даже хрестоматийны, и не раз привлекали внимание исследователей. Эти стихи заняли своё законное место в «петербургском тексте» Мандельштама<sup>4</sup> и русской литературы в целом<sup>5</sup>. Они вписываются и в общую мандельштамовскую мифологию Города как модели универсума<sup>6</sup>. В этих стихотворениях усматривают индивидуальный поэтический миф<sup>7</sup>. Можно, очевидно, соотнести их с эсхатологическим петербургским мифом. Имплицитно, в мотивах «пешехода» и водной стихии, они отражают и литературный миф о Медном всаднике, ставший исключительно насыщенным семантическим фоном начала века<sup>8</sup> и получивший особенно зловещее освещение в 1918–1920 гг.<sup>9</sup> Отмечена антитетическая связь «Петрополя» с «Петербуржскими строфами», «Адмиралтейством» из «Камня»<sup>10</sup> и связь с будущей не формализованной композицией 1920 г. («Чуть мерцает призрачная сцена...») и «В Петербурге мы сойдёмся снова...»<sup>11</sup>. Существует также подход, который подразумевает суммарный образ Петербурга в лирике Мандельштама, данный в динамике и репрезентирующий магистральные линии творческой эволюции поэта в их глубинном бытии<sup>12</sup>. И. Сурат наряду с термином «петербургский текст» использует также «петербургский сюжет», что само по себе нуждается в теоретическом осмыслении<sup>13</sup>. В последнем случае почти неизбежными представляются результирующие, хотя и не всегда акцентированные выходы и к мифопоэтике Петербурга, и к «петербургскому тексту» Мандельштама. Когда же речь заходит о таком феномене, как «петербургский цикл», говорят обычно об условности этого словупотребления. Это ещё один стимул обращения к безусловным авторским композициям, с которых, как нам представляется, и следует начинать изучение таких проблемных единств, как «петербургский текст», «петербургский сюжет» Мандельштама, «индивидуальный миф», «читательский цикл» и т. п.

Если что-то и можно добавить или оспорить по каждому из названных направлений, то в данной статье это не является нашей специальной задачей. Мы обращаемся к авторскому триптиху «Петрополь» (1918) с целью дополнить представления о его текстологии, структуре, поэтике, мифопоэтическом потенциале. Сознательное ограничение предмета анализа

строгими рамками именно *авторской* группировки текстов продиктовано стремлением приблизиться к пониманию внутривидовых связей поэзии Мандельштама и процесса их органического становления.

Текстология у «Петрополя» интересная, но запутанная. Путаница и разночтения возникают уже при сравнении разных изданий Мандельштама, тем более что в комментариях есть неточности<sup>14</sup>. Попробуем восстановить некоторые моменты.

Весной 1918 г., почти одновременно Мандельштам опубликовал стихи из «Петрополя», задуманного как цикл ещё весной 1916 г., в разных изданиях и в разном формате. В газете «Вечерняя звезда» за 4 марта (19 февраля) 1918 г. появляется стихотворение «Мне холодно! Прозрачная весна»<sup>15</sup>, а за 15 (2) марта – «В Петрополе прозрачном мы умрём...»<sup>16</sup>. Между ними, вслед за первым текстом, 6 марта (21 февраля), опубликовано стихотворение «На страшной высоте блуждающий огонь...» (1918)<sup>17</sup>, которое не было Мандельштамом включено в цикл 1916 г., но по звучанию примыкает к нему. Две недели зимы и ранней весны 1918 г. прошли для поэта под знаком гибели Петербурга, хотя появившееся в субботнем номере 2 марта (24 февраля) старое стихотворение «Пусть имена цветущих городов...» свидетельствует, что надежда боролась в его сознании с отчаянием. Газетный контекст весьма важен для понимания некоторых семантических уровней стихов Мандельштама. В иных случаях важны и состав напечатанной в одном издании группы стихов, и их последовательность. Изучение связей лирики с газетным фоном породило целое направление в мандельштамоведении<sup>18</sup>. Здесь мы ограничимся лишь двумя замечаниями. Во-первых, название издания «Вечерняя звезда» обыгрывается в стихотворении «На страшной высоте...»<sup>19</sup>, хотя связано и со стихотворением «Мне холодно...» и с лирикой «Камня». Этот приём обыгрывания станет оригинальным свойством поэзии Мандельштама 1917–1918 гг. Во-вторых, основной газетный фон составляли телеграммы с фронта, сообщения о налётах на Петроград, немецких бомбах и цеппелинах, о Брестском мире и театре военных действий. По мнению Д. Сегала, соседство пробольшевистских и антибольшевистских материалов свидетельствует об эклектизме линии газеты, а позиция Мандельштама была созвучна левой позиции «Вечерней звезды» (Вяч. Полонский, С. Есенин, Е. Замятин, Л. Рейснер, И. Бабель)<sup>20</sup>. Стихи Мандельштама публиковались без дат, тем самым они ассоциировались в восприятии читателя с современностью.

В журнале «Ипокрена» под римской цифрой I поэт объединил стихи 1916 г. «Мне холодно. Прозрачная весна...», «Не фонари сияли нам, а свечи...» и «В Петрополе про-



зрачном мы умрём...» в одно трёхстрочное стихотворение<sup>21</sup>. Под цифрой II опубликовано стихотворение 1918 г. «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...», а всё вместе составляет либо значимую для Мандельштама подборку, либо цикл или заявку на цикл. Совершенно иной исторический, биографический и лирический контекст изменил смысл и статус каждой из трёх частей первого стихотворения, переосмысленных автором в новой ситуации и новой фазе своего творческого развития. Для изучения журнального фона небезынтересно было бы обратить внимание на такие публикации, как «14 июля (1789)» и «Бонапарт» М. Волошина, звучащие своеобразным историософским аккомпанементом мандельштамовским стихам.

Таким образом, в начале весны 1918 г. интересующие нас стихи существовали и в качестве автономных текстов, и в качестве строф единого стихотворения. Приблизительно через год они предстали перед читателями литературного журнала «Свободный час» в виде цикла «Петрополь» с общим заглавием и римской нумерацией трёх частей, в очередной раз сменивших свой статус<sup>22</sup>. Но и на этом метаморфозы не прекратились. В сборнике «Tristia» (1922), изданном без участия автора и не одобренном им, «Мне холодно» и «В Петрополе» напечатаны среди других стихов 1916 г. как уже двухчастный цикл с римской нумерацией и датой (1916). Во «Второй книге» (1923) находим только «Мне холодно. Прозрачная весна...». В «Камне» (1923), наоборот, – только «В Петрополе прозрачном мы умрём...», причём в окружении стихов 1916 г. из второй редакции «Камня» (1916). Наконец, в «Стихотворениях» 1928 г. оба текста просто печатаются рядом и снабжены датой<sup>23</sup>. Получается, что центральная часть цикла «Не фонари сияли нам, а свечи...» не выдержала строгого авторского отбора и была отброшена. Современные издания в данном случае сориентированы именно на книги, а не газетно-журнальные публикации, и повторяют два основных варианта: 1) двухчастный цикл<sup>24</sup>; 2) отдельные стихотворения<sup>25</sup>. «Петрополь» как триптих находит своё место в разделе «Разные редакции»<sup>26</sup>.

Появление триптиха «Петрополь» в издании 1919 г. не было спонтанным и случайным. Именно в таком виде он был задуман ещё в 1916 г. А. Мец называет три источника, подтверждающие этот факт: автографы из портфеля «Аполлона» (архив М. Лозинского) с датой (Май 1916); альбом А. Радловой (ИРЛИ); экземпляр «Камня» 1916 г., принадлежавший С. Каблукову (архив Мандельштама в Принстоне), с пометой (Май 1916. СПб)<sup>27</sup>. Следовательно, перекодировка заключалась не только в семантических результатах объединения отдельных текстов 1916 г. и ориентации их на

ситуацию 1918–1919-го, но и в переосмыслении цикла в его целостности.

Из разночтений упомянем строчную и прописную букву в начале слова «медуза» в стихотворении «Мне холодно. Прозрачная весна...», смена которых создаёт игру имени собственного и нарицательного, античной терратоморфной архаики и визуально-тактильной изобразительности. Мифологическая Медуза фигурирует в авторских редакциях «Вечерней звезды», «Свободного часа», «Второй книги» (1923) и «Стихотворений» 1928 г. Реальная медуза – в «Ипокрене», в отвергнутом Мандельштамом издании «Tristia» (1922). Описанное разночтение имеет место и в современных изданиях.

Практически все названные исследователи обращают внимание, прежде всего, на первое и третье стихотворения триптиха («Мне холодно...» и «В Петрополе...»), удостаивая второе – «Не фонари светили нам, а свечи...» – лишь беглого упоминания. Всё же и эти упоминания содержательны и характерны. Е. Таборисская говорит о приглушённости мотива гибели в первой части триптиха «Мне холодно. Прозрачная весна...» и предполагает, что мотив оттеснен шестью последними стихами, «рисующими свидание с женщиной»<sup>28</sup>, имея, очевидно, в виду редакцию из «Ипокрены», то есть единое стихотворение. Если это так, то единое стихотворение завершалось «гибельной» частью – «В Петрополе прозрачном мы умрём...», и в таком случае гипотеза становится неубедительной. Более точна И. Сурат, которая объясняет изменившееся отношение к Петербургу отчасти теми переменами, которые связаны с любовью к Марине Цветаевой и открытием Москвы, России вне Петербурга: «И вот уже Петербург воспринимается как холодная и безжизненная альтернатива Москве, разгоревшейся любви, православию и московским страницами русской истории»<sup>29</sup>. На это можно только возразить, что поэт последовательно, на протяжении двух лет, включал любовный фрагмент именно в цикл «Петрополь», и центральное положение этого фрагмента придавало ему особую важность. Даже если «московская» тема и присутствовала в нём, то имплицитно, была абсолютно неизвестной для непосвящённого читателя. Автор отбросил центральный фрагмент во «Второй книге» (1923), «самой “авторизованной” из прижизненных книг поэта»<sup>30</sup>, и причины могли быть разные, и чисто психологического, и художественного свойства. Во всяком случае, мифогенная антитеза «Петербург – Москва», восходящая к традиции, скорее всего, к триптиху относится отдалённо, имея природу семантического отзвука и подкрепляясь контекстом мандельштамовской лирики этой поры.

Итак, опубликовав в 1918–1919 гг. стихи 1916 г., Мандельштам как будто бы обнаружил



их профетическую природу. На самом деле уже в ранних стихах предчувствия чудовищной тяжести («Чудовищна, как броненосец в доке, / Россия отдыхает тяжело...» (I: 81), «железной кары» (I: 83), видения «чёрного омота столицы» (I: 114) мелькают тут и там, и обращены они к прошлому России и к её будущему. Война и революция превратили визионерство в страшную реальность. При этом в 1919 г. очень личная тема пробуждённого эроса была поставлена Мандельштамом в самый центр того поэтического мифа, который рождается в рамках триптиха «Петрополь». Это соединение отражало что-то сокровенное и устойчивое. Позднее поэт признаётся в своём позднем «петербургском» стихотворении: «Чужа грядущие казни, от рёва событий мятежных / Я убежал к нереидам на Чёрное море, / И от красавиц тогдашних – от тех европейнок нежных – / Сколько я принял смущенья, насады и горя!» (III: 43).

Заглавие «Петрополь», как было давно замечено, вводит пушкинско-державинскую и античную тему<sup>31</sup>, создавая привычное для Мандельштама наложение времён и культур, создающее эффект «просвечивания» одного воображаемого мира сквозь другой. Д. Сегал указывает на многие публикации периодической печати 1917–1918 гг., в которых «гибель Петербурга казалась чем-то схожим с высокой античной цивилизацией <...> Когда погибал Рим, дивная культура механически разрушалась варварами, но на смену шла светлая культура христианства»<sup>32</sup>. Эта аналогия сыграла важную роль в ожиданиях, сомнениях и художественных замыслах катастрофической эпохи. Напомним, что почти одновременно со стихами «Петрополя» в той же «Вечерней звезде» Мандельштам публикует одно из своих «римских» стихотворений «Пусть имена цветущих городов...», а чуть раньше, в газете «Петроградское эхо» за 18 января 1918 г., – «Когда держался Рим в союзе с естеством...». Петроград 1916 и 1918–1919 гг. приобретает черты обобщённого символа погибающей цивилизации и попадает в мысленную цепь сходных символов и литературных аллюзий.

Исследователи также обратили внимание на созвучие «Петрополь – некрополь»<sup>33</sup>, говорящее само за себя. Однако нельзя не заметить ещё одного созвучия, гораздо более проявленного и связанного с одним из любимейших мандельштамовских символов: Петрополь – акрополь. В «Адмиралтействе» (1913) «акрополь» рифмуется со словом «тополь»<sup>34</sup>: «В столице северной томится пыльный *тополь*, / Запутался в листе прозрачный циферблат, / И в тёмной зелени фрегат или *акрополь* / *Сияет* издали – воде и небу брат» (I: 83) (здесь и далее курсив наш. – Б. М.). Сочетание мотивов предсказывает сходные вариации в «Петрополе», делая образ акрополя мерцающим и подразумеваемым

благодаря общему контексту. Особенно примечательна срединная часть цикла:

Не фонари *сияли* нам, а свечи  
Александрийских стройных тополей (I: 254).

В статье «О природе слова» (1922) раскрывается более широкое авторское понимание символа. Мандельштам пишет о В. В. Розанове: «Подобно некоторым русским мыслителям, вроде Чаадаева, Леонтьева, Гершензона, он не мог жить без стен, без “*акрополя*”. Всё кругом поддаётся, всё рыхло, мягко и податливо. Но мы хотим жить исторически, в нас заложена неодолимая потребность найти твёрдый орешек *кремля, акрополя*, всё равно как бы ни называлось это ядро, государством или обществом» (I: 222–223). Логика статьи заставляет видеть в образе акрополя ещё и символ слова-культуры. Ядро бытия, в представлении Мандельштама, размывается бесформенной стихией, какой бы природы она ни была. Петрополь для поэта стоит в одном ряду со «словом-культурой», «словом-акрополем». Множество ассоциативных лучей сходится в одном пучке: судьба сакральной для поэта культуры, средиземноморской и пушкинской, судьба человечности – вот какая тема спрятана в стихотворное «эхо». В «Адмиралтействе», «крымско-эллинистических»<sup>35</sup> и «московских» стихах акрополь присутствует как зримый, чувственный образ, наполненный семантикой высоты и крепости. Он ассоциируется с печалью и разлукой: «В стенах акрополя печаль меня снедала / По русском имени и русской красоте» (I: 120), «Что нам сулит петушьё восклицанье, / Когда огонь в акрополе горит?» (I: 138); с катастрофой: «Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать», «Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник» (I: 150). В «прозрачном» Петрополе этой высоты и крепости уже нет, ибо на смену Афине<sup>36</sup> приходит Прозерпина. Всё погружается в небытие и энтропию. Акрополя больше нет, но он по-прежнему в памяти поэта, в его чаяниях, связывая воедино идею эллинистической природы русского слова, образы кремля-орешка-ядра-церковных стен из упомянутой выше статьи, то есть метафоры нетленных основ мандельштамовского Космоса.

Общий взгляд на композицию триптиха «Петрополь» подсказывает определённые векторы поэтической мысли. Начинаясь с единичного «я», данного в своём психофизическом состоянии («Мне холодно»), цикл завершается обобщённым «мы», которое в чём-то сходно с субъектом стихотворения 1920 г. «В Петербурге мы сойдёмся снова...» (поколение завершителей петербургского периода русской культуры), но носит в целом экзистенциальный характер. В середине же – любовная встреча. «Я» – «мы» (двое) – «мы» (все). Триптих как бы



объемлет круг человеческой жизни: рождения, любви и смерти. Это придаёт ему определённую завершенность, но в то же время хронотоп мифа с его циклической природой и темой вечного возвращения вносит в каждую фазу бытия полярные смыслы. Так, тема «смертного воздуха» более или менее открыто присутствует в первой и второй частях (младенчество, эрос), а тема жизни имплицитно – в последней (смерть). На это намекает имя Прозерпины, которая в мифологии олицетворяет не только смерть, но и ежегодное возвращение весны (ср. фоносемантическую игру: «Прозерпина», «прозрачная весна» «Петрополь прозрачный»). При этом мифопоэтическая семантика осложнена культурно-историческими коннотациями.

Посмотрим теперь более пристально на каждую часть.

#### I

Мне холодно. Прозрачная весна  
В зелёный пух Петрополь одевает,  
Но, как Медуза, невяская волна  
Мне отвращенье лёгкое внушает!  
По набережной северной реки  
Автомобилей мчатся светляки;  
Летят стрекозы и жуки стальные,  
Мерцают звёзд булавки золотые, –  
Но никакие звёзды не убьют  
Морской воды тяжёлый изумруд! (I: 254).

Стихотворение во многом восходит к поэтике и отдельным образам второй редакции «Камня» (1916): «Сердито лепятся капризные медузы» (I: 83), «Я вздрагиваю от холода, / Мне хочется онеметь», «Что, если, над модной лавкою / Мерцающая всегда, / Мне в сердце длинной булавою / Опустится, вдруг, звезда»<sup>37</sup>. Новый контекст приметно меняет семантику родственных образов. Происходит переключение со звёзд-булавок на «морской воды тяжёлый изумруд». Смерть приходит как погружение в воды, но пока она приходит как предчувствие, не разрушая «весь стройный мираж Петербурга», «блестательный покров, накинутый над бездной» (II: 354). Энтомологический код тоже связан с темой смерти, хотя и не исчерпывается ею («Автомобилей мчатся светляки, / Летят стрекозы и жуки стальные»). Медуза из архитектурной детали превращается не то в студенистое, прозрачное (!) существо, не то в хтоническое и морское чудовище. И. Сурач указывает в качестве параллели на «петербургский цикл» Бенедикта Лифшица «Болотная Медуза» (1914–1918)<sup>38</sup>. В этом цикле, между прочим, много мандельштамовских аллюзий, а с Медузой М. Л. Гаспаров связывает у Б. Лифшица «обозначение побеждённой и бунтующей стихии»<sup>39</sup>, что вполне соответствует мифологической традиции.

Личная конструкция «Я вздрагиваю от холода» из раннего стиха заменяется безличной

«Мне холодно»: там – начальный миг ощущения хрупкости и незащитности, здесь – более глубокое и постоянное чувство<sup>40</sup>. Первое стихотворение «Петрополя» строится на антитезе «я» и чего-то безличного, единичного человеческого состояния и неуютного мира.

Характер образности в первой части отражает младенческий взгляд на мир: наивное удивление и страх перед огромным и неуютным миром, энтомологический облик машин, обитование непостижимых звёзд. С рождением и детством ассоциируются образы весны, зелёного пуха. Е. Тагер в своих воспоминаниях о Мандельштаме говорила о поздней весне 1916 г., когда завершилась работа поэта над циклом, как о «чудесной, солнечной, сверкающей»<sup>41</sup>. У Мандельштама она – прозрачная, то есть вроде бы ранняя. Но Прозерпина из финального стихотворения цикла «превращает весенний Петербург в Аид, за Аидом закрепляется свойство прозрачности»<sup>42</sup>. У Мандельштама «прозрачная весна» связана и с цветком смерти («Ещё далёко асфodelей прозрачно-серая весна»). И в очертаниях Невы сквозит «Стикс верхнего мира»<sup>43</sup>. Так возникает семантика круга бытия, в которой жизнь и смерть пока пребывают в равновесии.

Центральное стихотворение, любовная миниатюра, запечатлевает ещё более хрупкий миг личного бытия.

#### II

Не фонари сияли нам, а свечи  
Александрйских стройных тополей.  
Вы сняли чёрный мех с груди своей  
И на мои переложили плечи.  
Смущённая величием Невы,  
Ваш чудный мех мне подарили Вы! (I: 254).

Первые две строки вводят характерную тему столетнего возвращения, Золотого пушкинского века, но не в историческом ракурсе, как в «Камне» («Петербургские строфы», «Заснула чернь. Зияет площадь аркой...», «Какая вещая Кассандра...»), а в очень личном. Тем не менее пушкинский подтекст продолжает репрезентировать магистральную тему всего цикла. «Тополя-свечи» – это метафора сакрального тепла и света любви, поэзии, веры, природы. Видимая алогичность изображаемого действия (по традиции мужчина укрывает женщину чем-то тёплым) переводит его из области традиционной любовной игры в область человеческих отношений вообще или, может быть, отношений двух поэтов, сохраняя, тем не менее, эротический подтекст. Образный ряд, связанный с «мехом», «шубой», чрезвычайно характерен для Мандельштама. Он несколько раз в своих статьях 1920-х гг. цитирует рассказ об Овидии из пушкинских «Цыган». В частности, в статье «О природе слова» читаем об эллинизме: «Эллинизм – это



тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда, возлагаемая на плечи любимой и с тем же чувством священной дрожи, с каким – «Как мёрзла быстрая река / И зимни бури бушевали, / Пушистой кожей прикрывали они святого старика» (I: 226). А в финале «Шума времени» (глава «В не по чину барственной шубе») сама литература сравнивается с пушным зверем, защищённым своим мехом от ночи и зимы: «Нельзя зверю стыдиться пушной своей шкуры. Ночь его опушила. Зима его одела. Литература – зверь. Скорняк – ночь и зима» (II: 392). Чуть раньше в этой же главе литература девятнадцатого столетия предстаёт в образах пушкинского «Пира во время чумы», создающего особый подтекст в творчестве Мандельштама. Не исключена, что в стихотворении 1916 г. рождается сложная цепочка родственных мотивов, связанных с поисками тепла и убежища в самом центре холода и губительной стихии.

Мир любовных и полублюбовных стихотворений 1916 г. отмечен присутствием Невы, то «тяжёлой» и «чёрной» («Соломинка») (I: 125), то трогательной («Девичий Рим на берегу Невы») (I: 124). В стихотворении «Не фонари сияли нам, а свечи...» тема губительной стихии смягчена («Смущённая величием Невы»), но по-прежнему присутствует. Чудный миг свидания, прикосновения создаёт иллюзию защищённости, но попав в контекст цикла, он выглядит ещё более хрупким и мимолётным. Он как бы тает в прозрачном смертном воздухе Петрополя-Аида.

Почему Мандельштам отбросил этот фрагмент, работая над книгами? Возможно, он казался поэту пустяком. Но в его лёгких альбомных стихах часто мелькают столь же поразительные озарения, что и в текстах основного собрания. В данном случае центральное положение в триптихе делает любовный фрагмент особенно многомерным и семантически бездонным. Принципиально важно, что семантическое поле холода, предчувствия гибели и погружения в смертный воздух создаёт некое кольцо вокруг стихотворения, где доминирует семантика тепла (свечи, тёплые тополя (в редакции, опубликованной в «Ипокрене»), чудный мех). Триптих не производит впечатления окончательного торжества смерти, в отличие от двухчастной его редакции. Важно также, что конкретная историческая подоплёка, то есть война, цепелины над Петроградом, предчувствия революции<sup>44</sup> и сбывшаяся революция, умирающий Петроград 1918-го, – ни в коей мере не заслоняют в этой редакции цикла мига любовного свидания.

Закрывает триптих стихотворение с заклинательной интонацией, которое становится ключом к предыдущим частям, бросая на них

мрачный ответ и способствуя семантическим метаморфозам.

### III

В Петрополе прозрачном мы умрём,  
Где властвует над нами Прозерпина.  
Мы в каждом вздохе

смертный воздух пьём,  
И каждый час – нам смертная година.  
Богиня моря – грозная Афина –  
Сними могучий каменный шелом:  
В Петрополе прозрачном мы умрём –  
Здесь царствуешь не ты,  
а Прозерпина (I: 254).

Финальная часть, как уже говорилось, обнажает смертную сущность зримых видений Петрополя. Здесь происходит развеществление слова. И. Сурат связывает насыщенный пушкинский подтекст цикла в его двухчастной редакции («Евгений Онегин», «Медный всадник», «Прозерпина», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...») с тем, что «Мандельштам апеллирует к пушкинскому личному опыту, воплощённому в слове, к его языку, к его смертным предчувствиям»<sup>45</sup>. Этот диалог с Пушкиным, имеющий место, как мы полагаем, и в отброшенном стихотворении «Не фонари сияли нам, а свечи...», возводится к теме судьбы пушкинской и всей петербургской эпохи культуры. Остаётся добавить, что мифопоэтика цикла придаёт образу Петрополя ещё и характер общей модели человеческого универсума, в которой конечность бытия и культуры даны в духе светлого пушкинского трагизма. Смерть – только часть жизненного цикла. Миф о Прозерпине и пушкинский код (особенно строка «И каждый час – нам смертная година») подерживают такое прочтение.

И всё же с Прозерпиной ассоциируется представление о надличной силе, которая захватывает, как вихрь, живого человека и превращает его в часть этой самой надличной силы. Это тоже одна из сокровенных тем Мандельштама. Сюжет мифа включает в себя нисхождение в Аид и косвенно затрагивает тему Орфея, исключительно важную для всей русской поэзии Серебряного века<sup>46</sup> и для Мандельштама 1920-х гг. Нисхождение – вообще сквозной мотив всей его поэзии, приобретающий то древнегреческие и театрально-музыкальные («В Петербурге мы сойдёмся снова...»), «Чуть мерцает призрачная сцена...»), то эволюционные очертания («Ламарк»). Мандельштам обыгрывает семантику словосочетания «испить из смертной чаши»: «Мы в каждом вздохе смертный воздух пьём». Возможно, этот мотив перекликается со строкой из «Соломинки» (1916): «Всю смерть ты выпила и сделалась нежней» (I: 125), – которую комментаторы связывают с пьесой Велемира Хлебникова «Ошибка смерти». У Хлебникова



сама Барышня-Смерть по ошибке выпивает из чаши-черепа смертный напиток. Все эти переклички, в которых проступает интенция буквализации метафоры, придания ей предметности, у Мандельштама имеют также смысл пограничного состояния не только между жизнью и смертью, но и между плотью и духом. Третья строка финального стихотворения говорит о жизни в смерти или жизни перед лицом смерти и производна от того сложного комплекса образов и идей, который составляет содержание программной статьи Мандельштама «Скрябин и христианство» (1916–1917). Смерть трактуется в этой статье как наивысший момент жизни художника. В радостном подражании Спасителю видел Мандельштам в эти годы его назначение. Мотив подражания возрождается в его «Воронежских тетрадах» («Как светотени мученик Рембрандт...», «Небо вѣчера в стену влюбилось...»), приобретая при этом трагический характер. Можно предположить, что одна из створок смыслового веера триптиха «Петрополь» – смерть петербургского периода русской культуры – затрагивает и обозначенный выше комплекс, тем более что имена Скрябина, Пушкина и Христа в статье пребывают в тесном единстве.

Подводя предварительные итоги, заметим, что пристальное внимание к трёхчастной редакции цикла не вносит кардинальных изменений в общее понимание поэзии Мандельштама 1916–1920 гг., однако позволяет более полно представить себе творческий процесс и проясняет некоторые подводные течения смысла. Триптих в какой-то степени намекает на живописную традицию и провоцирует обобщённо-философскую интерпретацию. В нём последовательно развёртывается лирический сюжет, отражающий не только разные грани восприятия Петрополя, но и метафизику человеческой жизни в её естественных фазах. Различные подтексты (современность, русская культура, античная мифология, личная биография) слиты воедино. Трёхчастная редакция цикла порождает специфический индивидуальный миф, отличный от тех, которые связаны с другими версиями.

## Примечания

- 1 Нерлер П. О композиционных принципах позднего Мандельштама (К постановке проблемы) // Столетие Мандельштама : материалы симпозиума. Mandelstam centenary conference. Tenafly (N.J.), 1994. С. 329–330.
- 2 Мандельштам О. Собр. соч. : в 4 т. / сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993–1997. Т. 1. С. 180. В дальнейшем произведения О. Э. Мандельштама цитируются, за исключением особо оговорённых случаев, по данному изданию с указанием в скобках тома римской цифрой и страницы – арабской.
- 3 Трёхчастный цикл под общим заглавием «Петрополь» и с римской нумерацией частей опубликован в 1919 г. (см.: Свободный час. 1919. № 9 (2). Внутренняя сторона обложки).
- 4 См.: Сурат И. Поэт и город. Петербургский сюжет Мандельштама // Сурат И. Мандельштам и Пушкин. М., 2009. С. 66–69.
- 5 См.: Топоров В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное. М., 1995. С. 344, 366.
- 6 См. об этом: Шиндин С. Город в художественном мире Мандельштама : пространственный аспект // Russian Literature. 1991. XXXIV (15 Nov.). P. 481–501.
- 7 См.: Широков В. Миф о Петербурге в поэзии Мандельштама 1910-х годов // Genus Poetarum : сб. науч. тр. Коломна, 1995. С. 37–45.
- 8 См.: Осоват А., Тименчик Р. «Печальную повесть сохранить...». М., 1987. С. 128–215. ««Медный всадник», – пишут авторы, – <... > стал читаться как миф в ту эпоху, когда прошлое Петербурга было осознано как причина всех последующих событий в жизни петербуржцев» (С. 153–154).
- 9 Ср.: «Кто посетил его (Петербург. – Б. М.) в страшные смертные годы 1918–1920, тот видел, как вечность проступает сквозь тление». «Титан восстал против земли и неба и повис в пространстве на гранитной скале. Но на чём скала? Не на мечте ли?» «Борьба империи с порожденной ею культурой, – еще резче: борьба Империи с Революцией. Это борьба отца с сыном, – и не трудно узнать фамильные черты: тот же дух системы, “утопии”, беспощадная последовательность, “западничество”, отрыв от матери земли. В революции слабее отцовские черты гуманизма, зато сильнее фанатические огоньки в глазах – отблеск материнской веры, но, пожалуй, сильнее и тяга к ней, забытой, непонятой матери. Народничество – болезнь этой неутоленной сыновней любви. Отец не знает ни любви, ни тоски по ней. Он довольствуется законным обладанием. Размышляя об этой борьбе перед кумиром Фальконета, как не смутиться, не спросить себя: кто же здесь змий, кто змиеборец? Царь ли сражает гидру революции или революция сражает гидру царизма?» (Федотов Г. Три столицы // Федотов Г. П. Полное собрание статей : в 6 т. 2-е изд. Paris. 1988. Т. 1. Лицо России. Статьи 1918–1930 гг. С. 50–51).
- 10 См.: Broyde S. Osip Mandel'stam and His Age : A Commentary on the Themes of War and Revolution in the Poetry. 1913–1923. Harvard Slavic Monographs 1. Cambridge (Mass.) ; L., 1975. P. 67.
- 11 Последние два текста Дж. Мальмстад относит к так называемым «орегам роетам», то есть стихам с оперной тематикой и образностью (См.: Malmstad J. A Note on Mandel'stam's «V Peterburge my sojdemsja snova» // Russian Literature. Amsterdam, 1977. V. II. P. 193–199). Здесь Петербург предстаёт, по словам Ахматовой, как «полу-Венеция, полу-театр» (Ахматова А. Сочинения : в 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 206). О сравнении Петербурга с Венецией см.,



- например: *Тименчик Р.* «Folie vénitienne» по-русски в начале XX века // *Параболы*. Fr. Am Main, 2011. С. 45–63. Характерно, что М. Зенкевич объединил «петербургские» мотивы «Медного всадника», наводнения и театра в стихотворении «Наводнение в Ленинграде» (1924), когда символично через 100 лет повторилось страшное наводнение (См.: *Зенкевич М.* Под пароходным носом. М., 1926. С. 22–23). Рышард Пшибыльский разбирает «петербургские» стихи «*Tristia*» в контексте темы «умирающих городов» (См.: *Przybylski R.* An Essay on the Poetry of Osip Mandelstam : God's Grateful Guest. Ann Arbor, 1987. P. 126–148).
- <sup>12</sup> См.: *Таборисская Е.* Петербург в лирике Мандельштама // *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама : Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования.* Воронеж, 1990. С. 515–529.
- <sup>13</sup> *Сурат И.* Указ. соч. С. 47–90.
- <sup>14</sup> Например, в комментариях А. Меца ошибочно определён состав цикла в «*Tristia*» (1922): вместо стихотворения «В Петрополе прозрачном мы умрём...» названо «Не фонари сияли нам, а свечи...» (см.: *Мец А.* Комментарии // *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. М., 2009. Т. 1. С. 554).
- <sup>15</sup> *Вечерняя звезда*. 1918. № 24. 4 марта (19 февр.). С. 2.
- <sup>16</sup> Там же. 1918. № 33. 15 (2 марта). С. 2.
- <sup>17</sup> Там же. 1918. № 26. 6 марта (21 февр.). С. 2.
- <sup>18</sup> См.: *Сегал Д.* «Сумерки свободы» : о некоторых темах русской ежедневной печати 1917–1918 годов // *Минувшее. Исторический альманах*. Paris, 1987. С. 131–196 ; *Лекманов О.* Поэт и газеты. Стихи О. Мандельштама 1930-х годов. Saarbrücken, 2011.
- <sup>19</sup> См.: *Сегал Д.* Указ. соч. С. 179.
- <sup>20</sup> Там же. С. 183.
- <sup>21</sup> См.: *Ипокрена.* Поэзия. Статьи по вопросам искусства. Критика. Пг., 1918. Вып. II–III. С. 28.
- <sup>22</sup> См.: *Свободный час*. 1919. № 9 (2). Внутренняя сторона обложки.
- <sup>23</sup> См.: *Tristia*. Пб. ; Берлин : Petropolis, 1922. С. 20–21 ; *Вторая книга*. М. : Круг, 1923. С. 18 ; *Камень*. М. ; Пг., 1923. С. 81 ; *Стихотворения*. Л. : Госиздат, 1928. С. 103–104.
- <sup>24</sup> *Мандельштам О.* Сочинения : в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 111–112 ; *Он же*. Собр. соч. : в 4 т. М., 1993–1997. Т. 1. С. 122 (под условным названием «Петрополь»).
- <sup>25</sup> *Мандельштам О.* Собр. соч. : в 4 т. М., 1991. Т. 1. С. 61 ; *Он же*. Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. М., 2009. Т. 1. С. 92.
- <sup>26</sup> *Мандельштам О.* Собр. соч. : в 4 т. М., 1993–1997. Т. 1. С. 254.
- <sup>27</sup> *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. Т. 1. С. 554. По поводу последнего источника можно высказать следующие предположения: Каблуков и сам Мандельштам не проводили чёткой границы между стихами, вошедшими во второе издание «*Камня*» (1916) и стихами 1916–1918 гг. Это касается и других текстов: «Не веря воскресенья чуду...», «Эта ночь непоправима...», ранние редакции «*Соломинки*», «*Декабриста*», «*Золотистого мёда струя...*», «Ещё далёко асфodelей...», «Среди священников левитом молодым...»
- <sup>28</sup> *Таборисская Е.* Указ. соч. С. 523.
- <sup>29</sup> *Сурат И.* Указ. соч. С. 67.
- <sup>30</sup> *Нерлер П.* Указ. соч. С. 328.
- <sup>31</sup> См., например: *Harris J. G.* Osip Mandelstam. Boston, 1988. P. 38.
- <sup>32</sup> *Сегал Д.* Указ. соч. С. 183.
- <sup>33</sup> См., например: *Сурат И.* Указ. соч. С. 67.
- <sup>34</sup> Эта же простая рифма использована в другом стихотворении 1913 года – «*Американка*». Здесь противопоставление аутентичных культур Египта, Эллады, Франции и Германии современной индустриальной Америке оттеняется мрачным знамением «*Титаника*», уподобленного старинному тайному захоронению – крипту.
- <sup>35</sup> См.: *Левин Ю.* Заметки о «крымско-эллинических» стихах О. Мандельштама // *Мандельштам и античность* : сб. ст. / под ред. О. А. Лекманова. М., 1995 (Зап. Мандельштамовского общества. Т. 7). С. 77–103.
- <sup>36</sup> Имеется в виду статуя Афины в вестибюле Адмиралтейства. По крайней мере, так можно объяснить тот факт, что Мандельштам называет Афины «богиней моря».
- <sup>37</sup> *Гиперборей*. 1912. № 1. С. 22. Эту же редакцию см.: *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. Т. 1. С. 56.
- <sup>38</sup> См.: *Сурат И.* Указ. соч. С. 68.
- <sup>39</sup> *Гаспаров М.* Петербургский цикл Бенедикта Лифшица. Поэтика загадки // *Гаспаров М.* Избранные статьи. М., 1995. С. 202. Думается, что детальное сравнение «петербургских» стихов Лифшица и Мандельштама весьма перспективно.
- <sup>40</sup> В одной из редакций было «Мне холодно!». Жертвуя эмоциональностью, Мандельштам заменил на «Мне холодно», усилив тревожные и бытийные нотки.
- <sup>41</sup> *Тагер Е.* О Мандельштаме // *Осип Мандельштам и его время* : сб. воспоминаний. М., 1995. С. 227.
- <sup>42</sup> *Ошеров С.* «*Tristia*» Мандельштама и античная культура // *Мандельштам и античность*. С. 198.
- <sup>43</sup> *Harris J. G.* Op. cit. P. 38.
- <sup>44</sup> См. об этом: *Тагер Е.* Указ. соч.
- <sup>45</sup> *Сурат И.* Указ. соч. С. 68.
- <sup>46</sup> См., например: *Асоян А.* К семиотике орфического мифа в русской поэзии (И. Анненский, О. Мандельштам, А. Ахматова) // *Русская литература в XX веке : имена, проблемы, культурный диалог*. Вып. 4 : Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. Томск, 2002. С. 16–24.

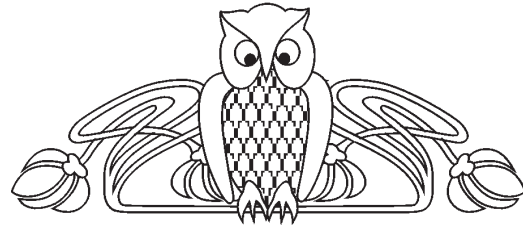


УДК 821.161.1.09-32+929 Хлебников

## «СМЫСЛОЁМКОСТЬ» МАЛОЙ ПРОЗЫ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА («ЖИТЕЛИ ГОР»)

А. Н. Шведова (Сивоплясова)

Саратовский государственный университет  
E-mail: anastasya.shvedova@yandex.ru



В статье на примере анализа рассказа «Жители гор» рассматриваются особенности малой прозы В. В. Хлебникова в контексте его историко-философских воззрений и преемственных связей с русской классической литературой.

**Ключевые слова:** Хлебников, Гоголь, Горький, старообрядчество, Карпаты, охотник, проза поэта, пейзаж, новеллистика, аллюзия, цитата.

### Polysemanticism of Velimir Khlebnikov's Short Stories («Highlanders»)

А. N. Shvedova (Sivoplyasova)

This article considers the peculiarities of V. Khlebnikov's short stories, revealed on the example of his story «Highlanders» in the context of his historical and philosophical views and successive connections with the Russian classical literature.

**Key words:** Khlebnikov, Gogol, Gorky, Old Belief, Carpathians, hunter, poet's prose, landscape, short stories, allusion, quotation.

Малая проза Серебряного века, представленная различными модификациями рассказов, новелл, путевых очерков и т. д., привлекает в последние годы внимание многих исследователей (О. Калениченко, А. Чудаков, М. Михайлова и др.) как явление феноменальное, способное в небольших по объёму произведениях отразить глубокое и разностороннее содержание.

Сложные, закодированные, насыщенные реминисцентными образами прозаические творения Велимира Хлебникова, одного из самых ярких и загадочных поэтов-«будетлян», глубоких и оригинальных мыслителей, предоставляют исследователю широкий простор для их интерпретации. Но, вместе с тем, появляются и определенные сложности. «Возникает впечатление бесконечной возможности бесконечного истолкования»<sup>1</sup> онтологических смыслов любого его произведения.

Одним из таких насыщенных идеями, образами, символическим переплетением реальных событийных и временных координат совокупно с ирреальными символами является рассказ «Жители гор» (1913). Его сюжет основан на раскрытии, казалось бы, частного эпизода, назревающей трагической развязки в отношениях двух влюблённых из раскольничьего поселения в Карпатах. Любой фрагмент данного рассказа с явно новеллистическими элементами: неожиданный, загадочный финал, фрагментарность, мозаичность

рисунка, недоговорённость в конструкции фразы – важен для восприятия всего произведения. Почти за каждым словом скрывается какой-либо исторический, религиозный или мифологический подтекст. Каждый элемент может быть рассмотрен в определенном ключе: как символ, как знак, как художественный прием.

При внимательном прочтении и целостном осмыслении каждого элемента для исследователя открывается великолепная, насыщенная смыслами картина, которая отражает не только жизненный уклад немногословных жителей гор, но целую эпоху вынужденной миграции людей, некогда живущих в Сибири или в белом или балтийском Поморье. Что послужило причиной переселения славян, прямого ответа в рассказе нет.

Поэт-футурист, Хлебников в своей повествовательной технике выступил как импрессионист, отказался от четкой линии, внятного контура образа, заменив его мелкими отдельными и контрастными мазками, сдержанно выраженными ощущениями.

Рассказ начинается с описания «грозного кремля гор». Метафорический образ кремля, внутренней городской крепости, причем кремля «грозного», помогает автору ввести мотив готовности к обороне. А следовательно, и мотив возможной опасности: «Очертания гор “точно круто искривленные брови старообрядцев при встрече с Кучумом”»<sup>2</sup>. Эта деталь, вернее штрих в облике старообрядцев, акцентирует непреклонность раскольников, отделившихся в результате церковных реформ, проведенных патриархом Никоном.

В начале рассказа поэт упоминает имя Кучума, последнего фактического хана Сибирского ханства второй половины XVI в. Но старообрядцы-славяне появились в 1650–1660 гг. XVII столетия. Возникает вопрос, почему писатель объединяет явления разных веков? Известно, что Хлебников истолковывал время как «одновременную всевременность», и различные эпохи, исторические личности могут оказаться в одном пространстве в одно и то же время. Как заметил Ю. Мальцев, в попытках победить время Хлебников оказывается «сопутником Бунина». «“Король времени” (так называл себя Хлебников) тоже считал, что время надо покорять так же, как и пространство. Он тоже разрушал одностороннее течение времени и “плавал по эпохам”, и для него сознание есть то, что соединяет время»<sup>3</sup>.





Так же свободно обращается автор «Жителей гор» и с пространством, не называя точно места действия, географической местности, которую он описывает. Мысли о хане Кучуме, Сибири, старобрядцах уносят читателя далеко за Урал.

«Кремль гор», «одноугольники с льдистыми глазами» – говорящая деталь портрета светлоглазых людей славянского племени, «мутное серебро рек», «водопад, могучий кряж» и «гремучая широкая река» – всё это окружает «могучего государя», являя духовную мощь и силу физической энергии. Насыщенный метафорами и эпитетами пейзаж рождает интересную географическую загадку. Всё описание этой необыкновенной красоты горной местности умещается в первое предложение рассказа.

Известный греческий исследователь творчества Хлебникова Е. Парнис убеждён, что рассказ «Жители гор» написан под воздействием «малороссийских повестей» Гоголя. Вспоминается описание «высоковерхих» карпатских гор в повести Гоголя «Страшная месь», которые «будто каменными цепями перекидывают <...> вправо и влево землю и обковывают ее каменною толщей, чтобы не прососало шумное и буйное море. <...> Чуден и вид их: не задорное ли море выбежало в бурю из широких берегов, вскинуло вихрем безобразные волны, и они, окаменев, остались недвижимы в воздухе? Не оборвались ли с неба тяжёлые тучи и загромодили собою землю? ибо и на них такой же серый цвет, а белая верхушка блестит и искрится при солнце»<sup>4</sup>.

В этом описании угадывается та удивительная местность, о которой говорит Хлебников в своём рассказе. Так повесть Гоголя становится ключом к расшифровке места действия в рассказе писателя XX в. Но у Хлебникова, несмотря на явные переключки с великим классиком, виден свой, особенной плотности и экспрессии, стиль. Всё описание пейзажа сопровождают художественные сравнения, которые отправляют читателя к тому или иному историческому факту, вызывает определенные ассоциации. В своём восприятии пространства и времени Хлебников предстаёт неоромантиком. Природа у него – вечна, постоянна, по сравнению с историей человечества. Но при этом он не противопоставляет природу истории, а, наоборот, сливает их в одно единое, неделимое целое. Писатель олицетворяет природу, откровенно очеловечивает её. Бурлящие горные реки у него подобны невестам в подвенечном наряде: «... мутное серебро рек в зеленых тканях, будто белые девы свадьбы, смеясь и гуторя, надели зеленые венки, поют и подымают сорванные ветви, водопад – нить жемчугов вдоль гордого, полного хищного предвкушения счастья, горла невесты» (510). Внимание останавливает и заставляет задуматься эпитет «хищное предвкушение» невесты.

Интересно, что повесть «Страшная месь» тоже начинается с описания свадьбы сына есаула Горобца. Но в рассказе Хлебникова кипящая жиз-

ню горная природа ассоциируется с пышным, шумным свадебным обрядом, таящим тревожное ожидание утраты свободы, неизбежного насилия со стороны невесты. При этом важно учитывать историческую эпоху, в которой жил сам писатель. Это эпоха напряженных нравственных и философских исканий, пересмотра многих представлений в сфере семейных и общественных отношений. У неприкаянного и бездомного до конца своих дней Хлебникова на этот счёт были, очевидно, свои взгляды.

«Жители гор» написаны в 1912–1913 гг., когда «возобновились военные действия на Балканах, и в России опять всколыхнулся интерес к славянскому вопросу, у Хлебникова же этот интерес, – пишет С. В. Старкина, – никогда не исчезал»<sup>5</sup>. Вспоминается стихотворение Хлебникова «Мы желаем звездам тыкать...», где он призывает читателей быть грозными, как Острица. Об этом гетмане поэт упоминает и в своем рассказе: «...закат-уманец с сверкающей саблей, по зову Острицы поднявшийся в поход». Известно, что Яков Острица (Яков (Яцко) Стефан Искра-Остринин) – один из руководителей крестьянско-казацкого восстания на Украине 1638 г. против польского владычества<sup>6</sup>.

Исторические мотивы у Гоголя и Хлебникова свидетельствуют о родстве писателей разных эпох. Объединяет их горячий интерес к прошлому России и Украины. Хлебников вслед за автором «Тараса Бульбы» обращается к истории борьбы украинского народа с польской шляхтой (рассказы «Велик день», «Жители гор»).

Известно, что вначале Хлебников назвал рассказ «Девы русские», желая подчеркнуть, что в этом произведении он говорит о русском народе: «Здесь жили русские» (511). Гоголь в повести «Страшная месь» тоже акцентирует: «...еще до Карпатских гор услышишь русскую молвь, и за горами еще кой-где отзовется как будто родное слово; а там уже и вера не та, и речь не та»<sup>7</sup>. Что ещё раз указывает: писателей интересовал вопрос границы заселения славян<sup>8</sup>.

Характерно, что в статье «О расширении пределов русской словесности» (1913) Хлебников призывал бороться с «некоторой узостью очертаний и пределов русской словесности»<sup>9</sup>. Эта статья может стать ключом к пониманию некоторых фрагментов рассказа. В ней он упоминает о «загадочных» поморянах, полабских славянах. Поморяне – племена, близкие к полабским славянам, они населяли прибалтийское Поморье<sup>10</sup>. В рассказе Хлебников также упоминает о поморах, описывая горы: «Темные ущелья, темные, как старцы в поддевках поморского согласия, сумраком вникали в этот зелёный и белый вершинами мир». Поморское согласие или толк – старообрядческое учение, возникшее вскоре после образования раскола среди населения Поморья<sup>11</sup>.

Очередное упоминание Хлебникова о старообрядцах говорит о том, что писателя волновала



тема раскола. Ему интересен этот особый, самобытный, гордый народ. Кажется, сама природа помогает автору опозитивировать образ раскольников, ценой лишений пытавшихся отстоять веру отцов. Здесь снега – «строгие платки старообрядческих девушек», а части горного темного мира громоздятся, как «обломки жизни русских» (511). По-другому жизнь раскольников не назовешь. Не боясь постоянных притеснений, они пытались собрать единоверцев, шли на сожжения. Памятником им служат в рассказе камни гор: «Как суровые души сжигавших себя из-за переставленного звука, высились камни» (511). Удивительной силы экспрессия дорисовывает страшный образ, отражающий трагедию массовых самосожжений раскольников, их нестигаемую волю и гордыню.

Каждая фраза в рассказе насыщена ассоциативными, реминисцентными образами. В обрисовке горного пейзажа повествователь не упускает из вида царственную птицу орла, который взлетал на самый высокий утёс и «садился, как русский на престол Византии, как Управда» (512). Смысл этого сравнения орла с Управдой раскрывается в статье «О расширении пределов русской словесности», где В. Хлебников говорит о некоем Управде «на престоле второго Рима». Управда, по легенде, первоначальное имя императора Византии Юстиниана I (527–565), который якобы был славянином. При этом автор уточняет, «как славянин или русский (почему нет?)», и тем стирает границы между всеми славянскими народами, называя их всех русскими.

Использованные щедро исторические контексты, с одной стороны, существенно раздвигают временные рамки, с другой, придают большую определённую пространственным границам в сюжете рассказа. В его основе синтез частного, единичного и общего, фонообразующего, направленного на воплощение авторской идеи объединения, сплочения славянства в борьбе со всяким посягательством на его свободу. Не случайно повествователь упоминает в своем рассказе «дни Грюнвальда», «Косовское» и Куликовское поле, ту сторону утёса, на котором прилепилась хата, «откуда идут монголы», что рождает мотив дозора. Один маленький штрих, крохотная художественная деталь заставляет читателя вспомнить крупное сражение, состоявшееся 15 июня 1389 г. на Косовом поле между объединенными войсками Сербии и Боснийского королевства с турецкой армией султана Мурада I. Так, не изменяя своему художественному методу, ярким, лаконичным языком, писатель стремится к достижению цели, поставленной им в названной статье.

Сюжет рассказа, как уже сказано выше, явно новеллистический: намечен и прописан пунктирной, прерывистой линией, воссоздает бытийно-трагический эпизод из жизни двух молодых влюблённых из старообрядческого поселения, обосновавшегося где-то в карпатских горах. Горный пейзаж, образ гор, с изломами горных

хребтов, органично соотносится с обитателями, непреклонными, гордыми старообрядцами со светлыми глазами, устремленными в небесную даль.

Собственно повествовательная часть рассказа начинается с появления девушки, которая стоит над пропастью и поёт. Пропась, как известно, – символ тьмы, опасности, риска, падения; пение – это полет души, устремление к свету, высокому, небесному, величественное и вместе с тем что-то женственное, затаённое. Так вводится в повествование мотив противостояния, извечной борьбы высокого и низкого, света и тьмы. Хлебников создает удивительно романтический образ юной жительницы гор: «Сноп трав и цветов был в ее руке, а в глазах блестело и колыхалось далекое синее море» (512). В её облике очевидно единение с природой, гармоничное сосуществование с ней. Что-то возвышенное, мечтательное чувствуется в этой героине.

Образная система рассказа представлена несколькими персонажами. Едва намечены образы родственников девушки: отец, мать, сестра. Контурно выписан и образ молодого охотника Артёма. Следует сказать, что образу природы автор уделил больше внимания. Наряду с горами, лесом, морем, небом, в рассказе всё время присутствует некая сущность, чей-то незримый глаз, наблюдающий за жизнью этих людей: «...по всему этому бродили светлые взоры ока» (511). Одинокую русскую хату автор сравнивает с «разумом мыслителя на <туманном> ха<осе> мира» (511). Из этой хаты выходит человек. «Рога оленя были за его плечами и пятна свежей крови на гачах» (511).

Появление охотника с пятнами «свежей крови» на одежде нарушает чувство гармонии в мире природы. Кстати сказать, образ охотника как воплощение авторской философии природы нередко появляется в рассказах Хлебникова («Николай», «Охотник Уса-Гали» и др.). Символично имя охотника – Артём, восходит оно к греческому *artemios* – посвященный Артемиде, богине охоты и луны. Заметим, что имя девушки остается неизвестным.

Истинный неоромантик, Хлебников наполняет свой рассказ звуками, голосами природы, при этом его герои совсем немногословны. Так, «гремящий водопад, летя вечной стрелой вихрем вниз» (512), заглушил слова охотника, слова признания в любви. В окружающем пейзаже: в суровых очертаниях гор, в шумном водопаде – проявляется вечность, и на его фоне особенно остро чувствуется кратковременность человеческой жизни. Так обозначена, проявлена авторская философия жизни, природы. Поэтике романтизма свойственна острота конфликта, замешенного нередко на любовной интриге.

Сюжетная линия Артёма и его избранницы усложнена игрой девушки, которая демонстрирует окружающим свою независимость и недоступность, в глубине души она равнодушна к юноше. Не умея понять это, он страдает, то и дело



воскликая: «Я люблю тебя, солодка!» Но, кажется, сама природа подключилась к этой драме: вновь «заунывные, извилистые, певуче однообразные звуки несущихся волн прервали его речь и ее ответ, птица с пронзительным криком пронеслась над ними» (512). От страсти и бессилия справиться с охватившим его чувством охотник дрожит, подобно голубю. Она же в силе своей власти над ним – воплощенная соколица.

Следующий фрагмент в этом рассказе раскрывает суть поединка влюбленных как противостояние мужского и женского. Символичен диалог наблюдающих за ними взрослых из семьи юной горянки. «Старуха, стоявшая у входа в хату, поднесла руки к глазам и произнесла: “Иль сокол наш горлинку гонит”. Но засмеялась сестра и сказала: “Нет, он голубь, а она – соколица”» (512). Этот диалог отправляет нас к раннему романтическому произведению М. Горького «Макар Чудра», где был запечатлен роковой поединок гордой красавицы Радды и самонадеянного красавца Лойко. Как у Горького, у Хлебникова мужчина и женщина вступают в противоборство, так возникает романтический конфликт между чувством любви и гордым стремлением к воле. Однако у Хлебникова сюжетная линия влюбленных получает своё трансформированное воплощение. Не дождавшись ответа, Артём запел песнь и пошёл прочь: «Люли, люли, / На войне летают пули»<sup>12</sup>.

Не случайно Р. В. Дуганов называет этот рассказ Хлебникова нравоописательным<sup>13</sup>. Перед нами сложный образ очень сильной, гордой, свободолюбивой девушки, которая при этом не лишена мечтательности, её мысли направлены к чему-то чистому, прекрасному. Так, ей во мгле видятся удивительные образы: «Казалось ей, она видит белого, как лунь, старца с глазами <звездами>, и перед ним, как злой должник, стоит черный медведь и ждет, когда вынет старец краюху хлеба. Иль видела себя матерью, великоглавой, кроткой, и на руках у ней дитя, а на<д> ни<ми> зве<зда> и не<бо>, и идут по<клониться> волхвы» (512).

Мысли о Богородице – это мысли о материнстве и вместе с тем о целомудрии, о чистоте. Девушка во мгле, в которой нельзя было видеть и свои руки, осмелилась представить себя «великоглавой, кроткой», непорочной. Высокое мечтание прервал внезапный поцелуй. Этот поцелуй отрывает девушку от возвышенных мечтаний. После описания этих удивительных видений понятно её негодование. Обида забралась в её сердце. «Стыдись! – воскликнула она и подняла руку, но уже никого не было, и только молочная мгла окружала ее. Да кто-то злобно и мстительно захохотал» (512).

Такова прелюдия к поединку, завершившемуся нежными поцелуями, готовностью жить в любви, трагически прерванной неведомой, загадочной силой, чьей-то рукой. У Хлебникова-романтика, космиста в природе запечатлено не только величественное, возвышенное, но и

враждебное человеку. И это не случайно: человек несовершенен, с лёгкостью убивает оленя, бестрепетной рукой свежует тушу. Олень является символом творения и возрождения, благородства и величия. Олень – царская добыча, его умерщвление на охоте отождествляется со смертью героя<sup>14</sup>. В одно мгновение он сбивает коршуна, и тот «с окровавленным клювом, хватая когтями песок» (513), падает к ногам девушки. Жертвы охотника неисчислимы, если в тот же день он возвращается с охоты с горным козлом на плечах.

В сюжете рассказа, полном намёков, недоговорённостей, внимание привлекают ситуации, использованные ранним Горьким в произведениях, посвящённых раскрытию антитезы «мужское – женское». Сцена утреннего купания девушки в ручье, опозитизированная Хлебниковым, – апофеоз красоты женского тела – даже на уровне лексики созвучна финальному эпизоду в рассказе М. Горького «Варенька Олесова» (1898). Психологически сложный рисунок свидания-борьбы героев в лесу с ножом, примирением и поцелуями – своеобразная модификация сцены свидания Радды и Лойко в программном рассказе («Макар Чудра», 1892) старшего современника Хлебникова.

Трагическая развязка рассказа тем неожиданнее и острее, чем лиричнее окрашены фрагменты семейных отношений в доме девушки, построенных на родительской заботе, доверчивых равноправных беседах. Показательный в этом плане диалог девушки с отцом, который сообщает: «– А он, слышь, принес трех орлят; хочет приручить их и летать на них по небу. – Разобьется мальчик. – Разобьется, говоришь?» (512). Слова гордой девушки звучат пророчески.

Предмет разговора отца и девушки – неназванный по имени Артём – свидетельствует о том, что о нём нередко говорят в этой хате, и отношения поединка-игры сложились достаточно давно, возможно, с детских лет живущих в замкнутом пространстве соседей. Дневной наряд девушки, где откровенно выставлен «длинный и узкий» нож на поясе, её лукавая усмешка, зовущий взгляд «больших расширенных глаз» – это скорее молчаливое приглашение померяться силами на равных, вызов на поединок. Отсюда и её воинственное «гож нож», и неуклюжее движение девушки, оцарапавшей юношу и окровавившей себя.

Хлебников с тонкостью психолога подмечает алогизм поведения влюбленной красавицы, которая с трудом преодолевает гордость, обнаруживая давно сдерживаемое желание постичь счастье любви. Если раньше она не удостоивала его ответом и общалась в основном с помощью взглядов, жестами, то теперь, оказавшись наедине в лесу, она обрушила на юного охотника всю силу своей любви, нежности и нетерпения, вызвав восхищение потрясённого юноши. Воссоздавая сцену любовного апогея, автор предельно лаконичен, но экспрессия от этого становится лишь выразительнее. Ночь любви пролетела как один миг.



«Король времени» целомудренно оставляет за пределами повествования осуществлённое счастье влюблённых. Перенос времени к утру с помощью слов: «вдруг солнце показалось, солнце осветило её девичьи ноги» (513), предельно красноречиво. За этим «вдруг» часы взаимной радости, которая теперь именно «вдруг» обрывается трагически неотвратимой фразой беды: «над ней лежал мёртвый холодный Артём» (513). Этот неожиданный, вполне в новеллистическом духе, поворот в развитии сюжета оставляет читателя в недоумении, перед цепью неразрешимых загадок, доступных пониманию лишь «светлым взором ока», бродившего над горным тёмным миром, где вечная борьба жизни и смерти, радости и горя, мира и войны.

Рассказ невелик по объёму, его сюжет занял четыре страницы, но плотность письма необычайна по содержательности, богатству и глубине ассоциативных мыслей и образов, математически выверенных рисунков и линий, действительно объединяющих временные пласты и широкие морально-этические пространства, заключённые Хлебниковым в тесные рамки новеллистического повествования.

#### Примечания

- 1 Завельская Д., Завельский А., Платонов С. Текст и его интерпретация. URL: <http://www.textology.ru/article.aspx?ald=149> (дата обращения: 15.01.2012).
- 2 Хлебников В. Жители гор // Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 510. Далее ссылки на художественный текст даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.
- 3 Мальцев Ю. Иван Бунин (1870–1953). Франкфурт-на-Майне. М., 1994. С. 312–313.
- 4 Гоголь Н. Страшная месть // Гоголь Н. Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. М. ; Л. 1962. С. 158.

- 5 Старкина С. Велимир Хлебников. М., 2007. С. 77.
- 6 См.: О причинах взаимного ожесточения поляков и малороссиян в XVII веке. Универсал Гетмана Острияницы // Записки о Южной Руси : в 2 т. Т. 2. СПб., 1857. URL: [http://www.vostlit.narod.ru/Texts/Dokumenty/Ukraine/XVII/1620-1640/Steph\\_Ostr/universal1638.htm](http://www.vostlit.narod.ru/Texts/Dokumenty/Ukraine/XVII/1620-1640/Steph_Ostr/universal1638.htm) (дата обращения: 16.02.2012).
- 7 Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 8 т. Т. 1. М., 1984. С. 226.
- 8 По словам С. А. Белобородова, одна из ветвей старообрядчества (белокриницкое согласие, имеющее свою иерархию) связывает свою историю с Буковиной, которая примыкает к Карпатским горам. Там, в селе Белая Крыница (Глыбоцкий район, на границе Украины и Румынии), находится старообрядческий монастырь. До пограничной заставы – 50 метров (см.: Белобородов С. «Австрийцы» на Урале и в Западной Сибири (Из истории Русской Православной Старообрядческой Церкви – белокриницкое согласие). URL: <http://virlib.eunnet.net/books/oldb3/chapter4/text.html> (дата обращения: 16.02.2012).
- 9 Хлебников В. Собр. соч. : в 3 т. СПб., 2001. С. 171.
- 10 См.: Ульянов И. Фрагменты из книги «Страна Помория» (1984). URL: <http://www.kolamap.ru/toponim/pomor.htm> (дата обращения: 16.02.2012).
- 11 См.: Поморское согласие // Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz\\_efron/](http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/) (дата обращения: 15.01.2012).
- 12 Эти строки вновь отправляют нас к повести Н. В. Гоголя «Страшная месть». Это преобразованный запов украинской воинственной колыбельной пана Данила: «Люли, люли, люли! Люли, сынку, люли! Да вырастай, вырастай в забаву! Козачеству на славу, вороженькам в расправу!».
- 13 См.: Дуганов Р. Слово в прозе // Дуганов Р. Велимир Хлебников. Природа творчества. URL: [http://www.i-u.ru/biblio/archive/duganov\\_hlebnikov/05.aspx](http://www.i-u.ru/biblio/archive/duganov_hlebnikov/05.aspx) (дата обращения: 17.01.2012).
- 14 См.: Вовк О. В. Энциклопедия символов и знаков. М., 2006 // URL: <http://sigils.ru/symbols/olen.html> (дата обращения: 15.01.2012).

УДК 821.112.2–312.6+929 Людвиг

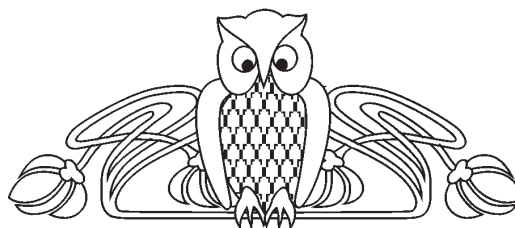
## НАРРАТИВНАЯ СТРУКТУРА БИОГРАФИИ Э. ЛЮДВИГА «НАПОЛЕОН»

Е. А. Иванова

Саратовский государственный университет  
E-mail: [elivan1988@gmail.com](mailto:elivan1988@gmail.com)

Статья посвящена выявлению жанровых особенностей биографии Э. Людвиг «Наполеон» на основе рассмотрения особенностей её нарративной структуры.

**Ключевые слова:** биография, Э. Людвиг, Ж. Женнет, нарративное движение, нарративная структура.



#### Narrative Structure of «Napoleon» by E. Ludwig

E. A. Ivanova

The article is dedicated to eliciting genre characteristics of E. Ludwig's biography «Napoleon» through considering the features of its narrative structure.

**Key words:** biography, E. Ludwig, G. Genette, narrative movement, narrative structure.



«Наполеон» (1925) был третьей полномасштабной биографией, написанной немецким писателем Эмилем Людвигом, и первой, принесшей ему широкий успех. Она была переведена на 23 языка, вышла полумиллионным тиражом в одной только Северной Америке<sup>1</sup>. Страстная поклонница личности Наполеона, М. Цветаева назвала её «гениальной» и «лучшей книгой о Наполеоне»<sup>2</sup>. Н. А. Троицкий в рецензии на вышедший в 1998 г. перевод «Наполеона» на русский язык менее восторжен, но, тем не менее, считает эту книгу «хорошим подарком нашему, отечественному читателю, как специалистам, так и любителям истории»<sup>3</sup>.

Исследователи неоднократно отмечали, что биографии Э. Людвига нарушают одну из общепринятых жанровых конвенций – запрет на включение в текст диалогов. «Мир всё время разговоривает – но очень редко в биографиях. Это одно из главных ограничений биографии», – пишет Леон Эдель<sup>4</sup>. Такое требование связано с установкой биографии как жанра на строгое следование фактам и отказ от вымысла, в то время как введение диалогов неизбежно нарушает это принцип, так как невозможно полностью доказать их подлинность. Однако достаточно бегло пролистать «Наполеона» Людвига, чтобы убедиться, что здесь это правило не выполняется. С. Ульрих отмечает, что увлекательности биографий Людвига способствовало применение драматических приёмов, в том числе встраивание в текст диалогов<sup>5</sup>. У. Киттштейн обозначает форму этих биографий как «сценический рассказ» и обращает внимание на любовь Людвига к эпизодам, которые тот сам называл «символическими сценами», приводя, однако, весьма расплывчатые объяснения этого понятия<sup>6</sup>.

В работе «Нарративный дискурс» (1972) Ж. Женетт подробно разрабатывает проблему темпоральности в повествовательных текстах. Он выделяет «четыре канонические формы романного темпа» или четыре основных нарративных движения: эллипсис, резюме, сцену и описательную паузу<sup>7</sup>. Эллипсис, при котором «нулевой сегмент повествования соответствует некоторой длительности в истории»<sup>8</sup>, в качестве другой крайности противостоит здесь описательной паузе, когда время истории стоит на месте на протяжении некоторого сегмента текста. В сцене достигается условная равномерность движения повествования и текста, а резюме охватывает собой все разновидности нарративного движения, при котором время текста короче времени истории и абзац текста охватывает часы, дни или годы жизни. При этом сцена в европейской романной традиции связана с наиболее драматическими элементами истории, с главными и потому наиболее детально излагаемыми моментами действия и носит преимущественно диалогический характер. Таким образом, понятие «сцена» сохраняет в данной модели связь с драматическим родом

и в то же время приобретает достаточно чёткие характеристики как элемент прозаического повествовательного текста, каковыми являются в том числе биографии Людвига.

Сопоставляя теорию Женетта с высказываниями исследователей жанра биографии, можно сделать вывод, что для данного жанра характерно тотальное преобладание резюме и отказ от сцен. Использование эллипсисов и пауз связано, в первую очередь, с авторской концепцией личности героя и соответствующим отбором материала; поэтому с целью выявления жанровых особенностей биографии «Наполеон» Людвига следует скорее сосредоточиться на анализе роли в произведении диалогов и сценических элементов.

В пяти частях биографии Людвига повествовательное время движется достаточно равномерно, герой показан в единстве своей публичной и личной жизни. Учитывая масштаб личности Наполеона и интенсивность его жизни, биографическая задача создания его всеохватного портрета выглядит утопической, почему Людвиг и выдвигает на разных этапах жизни императора – и в разных частях книги – разные его свойства на первый план повествования. Амбициозный корсиканский авантюрист – гений военной организации, романтик, мечтающий о славе Александра Великого – спаситель революции и уничтожитель ее завоеваний – преданный патриархальным клановым ценностям политик, по-своему мстящий европейским князьям, – оторвавшийся от реальности, лгущий себе и окружающим разбитый герой – трагическая фигура на острове Св. Елены – в каждой из этих сторон образа автор к традиционным историческим интерпретациям фигуры Наполеона добавляет свои, оригинальные акценты. Сквозными темами биографии становятся невероятные трудоспособность и выносливость Наполеона, его одиночество, гениальность и власть, в совокупности все более отдаляющие его от человечества и превращающие в преступника, в монстра. В отличие от историографических трудов, Людвиг не указывает на свои источники: он создает новый на тот момент жанр, роман-биографию, биографию, успех которой меряется не критериями точности и полноты, а критериями художественной убедительности и эстетического воздействия. Потому автор синтезирует в своем тексте десятки историографических источников, никак над ними не рефлексировав и их не обозначая, что затрудняет вычленение в тексте собственно цитат из Наполеона, слов, достоверно ему принадлежащих (за исключением взятых в кавычки цитат из переписки Наполеона). Диалоги же Наполеона с многочисленными персонажами конструируются с разной степенью опоры на заметки, дневники и воспоминания последних, где высказывания императора вовсе не обязательно воспроизводятся дословно, а, как можно предположить, зная механизмы работы человеческой памяти, – с неизбежными существенными искажениями.



Вопреки мнению критиков и первому впечатлению, отрывков текста, полностью подходящих под женеттовское определение сцены, в «Наполеоне» менее тридцати на 671 страницу текста. Объём их колеблется от нескольких строк до страницы. На этом фоне резко выделяется сцена, занимающая большую часть восемнадцатой главы третьей книги и посвящённая встрече Наполеона с его братом Люсьеном. Особое внимание, уделённое биографом этой сцене, объясняет его утверждение, что «весь Наполеон в ней»<sup>9</sup>.

Большую её часть занимает диалог, также присутствуют передача действий, мыслей, реакций и указания на окружающую персонажей обстановку. Но если в начале этой сцены у читателя вполне может создаться ощущение, что он открыл исторический роман, вскоре оно рассеивается, так как обнаруживаются две особенности. Длинный обмен репликами может идти без авторских ремарок, уточняющих интонацию или жесты, что не вполне соответствует ожиданиям читателей романа, а часть диалога не дана нам дословно, как положено в сцене, а пересказана. Поначалу это касается реплик Люсьена, которые даются в косвенной речи между дословно приводимыми фразами Наполеона, например: «“Ну, что Вы имеете мне сказать?” Люсьен надеется на прощение»<sup>10</sup>, затем пересказываются и особо длинные пассажи речи Наполеона. Таким образом, внутри большой сцены включаются элементы резюме. Эти приёмы помогают автору управлять вниманием читателя, уводя менее значимого собеседника в тень, а из поведения и слов Наполеона выделяя только то, что наиболее показательно и важно.

Учитывая эти особенности, можно добавить к уже выделенным сценам в биографии ещё около сорока отрывков, сочетающих в себе элементы сцены и резюме, и рассматривать их вместе с чистыми сценами.

Соотношение этих двух начал внутри отдельных эпизодов может быть различным. Вот небольшая сцена времён возвращения из Итальянского похода:

«Сидя в карете с Бурьеном и после почти двух лет покидая Италию, он говорит: “Ещё пара таких походов, и мы обеспечим себе сносное место в памяти потомков!” Когда друг возражает, что он сделал это уже теперь, Бонапарт поднимает его на смех: “Вы добряк, Бурьен! Умри я сегодня, через десять веков я получил бы в мировой истории не больше половины страницы!”<sup>11</sup>. Мы снова видим, что слова собеседника Наполеона переданы в косвенной речи. Нельзя утверждать, что биограф изменил реальную длину реплики, так как она нам неизвестна, но из-за невозможности определить это данный элемент текста перестаёт даже условно прямо соотноситься с соответствующим элементом реального разговора и приближается к резюме, оставаясь неотъемлемой частью сцены.

В сцене разговора Наполеона с Бернадотом на с. 150–151 несценических элементов гораздо

больше. В данном случае читатель не получает никаких указаний на то, где и когда разворачивается действие. При первом употреблении здесь прямой речи её можно даже принять за обобщение повторяющихся похожих реплик, и только продолжение разговора убеждает нас, что это сцена, большая часть которой остаётся за кадром или резюмирована. Здесь Людвига не интересуют конкретные слова Наполеона, продиктованные политическими соображениями. Внимание сосредоточено на противостоянии характеров, в виде чистой сцены представлены только самые драматичные моменты разговора. А последняя фраза позволяет автору естественно вернуться к резюмирующему рассказу о причинах напряжённых отношений Бонапарта и Бернадотов.

Людвиг активно использует многочисленные дошедшие до нас высказывания Наполеона, цитируя своего героя порой целыми страницами. Чаще всего эти цитаты включены внутрь резюме или авторских комментариев. Но иногда они получают обрамление, делающее их элементами сцены.

«Когда на следующий день после этого события (казни герцога Энгийенского. – *Е. И.*) несколько гостей молчаливо и подавленно сидят за столом, Жозефина молчит о своих страхах, а он о своих колебаниях, и вдруг он говорит: “Теперь они хотя бы видят, на что мы способны”. С этих пор, я надеюсь, нас оставят в покое”. Встав из-за стола, он ходит туда-сюда и объясняет перед молчащим кругом свои основания и настроение. Все слушают, как он, продолжая расхаживать, со странным увлечением говорит о гении, о политиках, в первую очередь о Фридрихе, которого он так почитает. <...> Внезапно он прерывает публичный монолог, который позволяет глубоко заглянуть в его душу, и велит зачитать документы, связанные с заговором»<sup>12</sup>.

В приведенной цитате опущено длинное рассуждение Наполеона о допустимости проявления чувств для политика. Само по себе оно выглядит чисто теоретическим и никак не привязанным к изображаемому моменту, но, помещённое в контекст следующего дня после вызвавшей мировой резонанс казни герцога Энгийенского, вложенное в уста человека, внезапно произносящего длинный монолог перед подавленными гостями, оно приобретает другое звучание и позволяет почувствовать сомнения героя, его одиночество и желание оправдаться. Это помогает подчеркнуть отношение автора к казни Энгийенского как к серьёзной ошибке Наполеона.

Весьма неожиданно оборачивается сценой другая цитата. В соответствии с традицией Людвиг представляет двух министров Наполеона, Талейрана и Фуше, его злыми гениями и предателями. С сожалением автор отмечает, что Наполеон не мог избавиться от них и, даже зная о невозможности им доверять, тем не менее, испытывал потребность в них как в равных собеседниках. Так, в сцене с Фуше накануне русского похода Наполеон



излагает ему свои заветные планы экономического и политического объединения Европы в монологе, представленном как цитата, а затем следует фраза: «На этом он внезапно отпускает его из комнаты»<sup>13</sup>. Употребление местоимённого наречия «*daauf*», связывающее действие с произнесёнными словами, ясно указывает, что в тексте передаётся конкретное однократное действие. Продолжительность его в данном случае будет весьма близка к продолжительности описывающей его фразы, что резко контрастирует с куда более быстрым темпом предшествовавшего цитате текста, где абзац охватывает события нескольких месяцев. Использование предложения, по форме и функциям сопоставимого со сценической ремаркой, служит сразу двум целям. Внезапное завершение разговора подчёркивает завершенность мысли, законченность плана. Невозможно сказать, насколько точно приводимая здесь «цитата» из Наполеона, но именно впечатление полной достоверности стремится создать либеральный биограф, который из всей деятельности Наполеона больше всего поддерживает его идею единой Европы, «Соединенных Штатов Европы». В то же время резкий перепад темпа повествования не только привлекает внимание читателя, но и заставляет его представить говорящего. Высказанная идея перестаёт быть только словами, обретает лицо – возможно, несколько неожиданное для читателя, и это скрепляет связь между образом героя и важной для биографа мыслью.

Элементы сцены и резюме смешиваются и в некоторых отрывках биографии, повествующих о военных событиях. В целом Людвиг не уделяет им особого внимания, полагая, что они слишком мало связаны с внутренней жизнью героя. Поэтому информации о ходе битв и перемещениях войск приводится минимум, необходимый для понимания происходящего. Однако некоторые моменты всё же останавливают внимание биографа, если демонстрируют, с его точки зрения, развитие внутренней жизни героя. Среди них можно назвать битву за мост при Арколе, встречу с прусским королём после битвы при Аустерлице, гибель Дюрока в битве при Баутцене и другие.

Большая часть абзаца, посвящённого битве при Арколе, представляет собой резюме, излагающее общий ход битвы<sup>14</sup>. Здесь характерно использование слова «*alles*», «всё», применительно к французской армии: биографа не интересуют частности и конкретика. Там, где романист мог бы подробно описать битву, прикоснувшись к множеству судеб и апеллируя ко всем органам чувств, биограф сосредоточивает внимание на действиях одной фигуры. Из гуши событий выхватываются отдельные моменты: Бонапарт стоит на мосту, безличным кто-то предостерегает его, Мармон видит его на руках адъютанта и замирает в шоке, адъютант прикрывает собой генерала и падает. Происходящее вокруг передаётся предельно кратко и резюмировано («Смятение, выстрелы...»), в

сжатую до двух предложений сцену превращается только ситуация, в которой Бонапарту угрожает опасность, но и она показана подчёркнуто статично. Мы не знаем, что случилось, только видим генерала на руках у адъютанта, и вслед за тем уже пришедшим в себя, на момент биограф словно останавливает время, превращая своих персонажей в «замершую группу», на резком контрасте с «текущими» («*flutet*») вокруг войсками.

При чтении биографии обращают на себя внимание фрагменты, не содержащие диалогов, но соединяющие в себе черты разных типов повествовательного движения. Такие эпизоды нередко появляются в начале главы и в четырёх случаях из пяти открывают новую книгу биографии. В них описываются люди в единичный момент времени, в конкретном положении и окружении, что характерно для сцены, однако по преимуществу статично, с частым использованием глаголов «*sitz*», «*steht*» и им подобных. Однако статичность не означает полной остановки времени истории, что было бы признаком полноценного описания. В этих эпизодах персонажами могут совершаться действия, нередко встречается использование несобственно-прямой речи, передающей мысли и чувства. Часто такие фрагменты явственно охватывают некоторый промежуток времени, минуты или часы, что характерно уже для резюме.

Биография начинается с такого эпизода: «На биваке сидит юная женщина, закутавшись в одеяло, она кормит ребёнка. Издалека до неё доносятся шум и грохот. Будут ли стрелять после заката?...»<sup>15</sup>. Цитата могла бы охватить фактически всю первую главу, за исключением последнего абзаца, являющегося авторским комментарием. Перед нами статичная картина, персонаж в определённых обстоятельствах и определённом окружении – в данном случае Летиция Бонапарт в горах во время корсиканского восстания 1769 г. Автор указывает, какое впечатление должен произвести персонаж («она похожа на цыганку»), передаёт его мысли несобственно-прямой речью. Далее появляется другой персонаж, Людвиг сообщает нам о реакциях и действиях обоих, но не даёт им права голоса и пересказывает содержание беседы, продолжая при этом описывать их поведение.

Так же легко автор вводит читателя в гостиную штаб-квартиры Наполеона во время Итальянского похода в замке Монтебелло и представляет нам собравшихся там, перемежая описание их внешности и личных качеств указаниями на то, как они расположились в зале, с кем и о чём разговаривают. Порядок представления определяется ассоциативными и тематическими связями (после обольстительной Жозефины – красивый и сластолюбивый Массена, за ним, по принципу антитезы, некрасивый и образованный Бертье и т. д.), но это маскируется группировкой персонажей в описываемом пространстве. Людвиг создаёт впечатление плавного перехода взгляда от фигуры к фигуре, находящейся рядом или ре-



агирующей на действия первой. Но всё общение снова проходит «беззвучно», мы видим жесты, но не слышим слов<sup>16</sup>.

Одна из наиболее законченных и цельных сцен такого рода представлена на с. 394: читатель видит Наполеона во время русского похода, в степи, перед своей палаткой, окружённым секретарями и слугами, в состоянии затянувшегося ожидания. Эта сцена вводится риторическим вопросом «Разве вы не видите, как он стоит перед палаткой, в своём старом зелёном сюртуке?»<sup>17</sup> и служит иллюстрацией к приведённой чуть выше цитате из письма Меневаля (секретаря Наполеона) с крайне нетипичной просьбой прислать для императора «занимательных книг». Весьма наглядно она иллюстрирует и весь биографический метод Людвига: оттолкнувшись от документа, проникнувшись его атмосферой, представить себе живую сцену и продемонстрировать её читателю. Здесь этот метод дан в обнажённом виде благодаря непосредственно связывающему цитату и сцену риторическому вопросу и прямому обращению к читателям «вы». Резкое замедление темпа от резюме к сцене и последовательное перечисление мелких, незначительных действий (берёт понюшку за понюшкой, читает бумагу, откладывает её) помогают создать ощущение скуки и бездействия и помочь читателю представить состояние духа императора, лишённого привычной возможности действовать.

Подобные сцены могут остаться чисто описательными, вовсе не получая развития в действии. Например: «Вот он сидит в Сан-Суси, старый канделябр Фридриха сияет над его головой, портрет Вольтера улыбается шутке соотечественника сбоку: он сидит один за шахматами, просчитывает ходы своего невидимого противника, всё дальше скользит его взгляд...»<sup>18</sup>. Часть первого предложения после двоеточия является резюмирующей, поскольку говорит о событиях, занявших предположительно несколько часов. А вот первая его часть вполне могла бы открывать обычную сцену в романе или пьесе, однако вводит лишь это резюме, пусть и с достаточно низким темпом.

Третья книга биографии начинается со сцены заседания в Тюильри. Первое предложение описывает диспозицию: «За большим овальным столом сидят около двадцати человек, молодых и старых, с мужественным или учёным видом...»<sup>19</sup>. Но вместо ожидаемой читателем сцены совещания далее следует ретроспектива последних десятилетий и пространное метафорическое описание революционной Франции как военного лагеря и «вакханалии свободы, равенства и обмана». Следующее предложение продолжает эту метафору: «Внезапно воцаряется тишина. С тех пор как невысокий человек в поношенном зелёном генеральском мундире председательствует за овальным столом <...>, партии уползли в свои норы...»<sup>20</sup>. Но повторное упоминание овального стола побуждает читателя не только поместить нового персонажа в

представленный выше круг людей, но и мысленно достроить сцену, связав слова о наступлении тишины не только с ситуацией в стране, но и с появлением этого человека за овальным столом. Использование сценических элементов наряду с метафорой здесь служит оживлению авторских рассуждений, представляя их в виде наглядных образов. Ещё ярче эта функция проявляется в другом случае, когда Людвиг впервые вводит в текст нового персонажа – Талейрана.

Обозначив его как главного противника Наполеона, хитрого политика и циника, автор даёт персонажу возможность показать себя и использует для этого очевидно вымышленную сцену: Талейран читает письмо Наполеона и реагирует на него<sup>21</sup>. Как и во многих других случаях, здесь смело употребляется глагол «denken». Этими «мыслями» и сопровождающей их мимикой (усмешка, поднятые брови) персонаж-Талейран как бы подтверждает свои уже заявленные автором качества. В то же время реплики Талейрана разбивают длинную цитату из письма Наполеона и, создавая видимость диалога, придают отрывку динамику и драматичность.

Открывающие абзац, главу или книгу предложения, задающие статичное расположение фигур в конкретный момент в конкретной обстановке, больше всего напоминают ремарки в начале сцен или действий в драме. Во всех подобных случаях автор привлекает внимание читателя, обманывая его ожидание: явно апеллируя к читательскому опыту чтения драматических произведений и романов, он подаёт нам сигнал начала сцены, но вместо этого дальше излагает либо резюме, либо свой комментарий к происходящим событиям или представленным персонам. Это заставляет вспомнить ещё об одном виде искусства: кинематографе. В эпоху немого кино было распространено такое явление, как устный комментарий к фильму, восходящий к традициям представлений с волшебным фонарём<sup>22</sup>. Статичное изображение или отрывок действия сопровождается словесным комментарием, который должен объяснить непонятное, указать важное, подсказать оценку происходящего. Такие же задачи выполняет авторский комментарий в биографиях Людвига.

Как мы видим, сцены и их элементы играют значительную роль в «Наполеоне» Людвига. Их использование помогает автору оживить текст, придать ему драматизм, манипулировать вниманием читателя. Введение диалогов и пересказываемых автором сцен придаёт тексту наглядность и подогревает читательский интерес. Порой это приводит к появлению очевидно вымышленных сцен, что снижает общую фактическую достоверность книги. Всё это является заметным отклонением от норм традиционной биографии. В то же время в количественном плане объём резюме в тексте значительно превышает объём сцен, что соответствует традициям документальной, а не художественной литературы. Большинство





сцен не могут быть признаны таковыми в чистом виде, так как часть событий в них резюмирована, а фразы, сигнализирующие о начале сцены, в действительности часто вводят резюме или резюмирующий комментарий автора. Это с очевидностью отличает «Наполеона» от исторического романа. Таким образом, биография Людвига оказывается в промежуточном положении, её нарративная структура не соответствует в полной мере ни биографии, ни историческому роману, что позволяет говорить о ней как о беллетризованной биографии, сочетающей черты обоих жанров.

### Примечания

- 1 См.: [без автора] *Weitere Werke Emil Ludwigs* // Ludwig E. Wilhelm II. München, 1976. S. 510.
- 2 *Цветаева М.* Собр. соч. : в 7 т. М., 1995. Т. 6 : Письма. С. 412.
- 3 *Троицкий Н.* «Необычный Наполеон» (о русском переводе книги Эмиля Людвига). URL: [www.sgu.ru/files/nodes/9864/17.pdf](http://www.sgu.ru/files/nodes/9864/17.pdf) (дата обращения: 28.11.2012).
- 4 «The world does a great deal of talking – but rarely in biographies. This is one of biography's greatest limitations» (*Edel L.* *Writing Lives : Principia biographica*. N. Y., 1987. P. 23).
- 5 См.: *Ulrich S.* «Der fesselndste unter den Biographen ist heute nicht der Historiker» *Emil Ludwig und seine historischen Biographien* // Hardtwig W., Schütz E. H., Becker E. W. *Geschichte für Leser : populäre Geschichtsschreibung in Deutschland im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, 2005. S. 52.
- 6 См.: *Kittstein U.* «Mit Geschichte will man etwas» : historisches Erzählen in der Weimarer Republik und im Exil (1918–1945). Würzburg, 2006. S. 376.
- 7 См.: *Женемт Ж.* *Фигуры* : в 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 344–345.
- 8 Там же. С. 344.
- 9 «Der ganze Napoleon ist darin» (*Ludwig E.* *Napoleon*. Ernst Rowohlt Verlag, 1925. S. 293).
- 10 «“Nun? Was haben Sie mir zu sagen?” Lucien hofft auf Verzeihung» (Ibid. S. 295).
- 11 «Als er im Reisewagen sitzt mit Bourrienne und er verlässt nach bald zwei Jahren Italien, da sagt er: “Noch ein paar solcher Feldzüge, und wir haben uns einen leidlichen Platz in der Nachwelt gesichert”. Als der Freund meint, den hätte er schon heute, lacht ihn Bonaparte aus: “Sie sind gut, Bourrienne! Wenn ich heute sterbe, bekomme ich nach zehn Jahrhunderten in einer Weltgeschichte nicht mehr als eine halbe Seite!”» (Ibid. S. 113).
- 12 «Als am Tage nach der Tag einige Gäste stumm und gedrückt bei tische sitzen, Josephine ihren Schrecken, er selber seine wogenden Gedanken verschwiegen hat, sagt er plötzlich: „Wenigstens sehen sie nun, wessen wir fähig sind. Von nun an hoffe ich, man lässt uns in Ruhe“. Nach Tisch geht er auf und ab und entwickelt dem schweigendem Kreise seine Gründe, seine Stimmung. Alles lauscht, wie er, immer auf und ab, auf seltsam ergriffene Art vom Genie spricht, vom Staatsmann, vor allen von Friedrich, den er so sehr verehrt...<...> Plötzlich unterbricht er diesen öffentlichen Monolog, der tiefe Blicke in seine Seele öffnet, und lässt die Akten vorlesen, die sich auf die Verschwörung beziehen» (Ibid. S. 210–211).
- 13 «Darauf entlässt ei ihm plötzlich aus seinem Zimmer» (Ibid. S. 376).
- 14 «Zwei Tage nach jenem letzten Brief steh er bei Arcole auf einer Brücke über der Etsch, die der Feind bombardiert, alles flutet zurück, der Fluss ist nicht zu forcieren, durch Zuruf bringt er endlich die Truppen vor, aber da ruft man: “Gehen Sie nicht weiter, Herr General! Sie werden getötet, dann sind wir verloren!” Marmont ist etwas voraus. Als er sich umdreht, ob sie folgen, sieht er den Feldherrn in den Armen Muirons, seines Adjutanten, er scheint verwundet. Stillstehende Gruppe. Da die Spitze steht, flutet alles zurück, den Abhang des Deiches herunter, Bonaparte, wieder erholt, stürzt in den Graben unter dem Deiche, sein Bruder Louis und Marmont ziehen ihn heraus, Ein Pferd! Verwirrung, Geschosse, Muiron deckt seinen Herrn mit dem Leibe und fällt. Zu Pferde rettet sich der Feldherr» (Ibid. S. 83).
- 15 «Im Biwack sitzt ein junges Weib, in Decken gehüllt nährt sie das Kind, fern hört sie Rollen und Rauschen. Wird noch nach Sonnenuntergang geschossen?» (Ibid. S. 11).
- 16 Ibid. S. 87–99.
- 17 «Seht ihr ihn nicht vor seinem Zelte stehen, in seinem alten grünen Rock?» (Ibid. S. 394).
- 18 «Da sitzt er nun in Sanssouci, die alten Kandelaber in Friedrichs Kabinette glänzen über seinem Kopfe, Voltaires Bild lächelt über dem Spuck den Landsmann von der Seite an: so sitzt er allein bei Schach, berechnet die Züge seines unsichtbares Gegenüber, immer weiter gleiten seine Blicke...» (Ibid. S. 261).
- 19 «Um einen ovalen Tisch sitzen einige zwanzig Männer, junge und alte, mit mutigem oder mit Forscherblick...» (Ibid. S. 169).
- 20 «Plötzlich herrsch Stille. Seit der kleine Mann im abgetragenen grünen Generalrock den ovalen Tisch präsidiert, ...haben sich die Parteien in ihre Hohle zurückgezogen» (Ibid. S. 170).
- 21 Ibid. S. 108–109.
- 22 См.: *Познер В.* От фильма к сеансу : к вопросу об устности в советском кино 1920–1930-х гг. URL: <http://pub.uni-bielefeld.de/download/2305017/2305043> (дата обращения: 28.11.2012).



УДК 821.161.1.09-32+929Толстая

## МИФОЛОГИЗАЦИЯ СОВЕТСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В РАССКАЗАХ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ

Е. А. Сергеева

Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, Самара  
E-mail: sergeeva28-shi@mail.ru

В статье раскрывается проблема создания образа автора в рассказах Т. Толстой через его сопоставление с образом интеллигентов эпохи застоя, основных персонажей произведений, входящих в состав сборника Татьяны Толстой «Река Оккервиль». С помощью сказочных приемов, с использованием цитатности, а также благодаря своей внутренней духовной принадлежности к интеллигенции автор создает мифологию советской интеллигенции. Основная черта этой мифологии – декадентское смирение и десакрализация. Парадокс мифологизации как описание образа интеллигенции не в момент его формирования, а в момент распада, и становится предметом данной статьи.

**Ключевые слова:** мифологизация, эпоха застоя, советская интеллигенция, образ автора, сборник рассказов.

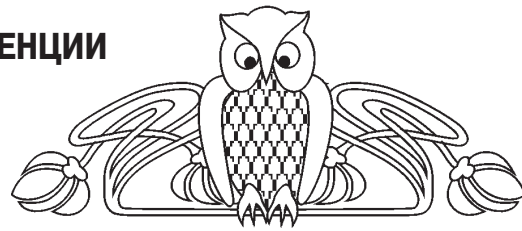
### Mythologization of the Soviet Intelligentsia in the Short Stories by Tatyana Tolstaya

E. A. Sergeeva

The article reveals the problem of creating the image of the author in the stories by T. Tolstaya by means of comparing it to the images of the intellectuals of the Stagnation Era, the main characters of the book of stories «Okkervil River». With the help of such techniques as fabulousness, citation and internal spiritual belonging to the intelligentsia author creates a mythology of the Soviet intelligentsia. The main feature of this mythology is decadent humility and desacralization. The subject of this article is the paradox of mythologization as the description of the intelligentsia image not at the time of its being formed, but at the time of its collapse.

**Key words:** mythologization, Stagnation Era, Soviet intelligentsia, image of the author, collection of short stories.

В большинстве рассказов Татьяны Толстой можно заметить сходство рассказчика с биографическим автором. На самом деле писательница – представитель столичной интеллигенции (действие её рассказов, связанных с воспоминаниями детства и юности, происходит преимущественно в Ленинграде, но события 1980-х гг. переносятся в Москву), выросшая в многодетной семье с нянями, дачным летом, любопытными знакомствами с представителями довоенного или даже дореволюционного времени. В круг интересов рассказчика входят такие судьбы и такие личности, которых легко не заметить, просмотреть во время бытового знакомства, но эти личности несут на себе тайный знак особого времени и особого авторского интереса. Вот признание рассказчика в новелле «Милая Шура»: «Мне нравится ваша никому больше не интересная, где-то там отшумевшая жизнь, бегом убежавшая молодость, ваши



истлевшие поклонники, мужья, проследовавшие торжественной вереницей, все, все, кто окликнул вас и кого позвали вы, каждый, кто прошел и скрылся за высокой горой»<sup>1</sup>. Это признание может относиться ко всем героям Татьяны Толстой.

В художественном тексте всегда виден автор как субъект сознания, выражением которого является все произведение или их совокупность, по терминологии Кормана<sup>2</sup>. Рассказчик же связан со своими объектами пространственными и временными отношениями. В то же время он, будучи субъектом сознания, сам выступает как объект с фразеологической точки зрения<sup>3</sup>. Если в произведении и нет персонифицированного рассказчика, мы по самому строю речи улавливаем определенную оценку происходящего в нём<sup>4</sup>.

В создании и самом наличии образа автора Татьяна Толстая сохраняет реалистическую традицию, хотя чаще всего в том виде, который заставляет подозревать пародийность или постмодернистскую иронию. Автор не может не отражать черт своей эпохи. Даже сопротивляясь эпохе, он оказывается вовлечен в диалог с ней и волей-неволей перенимает привычную для своего времени форму. Язык впитывает всё, поэтому в языке писателей, старающихся сохранить реалистические тенденции, но относящихся не к консервативному, а авангардному течению, неизбежно возникают и отражаются все этико-психологические элементы эпохи. Даже откровенно реалистические тенденции прозы Т. Толстой приходится рассматривать в их неизбежном отражении в постмодернистской традиции, а Т. Толстая – это, несомненно, новатор, то есть автор, старающийся изобрести новую форму, приобрести оригинальную интонацию, которая могла бы отличать её от писателей-предшественников.

По мнению М. Липовецкого, в творчестве Т. Толстой «последовательно осуществляется демифологизация мифа Культуры и ремифологизация его осколков. Новый миф, рождающийся в результате этой операции, знает о своей условности и необязательности, о своей сотворенности – и отсюда хрупкости. Это уже не миф, а сказка: гармония мифологического мироустройства здесь релятивируется и заменяется сугубо эстетическим отношением к тому, что в контексте мифа представлялось отрицанием порядка, минус-гармонией. На первый план выходит “творческий хронотоп” Автора»<sup>5</sup>. Литературная игра сама



выглядит мифом, осколки культуры сами по себе организуют устойчивую структуру. Творчество в этой исторической среде остаётся моделью хаоса, ещё одной областью его воплощения. В постмодернизме нет романтической или модернистской творческой свободы, творец парадоксальным образом зависим от своего создания. Автор «заигрывается» в любую игру, которую сам для себя придумывает, причём правила этой игры постоянно деформируются при переходах от персонажа к персонажу, а от них к автору и обратно. В постмодернизме само творчество отождествляется со смертью; вот что становится высшей формой проявления зависимости творца от самого процесса творческой игры.

Художественный мир Т. Толстой создается на условном уровне при помощи художественного языка, цитатности, мотивов сказки. В этом художественном мире мифологизируется не новая модель гармонии, а её принципиальная недостижимость. В основе мифологизации при этом находится картина мира определенного слоя общества, носителя творческого сознания и нового дискурса – *интеллигенции*.

В рамках интеллигентского самосознания как культурного мифа осуществляются сопряжение идеала интеллигента как личности и идеальных представлений интеллигента о жизни общественного целого, взаимообусловленность индивидуальной картины мира и модели русской культуры, связь ценностных представлений с жизнотворческой деятельностью. «Основные культурный миф и культурный ритуал той или иной культурной эпохи, того или иного культурного мира дают представление об основе, ядре культуры»<sup>6</sup>, – этому утверждению Е. А. Ермолина вполне соответствует мифология русской интеллигенции. Интеллигенция при этом осознается как ключевая категория русской культуры. Мифологическое исследование интеллигенции привязано к изучению судьбы русской культуры. С этим согласны И. В. Кондаков: «Рассмотрение русской интеллигенции как феномена отечественной культуры есть в то же время осмысление всей русской культуры как архитектурного целого, в том числе и отдельных наиболее фундаментальных ее пластов и закономерностей»<sup>7</sup>; В. В. Глебкин: «Жить в русской культуре и не иметь своего мнения о том, кто же такой интеллигент, все равно что не пройти обряда инициации»<sup>8</sup>; Ю. М. Лотман: «Интеллигентский дискурс есть своего рода метаязык русской культуры, порожденный ею, гомоморфный ей и семантически от нее зависимый... Интеллигентский дискурс есть функция русской культуры, а сама интеллигенция – голос этого дискурса, и она будет существовать до тех пор, пока такая потребность в самовыражении в русской культуре будет сохраняться»<sup>9</sup>.

Существование интеллигентского мифа, как и любой мифологии, не может быть адекватно понято через исследование интеллигенции как

объекта – скажем, социального, политического, исторического. Здесь, как и при создании всякой другой мифологии, необходимо принимать во внимание лежащее в основе мифа субъектно-объектное единство. «Мифический субъект» (то есть личность, к которой миф обращён, а также от лица которой ведётся или могла бы вестись мифическая речь) продуцирует миф и сам же является его объектом. Художественное слово становится естественной средой воплощения мифа, где автор не оперирует социологическими фактами, он создаёт интеллигентские мифы, рассказывает не о том, что представляет собой интеллигенция на самом деле, а о том, что думают интеллигенты о самих себе. Становясь свидетелями «разговора» интеллигенции о самой себе, мы постигаем саму интеллигенцию в её мифологическом бытии.

Нельзя не задаться вопросом: какую роль в произведениях Т. Толстой играет сказочность (мифологичность) повествования? Сказочность – это элемент романтизированного воображения, построенного на книжных образцах: на уровне героев Т. Толстой работа воображения выступает в форме подлинного существования и реализуется в подчеркнуто литературном, интертекстуальном дискурсе. На уровне автора этот дискурс осложняется более тонкой литературной работой и цитатностью, не сразу поддающейся расшифровке.

В рассказах о детстве сказочность происходит из русского фольклора, «демонстративная сказочность» как черта поэтики особенно заметна в рассказах «Любишь – не любишь», «На золотом крыльце сидели», «Свидание с птицей». Для детей в этих рассказах мотив сказки и есть состояние жизни, никакого зазора между фантазией и реальностью не возникает. К сказке причастны все: и затюканный сосед дядя Паша, «халиф на час заколдованный принц, звездный юноша» (На золотом крыльце сидели, 34), предстающий в глазах детей хранителем сокровищницы, не уступающей пещере Алладина, и тарелка манной каши («в голубой тарелке, на дне, гуси-лебеди вот-вот схватят бегущих детей, а руки у девочки облупились, и ей нечем прикрыть голову, нечем удержать братика» (Любишь – не любишь, 16)), и даже человеческая смерть («Птица Сири́н задушила дедушку» (Свидание с птицей, 66)). Сказочность в повествовании Толстой имеет конечную цель. Это процесс демифологизации, сказочность создаётся, чтобы быть отменённой. «Мертвое озеро, мертвый лес; птицы свалились с деревьев и лежат кверху лапами; мертвый, пустой мир пропитан серой, глухой, сочащейся тоской. Всё – ложь» (Свидание с птицей, 76). В произведениях, где детство не становится доминантной точкой зрения, вместо фольклорных образов (мотивов услышанных в детстве сказок) сказочным контекстом наделяются образы «высокой классики», то есть сама по себе цитатная среда выглядит как фольклорная. «Мелькали изумительные клеенчатые картины: Лермонтов на сером волке умыкает обалдевшую красавицу;



он же в кафтане целится из-за кустов в лебедей с золотыми коронами; он же что-то выделяет с конем <...> но папа тащит меня дальше, дальше, мимо инвалидов с леденцами, в абажурный ряд» (Любишь – не любишь, 20). В этом рассказе в повествовании о няне Груше уже задается переход от сказочных реалий к культурным, показывается схема мифологизирующего детского сознания в его трансформации от фольклора к интеллигентскому мифу: «В её седенькой голове хранятся тысячи рассказов о говорящих медведях, о синих змеях, которые по ночам лечат чахоточных людей, заползая через печную трубу, о Пушкине и Лермонтове» (Любишь – не любишь, 21). Тут же проявляются также откровенные мотивы советского дискурса: «И когда ей было пять лет – как мне – царь послал ее с секретным пакетом к Ленину в Смольный. В пакете была записка: “Сдавайся!” А Ленин ответил: “Ни за что!” И выстрелил из пушки» (Любишь – не любишь, 22).

Как убеждает Толстая, сказки детства во многом адекватны сказкам культуры – вроде тех, которыми живет Марьяванна, или Симеонов из рассказа «Река Оккервиль», или Соня, или Милая Шура, или Петерс из одноименных рассказов. Сказочное мироотношение предстает, таким образом, как универсальная модель эстетического выражения индивидуального художественного мира. Причём вычлениется одна схема – сказка – это мир, в котором единственно и можно жить, спасаясь от одиночества, житейской неустроенности, кошмара коммуналок и т. п., но в самой структуре повествования об этом мире уже проявляются его десакрализация и разрушение. Если, например, в «Школе для дураков» Саши Соколова ребенок смотрит на мир сквозь кристалл мифа – вечного, ничем не отменяемого и именно оттого прекрасного, то у Толстой сказочность прежде всего конечна, эта эстетическая доминанта подчиняется онтологическому пессимизму.

Культурная ситуация в конце XX в. напоминает эстетике декадентов, в этом обнаруживается преемственность русской традиции, прерванная периодом советской истории. К тому же эти две исторические ситуации совпадают в ощущении кризисности, а самая главная из черт, роднящих декадентов и постмодернистов, – резкий антагонизм социальной действительности, неприятие сложившегося положения в искусстве и общественной жизни.

С социологической точки зрения термин «декадентство» применим для обозначения проявлений социально-психологического комплекса, свойственного всякому общественному классу, находящемуся в стадии упадка, особенно же нисходящему господствующему классу, вместе с которым приходит в упадок целая система общественных отношений. Примером советского декадентства (не эстетского типа, потому что это было проявление упадка не «высокой» классической, а «тюремно-имперской» культуры) в новейшей

истории России может служить так называемая «чернуха» 1990-х. Это понятие касается особого пессимистичного настроения с элементами патологического ужаса и паникерства, что было отражено в прессе, кинематографе и литературе.

Конечно, и в жанровой структуре сказки содержится память о конечности бытия, о пограничном состоянии, о близком соседстве загробного мира. Но традиционная фольклорная сказка как инициатическая структура обязательно возвращает героя к празднику жизни, либо утверждает смерть героя как результат нарушения ритуальных правил. У Толстой сюжет сказки всегда оборачивается путешествием в смерть, при этом герой не совершает поступков, или совершает, как Соня из одноименного рассказа, но этот поступок изначально подчинен структуре фикции, изначально смертен.

Итог интеллигентского мифа у Толстой – это безысходность. Неслучайно возникают образы сужающегося коридора – будущего, или круга как культурной формы застоя. «Мир конечен, мир искривлен, мир закрыт, и замкнут он на Василии Михайловиче» (51), «День был темный, пустой, короткий, вечер родился уже на рассвете» (52), «...он попросту нашарил впотьмах обычное очередное колесо судьбы и, перехватывая обод обеими руками, по дуге, по кругу добрался бы, в конце концов, до себя самого – с другой стороны» (54). Это цитаты из рассказа, который так и называется – «Круг».

Тот же круг сдавливают жизнь Игнатъева из «Чистого листа», из этого порочного круга герой мечтает вырваться любой ценой, даже изъев из груди душу (то есть заведомо проиграв). Так, в образе Факира из одноименного рассказа особенно ярко проявляются все уровни мифологизации советской интеллигенции: вежливость, образованность, просвещенность и просветленность, магическая аристократичность. Этот образ – попытка вывести интеллигенцию на уровень максимальной воплощенности, сакральности и гиперболизации. Но автор делает это только с одной целью – разрушить образ. Вся система ценностей советской интеллигенции, всё, что ей дорого, всё, что даёт надежду, подвергается беспощадному разоблачению. «Прощай, розовый дворец, прощай, мечта!» (217).

Конечно, десакрализация становится возможной только потому, что миф советской интеллигенции разоблачается в том, что интеллигенция перестает быть хранительницей высших ценностей и обращается к мещанскому идеалу. Автор всё-таки сохраняет дистанцию по отношению к представленной реальности, как и по отношению к сознанию повествователя. «Кое-кто Филина втихомолку не одобрял, со всеми этими его перстнями, пирожками, табакерками; хихикали насчёт его малинового халата с кистями и каких-то будто бы серебряных янычарских тапок с загнутыми носами... А всё-таки позовёт – и бежали, и втайне всегда холодели: при-



гласит ли ещё? Даст ли посидеть в тепле и свете, в неге и холе, да и вообще – что он в нас, обыкновенных, нашёл, зачем мы ему нужны?..» (197). Здесь уровень автора не становится альтернативой мещанской уютности, ладности филинского быта: образ автора не строится как антитеза, он выполняет только функцию десакрализации.

В художественной системе Т. Толстой на уровне цитат возникает стабильный образ высокой культуры, сохраняющей некоторое ироничное отношение к реальности. В частности, в представленном отрывке возникает интертекстуальная связь с образом гоголевского Манилова. Причём психологический эффект безотчётной ассоциации создан за счёт сцепления табакерки и малинового халата. Во втором томе «Мертвых душ» возникает генерал Бетрищев в малиновом халате, чей облик рождает уважение и робость. Эти интертекстуальные аллюзии влияют на образ Филина, придавая ему смутную узнаваемость и одновременно сомнительность.

Расхождение между автором и героем всегда обнаруживается в конце рассказа. Такие финалы отчётливо представлены в «Петерсе», «Реке Оккервиль», «Круге», «Милой Шуре», «Пламене небесном», «Сомнамбуле в тумане». Эта структура воплощена и в целом в сюжете сборника рассказов. Финалы рассказов Толстой, в которых даже автор не подразумевает своего спасения, превращают сами эти рассказы в особого рода исповедальные диалоги автора с самим собой. Исповедь проходит через героев, через метафоры, аккумулирующие культурный опыт советской интеллигенции, и в этой исповеди говорится о невозможности внутренне одолеть экзистенциальную беспросветность жизни.

Именно такое мироощущение передано в образе автора Татьяны Толстой, который основан на парадоксальном сочетании демонстративной сказочности любого, и прежде всего авторского, времени и пространства, и постепенно открывающейся онтологической условности, которая не имеет исхода. Так выглядит и общий стиль постмодернистской прозы, которая ориентирована на игру с мифологиями творчества и представителями творческой интеллигенции. Трагизм ситуации радикален и обыкновенен, он давно стал формой внутреннего смирения интеллигенции со своим положением.

### Примечания

- <sup>1</sup> Толстая Т. Река Оккервиль : сб. рассказов. М., 1999. С. 45. Далее цитируется это издание с указанием в скобках названия рассказа и страницы.
- <sup>2</sup> См.: Корман Б. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма : сборник. Вып. 5. Куйбышев, 1980. С. 39–54.
- <sup>3</sup> Там же. С. 48.
- <sup>4</sup> См.: Тимофеев Л. Образ повествователя, образ автора // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 248.
- <sup>5</sup> Липовецкий М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997. С. 124.
- <sup>6</sup> Ермолин Е. Миф и культура. Ярославль, 2002. С. 19.
- <sup>7</sup> Кондаков И. Введение в историю русской культуры. М., 1997. С. 65.
- <sup>8</sup> Глебкин В. Ритуал в советской культуре. М., 1998. С. 91.
- <sup>9</sup> Лотман Ю. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 149.



## ЖУРНАЛИСТИКА

УДК 070(47+57)19|

### «ДНЕВНИК “ЛИТЕРАТУРНОЙ ГАЗЕТЫ”» КАК ФОРМА ОТРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ СЕРЕДИНЫ 1930-Х ГОДОВ

М. М. Соловьёва

Саратовский государственный университет  
E-mail: markuz89@yandex.ru

В статье анализируются материалы рубрики «Дневник “Литературной газеты”» и исследуется их значение для становления издания как уверенного печатного органа и эксперта в области литературы и искусства.

**Ключевые слова:** «Литературная газета», 1930-е годы, СССР, редакционная политика.

**«The Diary of *Literaturnaya Gazeta*» as a Form of Reality Reflection  
in the Middle of 1930s**

М. М. Solovyova

The article analyzes the material column «The Diary of *Literaturnaya Gazeta*» and investigates their importance for the development of the paper as a confident newspaper and an expert in the field of literature and art.

**Key words:** «*Literaturnaya gazeta*», 1930s, USSR, editorial policy.

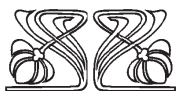
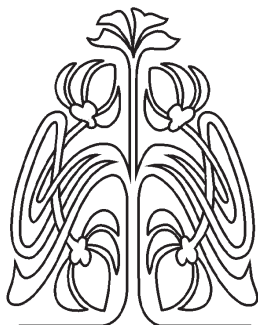
«Литературная газета», начавшая выходить в 1929 г., к 1934 г. стала широко известным печатным органом со своей позицией в области литературы и собственным местом в общественной жизни СССР. Исследователи пишут, что первые несколько лет стали для «ЛГ» временем поиска: «...в сложной литературной обстановке тех лет газета, естественно, не могла сразу найти свое лицо, выработать четкую линию»<sup>1</sup>.

Время с 1932 до 1935 г. стало важным для становления «ЛГ» как одного из наиболее авторитетных литературно-художественных изданий. Именно в это время «издание буквально на глазах превращается в “Литературную газету”»<sup>2</sup>. Редакторы С. С. Динамов и А. А. Болотников оказали большое влияние на развитие газеты, а время их руководства стало этапом формирования ее фундамента<sup>3</sup>.

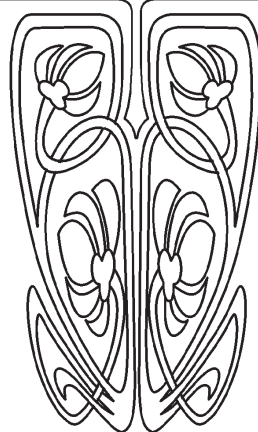
О своеобразном расцвете «Литературной газеты» в эти годы говорит ряд объективных факторов. В это время резко учащается периодичность: с «одного раза в пять дней» в 1929 г. до «через день» в 1934 г. Объем газеты увеличивается – с 4 полос в первые годы выхода до 6 страниц в 1935 г. Редакция газеты издает специальные номера к юбилейным датам и годовщинам (день рождения В. И. Ленина, убийство С. М. Кирова, годовщина со дня самоубийства В. В. Маяковского и др.), спецвыпуски и тематические полосы, посвященные важным и актуальным проблемам или событиям (развитие советского кинематографа, VII Всесоюзный съезд Советов, Первомай, литература народов СССР и др.). Верстка и дизайн газеты тоже совершенствуются – в эти годы увеличивается количество иллюстрацией, начинают использоваться не монохромные цвета (красный).

Важным проектом в процессе развития «ЛГ» как уверенного, самодостаточного печатного органа стала рубрика «Дневник “Литературной газеты”».

Жанр дневника отсылает нас к мемуарной литературе. В Литературной энциклопедии 1930-х гг. этот жанр определяется как наиболее примитивная форма мемуарной литературы: «... ежедневные или пе-



НАУЧНЫЙ  
ОТДЕЛ





риодические записи автора, излагающие события его личной жизни на фоне событий современной ему действительности»<sup>4</sup>. Авторы энциклопедии писали, что «общая перспектива событий здесь отсутствует, и повествование держится на молекулярной связи записей, объединенных единством излагающего их лица, системой его воззрений»<sup>5</sup>.

В словаре литературных терминов 1925 г. было указано, что дневником «называются записи, составленные данным лицом о событиях своей внешней и внутренней жизни. <...> Они ведутся в хронологическом порядке, по мере развития событий. <...> Подобные записи не ретроспективны: они современны соответствующим событиям»<sup>6</sup>.

Современные исследователи журналистских жанров в своих классификациях не выделяют дневник в отдельную структуру. Определение дневника как жанра отсутствует в классификации журналистских жанров А. А. Тertyчного<sup>7</sup>, а С. М. Гуревич лишь вскользь упоминает о дневнике как о форме подачи материалов, объединенных одной темой<sup>8</sup>.

Таким образом, становится понятно, что и сегодня, как и в 1930-е гг., исследователи литературы и журналистики склонны относить дневник к литературным жанрам, при этом ключевым понятием в определении остается личность его автора, сквозь призму взглядов которой подаются события и люди.

О конкретных авторах «Дневника “Литературной газеты”» мы можем только догадываться, поскольку рубрика выходила без авторских подписей. Однако её название совершенно однозначно говорит о том, что текст не передает точки зрения одного конкретного человека, а, напротив, отражает взгляды целого редакционного коллектива. В «Дневниках» неоднократно использовалось местоимение «мы» («мы считаем», «мы предлагаем», «нам известно» и т. д.), что позволяет предположить, что рубрика задумывалась как выражение мнения всей редакции «Литературной газеты».

В разговоре об употреблении категории «мы» нужно отметить, что выбор авторами «Дневника» данной части речи неслучаен и имеет куда более широкий, общефилософский контекст. Анализ использования «мы» в рассматриваемом нами историческом периоде неизбежно приводит к размышлениям о феномене обезличивания, свойственном массовому сознанию. В своих исследованиях, посвященных массам, современные ученые приходят к выводу, что «пребывание в массе требует отречения от собственного “я”. Это самое “я” растворяется в массовом “мы”»<sup>9</sup>.

Для советского сознания 1920–1930-х гг. категория «мы» стала ключевой в формировании тоталитарной политики. Отказ от персонального мнения во имя единственно перспективного и целесообразного общественного – это ставилось во главу угла при разработке идеологии и пропагандических норм. Е. Г. Елина в своей книге «Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов» в результате

размышлений о ломке общественного сознания приходит к выводу: «...лишь растворенность личности в коллективе могла принести нужный воспитательный результат»<sup>10</sup>.

В реальности 1930-х гг. употребление «мы», обращение не к личности, а к массовому безличному существу буквально витали в воздухе. Педальирование категории общего, превосходящего индивидуальное и личное, в итоге привело к образованию в Советском Союзе массового сознания, а местоимение «мы» стало обыденным и вошло в повседневную жизнь. Достаточно вспомнить лишь несколько лозунгов («Ленин с нами», «Заветам Ленина верны», «Мы превращаем пустыни в цветущий край», «Выполним план великих работ» и др.) и текстов песен («Мы наш новый мир построим», «Трудовые будни – праздники для нас», «Мы – пионеры Родины великой, заботой Партии всегда окружены, мы скажем все – горячее “Спасибо!” родному Сталину, вожатому страны!», «На вахте и ночью, и утром мы служим народу всегда» и др.), чтобы убедиться в господстве общего над индивидуальным в сознании и подсознании советского гражданина.

Логичным было бы вспомнить роман Е. Замятина «Мы», в котором уничтожение личного во имя общего достигает утопических масштабов, когда индивидуальная номинация сведена до математического наименования, когда люди становятся «нумерами», рассуждая, что «мы» от Бога, а «я» от дьявола», и оговариваются: «... думаю – точнее, что мы думаем (именно так: мы)»<sup>11</sup>.

Таким образом, «Литературная газета», используя «мы» в качестве главного субъекта повествования своего «Дневника» подчеркивала, что является выразителем идей и категорий своего времени, голосом масс. Это «мы» вписывало «Дневник “Литературной газеты”» в большой социальный контекст, давая право его безымянным авторам не только приобщиться к магистральному движению советской жизни, к линии партии и ее вождю, но и жестко спрашивать с тех, кто сомневается, колеблется, выпадает из общего дела.

Следует заметить, что «Дневник “Литературной газеты”» не ограничивался текстами, напрямую связанными только с литературной жизнью. Рубрика живо реагировала на основные проекты и общественные события середины 1930-х гг. Большое внимание газета уделяла ключевым вопросам развития советского общества данного периода. Интересно, что критика, ранее направленная преимущественно на литературу, в «Дневнике» заметно расширила границы своей деятельности: под ее прицелом в середине 1930-х находились архитектура, киноиндустрия, строительство метрополитена. Об актуальности этих событий говорит огромная популярность у населения первых звуковых советских фильмов «Чапаев», «Путевка в жизнь», «Веселые ребята» и других, организация первого кинофестиваля – прообраза МКФ, план по перестройке Москвы, ажиотаж вокруг возве-



дения Дворца Советов, строительство небывалого по красоте Московского метрополитена.

«Литературная газета» с интересом писала о театре и изобразительном искусстве. В обсуждениях наглядной агитации, архитектуры, живописи, кинематографа редакция пользуется теми же принципами и методами, что и при анализе литературных произведений или событий писательской жизни. Редакция ощущала себя уверенным экспертом как в области литературы, так и за ее пределами. Авторы «ЛГ» критиковали режиссеров, архитекторов, художников за низкую активность и призывали ударными темпами работать над поставленными задачами. Особую значимость они придавали качественной наглядной агитации: «Создание литературного плаката является новым, интересным и важным начинанием Оргкомитета ССП СССР»<sup>12</sup>. Авторы «Дневника» пишут об огромном недостатке в деревенских читальнях и библиотеках «красочного иллюстративного материала»: «Мы знаем о том, с какой тщательностью и любовью стараются колхозники украсить стены своей хаты цветной картинкой»<sup>13</sup>. «Литературная газета» объявляет создание культурного красочного литературного плаката «большим культурно-политическим делом» и призывает крупных художников «привлекаться к этому делу»<sup>14</sup>.

Архитектура тоже находится под пристальным вниманием «ЛГ», редакция пишет: «Гигантские задачи поставлены партией и рабочим классом перед архитектурным фронтом нашей страны. Ни одно поколение не стояло перед такими ослепительными перспективами строительного творчества»<sup>15</sup>. «Литературная газета» приветствует новый печатный орган – «Архитектурную газету», которая уже «открыла огонь по “архитектурному нигилизму”, примитивизму и обеднению форм <...> слепому рабскому копированию и подражанию мастерам прошлого»<sup>16</sup>. «ЛГ» понимала и в полной мере осознавала значение архитектуры для молодого советского государства, а потому «от имени отряда “инженеров человеческих душ”» горячо приветствовала новый печатный орган.

Важно отметить, что «Дневник “Литературной газеты”» не ставил своей целью кратко сообщать о случившихся событиях и перечислять их. Газетный формат «ЛГ» подразумевал частую периодичность, информативность и краткость изложения. Новости литературной жизни страны сообщались в рубриках: «Обзор печати», «Книжная витрина», «Что нового», «За рубежом», а также в форме кратких новостных заметок.

Основными же темами «Дневника» становились дискуссионные вопросы, касающиеся в первую очередь литературы: состояние критики, появление наиболее любопытных, по мнению редакции, книжных новинок, необходимость издания качественной учебной литературы по теории и истории литературы. Нередко темами для рубрики становились юбилеи классиков, к примеру, тысячелетие со дня рождения персид-

ского поэта Фирдоуси, подготовка к 100-летней годовщине со дня смерти А. С. Пушкина, 125-летие со дня рождения Н. И. Гоголя, годовщина со дня смерти В. В. Маяковского.

Периодичность рубрики не была постоянной. Иногда «Дневник» появлялся в каждом номере (февраль, март 1934, май 1935), иногда исчезал на несколько недель. Рубрика располагалась в подвале первой полосы, иногда выполняя роль передовицы (14 февраля 1934 г., 6 января, 2 февраля 1935 г. и др.).

Используя современную терминологию, в «Дневнике» публиковали тексты в жанре комментария, который позволял высветить злободневные проблемы и оценивать их. «Дневник “ЛГ”» по своему формату был ближе скорее к публицистическим, а не информационным жанрам, так как в нем сообщалось минимальное количество фактов, но при этом они тщательно анализировались, давалось большое количество аналитики. Превалирование комментариев над информацией объединяло «Литературную газету» с другой советской периодикой, которая основной целью ставила пропаганду партийной точки зрения, а не сообщение отделенных от мнений фактов. Эта тенденция превращала советскую печать в мощное орудие классовой борьбы и реализовывала завет Ленина о необходимости иметь газету – ведь «без нее невозможно систематическое ведение принципиально выдержанной и всесторонней пропаганды и агитации»<sup>17</sup>.

С появлением данной рубрики «Литературная газета» углубляла социальное звучание. Художественная литература, писатели, литературная действительность, хроника литературной жизни – все это так или иначе вписывалось авторами «Дневника» в контекст общественно-политический.

Так, первая публикация «Дневника» была посвящена постановке шекспировских пьес. Стоит отметить, что речь в этом материале идет не о проблематике пьес Шекспира, не о достоинствах и недостатках постановок, а о социальном аспекте этих постановок. Автор статьи был возмущен невниманием к произведениям английского драматурга со стороны обывателей и призывал к пропаганде шекспировского творчества: «Нужно сейчас же рекомендовать читателю прочтение тех пьес, которые читатель увидит на сцене, мобилизовать богатейшую критическую литературу об этих замечательных пьесах, <...> устраивать доклады, завоевывать горячее внимание, заинтересовывать, взволновать так, чтобы зритель с нетерпением ждал постановок, куда он придет со своими мыслями, со своими вопросами»<sup>18</sup>. Иными словами, Шекспир рассматривался автором статьи как важное звено общей пропаганды.

В рубрике подчас публикуются излишне эмоциональные отклики. Эта тенденция к экспрессии прослеживается, в частности, в «Дневнике» от 24 января 1934 г., где автор сокрушается по поводу отсутствия массового производства книг по





теории критики: «Критико-библиографический отдел ЛенГИХЛ получил было бумажные фонды, которых еле хватило на... две книги!!!»<sup>19</sup>.

Часто объединяется несколько тем. К примеру, в «Дневнике» от 24 января мы находим не только вышеупомянутые возмущения по поводу отсутствия массового выпуска критической литературы, но и рассуждения о пользе встреч начинающих и опытных писателей, небольшую хвалебную рецензию на роман Якова Ильина «Большой конвейер», посвященный истории Сталинградского тракторного завода, а также обзор третьей части нового выпуска альманаха «Год XVII», в которой были опубликованы стенограммы прошедших партийных чисток. Такое сочетание небольших текстов разной тематики (к примеру, работа литераторов в политотделах МТС и совхозах и анонс переиздания книги Ф. Гладкова «Энергия») – одна из характерных черт «Дневника».

Для того чтобы понять, в чем суть рубрики «Дневник “Литературной газеты”», обратимся к основным вопросам, рассматриваемым в ней, а также форме их отражения.

Одна из наиболее популярных тем, попадающих в поле зрения «Дневника», – издание новых книг. Большое значение редакция придавала произведениям, героями которых были колхозники, рабочие, труженики заводов. В особенности «ЛГ» следила за появлением новых книг в серии «История заводов», с энтузиазмом поощряла темпы, с которыми авторы принялись за работу. Положительно оценивалось и качество текстов: «Напечатанные в сборнике материалы <...> представляют собой отчетливо видимую ступень к освоению громадного задания, стоявшего перед редакцией»<sup>20</sup>.

Безусловно, в «Дневнике» центральной становится литературная тематика. Большое количество выпусков рубрики посвящено критике новых изданий. Интересно, что свое основное внимание «ЛГ» фокусирует на книгах, написанных непрофессиональными авторами. В этом мы видим продолжение одной из основных тенденций литературной критики 1920-х гг.: привлечение в литературу ударников. Тогда «формировалась особая логика, согласно которой вчерашний токарь, кузнец, каменщик, став писателем, оказывался наравне с Ф. Гладковым, А. Фадеевым, А. Толстым, М. Горьким и даже И. Тургеневым, Л. Толстым, А. Чеховым»<sup>21</sup>. Как мы можем наблюдать, «Литературная газета» продолжает политику призыва ударников 1920-х гг. в писательскую среду, всячески поощряя их творчество. Автор «Дневника “Литературной газеты”» от 2 августа 1934 г. пишет: «Литература в нашей стране перестает быть делом для “немногих избранных”», подразумевая под этим, расширение круга писателей за счет воспитания новых, непрофессиональных кадров: «Все шире становится та среда, из которой выходят профессиональные писатели, все выше уровень этой среды, все меньше осталось возможностей для существования зарытых в землю талантов»<sup>22</sup>. При

этом вышеперечисленные рубрики, посвященные выходу новых книг, главным образом обращают свое внимание на новые произведения Ю. Олеси, А. Толстого, А. Барто и др.

Помимо серии «История заводов», основанной на текстах самих рабочих, «ЛГ» обращается и к самостоятельным изданиям. Так, в «Дневнике» за 14 февраля 1934 г. появляется сообщение о выходе «книжки начальника кузнечного цеха Сталинградского тракторного завода Шейнмана “Что я видел в Америке, что я сделал в СССР”»<sup>23</sup>. В небольшой рецензии автор восхищается тем, как просто, кратко и конкретно написан текст: «Книжка эта существеннейшим образом отличается от очерковой литературы, которая до сих пор имела у нас. <...> Вместо обозревателства, вместо стремлений подать виденное в наиболее “доходчивой” до читателя форме путем нанизывания на вещи эпитетов и метафор, <...> автор участвует в том, что видит»<sup>24</sup>. «ЛГ» буквально стыдит профессиональных писателей за их избыточное внимание к стилю и форме письма, ставя в пример опыт начальника кузнечного цеха: «Вещи, которые он изображает, он оценивает не с точки зрения литературного их интереса, а с точки зрения нужности их в деле, которым он занят. **И вещи эти оказываются интересными литературно** (выделение «ЛГ». – М. С.)»<sup>25</sup>. В конце статьи «ЛГ» заключает, что «в истории Сталинградского тракторного завода книжка Шейнмана занимает по праву почетное место», и обещает, что в ближайших выпусках газеты появится «более подробная оценка этой работы»<sup>26</sup>. Немного отходя от темы данного исследования, заметим, что о продолжении «ударничества» также говорит факт повышенного внимания к непрофессиональным писателям на Первом съезде советских писателей в 1934 г. (к пионерам-авторам книги «Банда курносых», героям книги «Разбег» Владимира Ставского, по собственной инициативе дописавшим последнюю главу этого произведения, и другим).

Еще одна особенность «Дневника» – сжатость текста. Анализируя событие или книгу, автор публикации тезисно сообщал свое мнение по вопросу или проблеме. Нередко в конце сообщалось о том, что более подробная информация будет опубликована в следующих номерах «ЛГ». Частое обещание в будущих номерах представить развернутую критическую статью или комментарий – тоже достаточно характерная черта рубрики. Такое обещание было в уже упомянутом «Дневнике» за 14 февраля, появилось 26 марта 1934 г., 30 мая 1935 г. и др. Однако нам не удалось найти в материалах «ЛГ» подтверждений этих слов.

Заметно, что в текстах данной рубрики «Литературная газета» ставит себя выше остальной газетной и журнальной публицистики. Это особенно очевидно в «Дневниках», посвященных разбору деятельности журналов. Так, 28 февраля



1934 г. в поле зрения редакции попадает журнал «Наши достижения». Автор текста дает подробную оценку работе журнала за первые пять лет его существования. «Журнал не только суммировал наиболее все ценное, сделанное людьми нашей страны, но и рассказал им об этом в форме достаточно выразительной, точной и яркой»<sup>27</sup>, в конце же небольшой статьи авторитетно признает: «Мы уже писали и будем еще писать об этом журнале. Пока же важно отметить одно: “Наши достижения” заслужили право на юбилей»<sup>28</sup>. Признание права на юбилей другого издания может служить доказательством определенного самоощущения, которое было присуще «ЛГ» в то время.

В записи «Дневника» за 5 апреля 1935 г. мы находим критический анализ толстых литературно-художественных журналов. «ЛГ» продолжает рассуждения, начавшиеся «на последнем заседании союза советских писателей»<sup>29</sup> и посвященные определению «лица» журналов. Газета настаивает на четкой классификации, советуя редакциям определиться со своей читательской аудиторией: «Литературное хозяйство наших журналов за исключением лишь таких журналов, как “Колхозник”, “Знамя” и “Наши достижения”, до сих пор не упорядочено. В журналах много самотека, они не всегда интересны, не мобилизуют читателя вокруг определенных узловых тем. И главное – читатель не знает, чем один журнал отличается от другого, какой журнал предпочтительнее выписать одному кругу читателей и какой – другому»<sup>30</sup>. В разговоре о самоутверждении статуса «ЛГ» как своего рода печатного эксперта в области литературы и журналистики стоит отметить, что в данном выпуске «Дневника» автор достаточно молодой газеты (в 1935 г. «ЛГ» 6 лет) критиковала работу опытной «Красной нови», которая в этом году отмечала 14-летие со дня основания.

Не уходя от внимания газеты и очередной (седьмой) том Литературной энциклопедии, вышедший из печати в феврале 1934 г. Он тоже подвергнулся критическому анализу. Авторы рубрики несколько скептически отнеслись к идее расширить объем издания с шести первоначально заявленных томов до десяти: «Не возражая по существу против полноты и развернутости издания, мы полагаем, что отсутствие единого принципа в построении и отборе материала для Литературной энциклопедии сильно затруднит пользование ею и, пожалуй, дезориентирует неквалифицированного читателя»<sup>31</sup>.

«Литературная газета» ставила под сомнение объективность публикуемой в энциклопедии информации: «Отличительным свойством вышедшего тома, как, впрочем, и всех остальных, является его небесспорность. Авторы оперируют не всегда установленными точно, не вызывающими сомнений, бесспорными предложениями. Читателю оставлена возможность колебаться, не верить, опровергать»<sup>32</sup>. Неоднозначность, спорность статей энциклопедии вызывала у «ЛГ» негативную реакцию: «Таково, по-видимому, мнение

автора статьи. Нужно ли говорить, что мнение это далеко не бесспорно?»<sup>33</sup>. Впрочем, выход нового тома энциклопедии газета считала событием значимым и сообщала, что в ближайшее время появится развернутая статья с более подробным разбором ошибок. Такую статью в номерах за 1935 г. также найти не удалось.

Анализ проблем современной литературы, разбор новых произведений находит свое отражение в многочисленных литературно-критических статьях. В своих нападках «ЛГ» бывала несдержанна. Иногда, обвиняя своих коллег по цеху, авторы не стеснялись себя в формулировках. Так было в случае с разбором этюда Б. Агапова «Поднимем стаканы», напечатанного журналом «30 дней». Автор «Литературной газеты» был настроен решительно против оптимистичного отображения образа коммуны в произведении. Он выступает резко против изображения “славной коммуны” и отмечает, что «в своем панегирике Б. Агапов не побрезговал даже “общим одеялом” – излюбленным одеялом кулацкой, противоклхозной агитации»<sup>34</sup>. В «Дневнике» «Литературная газета» не придавала много значения критике стиля, большее внимание уделяя вопросам верной идеологии. В подтверждение своей позиции по отношению к этюду Агапова автор «ЛГ» приводит цитаты из доклада Сталина на XVII партсъезде, в котором вождь выступает против коммун. Однако в итоге основную критику «ЛГ» направляет не на автора очерка – «вдумчивого и талантливого очеркиста Б. Агапова, плодотворно работающего уже много лет над производственной тематикой»<sup>35</sup>, а на «безответственную» редакцию журнала «30 дней», которая «в 1934 году, после шести условий т. Сталина, после семнадцатого партийного съезда дает место на своих страницах апологетике уравниловки»<sup>36</sup>.

Отсылки к выступлениям Сталина в «Дневнике» нередки. Уже в 1934 г. газета активно способствует созданию культа Сталина, называя его «лучшим другом советской литературы», и подчеркивает повышенное внимание к литературе со стороны властей. «Какое счастье работать в обстановке этого внимания! И какая это высокая ответственность»<sup>37</sup>, – заключает газета.

Таким образом, в «ЛГ» уже начинает развиваться мысль о том, что ценность мнений критика, литературоведа и редакционного коллектива заметно снижается на фоне вышестоящей фигуры вождя, чьи слова и идеи – отныне главный ориентир для литературно-критической работы. Эта тенденция, однако, пока не получала такого широкого распространения, как это будет в конце 1930-х гг.

Пока же «ЛГ» продолжает одну из основных тенденций 1920-х гг., формируя образ советского читателя как главного героя литературного процесса. Как пишут современные ученые, тогда «читатель оказывался в ореоле почета и уважения, писатель, напротив, становился самым обыкновенным, заурядным человеком, истинные или вымышленные слабости которого моментально делались общественным достоянием»<sup>38</sup>.



В многочисленных статьях редакция «Литературной газеты» призывает писателей и критиков к конъюнктурности, понятности, простоте творчества.

Стоит, однако, заметить, что большее распространение тема советского читателя получает не в «Дневнике», а в материалах других рубрик газеты: «Читатель зовет литкружковцев к станку», «Политотделы ждут писателей», «Литературно-массовое движение на местах» и пр. В середине 1930-х гг. литературной общественности становится понятно, что неподготовленный читатель, в силу своей необразованности и ограниченного кругозора, не может диктовать свои правила культурной жизни, но его мнение по-прежнему пользуется большим авторитетом. Примечательна в этой связи статья «Слово читателя», посвященная активному участию читателя в дискуссии о языке<sup>39</sup>. В статье приводятся отрывки из писем рабочих и колхозников, полученных редакцией «ЛГ»: «...присланы десятки писем, и поток их не останавливается. <...> Каждый читатель отдает себе отчет в том, что он не писатель и не критик и, может быть, допускает большие ошибки, но...»<sup>40</sup>. Читателю уделяется роль судьи, главного оценщика в последней инстанции: «...язык, слово художественного произведения, его доходчивость, понятность, яркость проверяются в конце концов читателем, ведь он решает судьбу той или иной книги»<sup>41</sup>.

Читатели и сами признают тот факт, что они вряд ли могут называться специалистами в области писательского мастерства. Например, т. Ежокин, рабкор Московского химзавода № 2, рассуждает: «Я, как читатель, может быть, плохо разбираюсь во всех тонкостях литературно-творческой работы писателя, но считаю, что у литературы так же, как у всякого дела на производстве, все должно строиться на точности»<sup>42</sup>.

В своих письмах читатели «ЛГ» смело обсуждают писателей, авторитетно заявляя свою позицию. Так, т. Ратников из колхоза «КИМ» деревни Чудово Чудовского района р-на Ленинградской области пишет: «Панферова трудно читать даже нам, в деревне, хотя он и пишет о деревне. <...> А вот когда читаешь "Бруски", удивительно, точно едешь по кочковатой дороге, <...> не видно ни зги – и трясет. <...> Панферов даровитый писатель, только ему все же надо считаться с читателем и не заставлять даром тратить внимание на излишний разбор его языка»<sup>43</sup>. Еще одна важная деталь, на которую стоит обратить внимание в разговоре о читателе: «ЛГ» не просто публикует мнение т. Ратникова, а предвзвешивает ее ремаркой: «Какую же позицию занял в споре читатель? Он целиком поддерживает А. М. Горького»<sup>44</sup>. Еще один пример: начинающий писатель Н. Астахов, задумав написать роман о новой деревне, по мнению автора материала, наделал много ошибок, но «выступление А. М. заставило его пересмотреть свои установки и изменить подход к организации словестного материала»<sup>45</sup>. Эти цитаты служат не

только для поддержания культа Горького, активно поддерживаемого «Литературной газетой» в середине 1930-х гг., но и определяют истинно авторитетного эксперта в сфере литературы того времени – главного советского писателя М. Горького.

В одном из «Дневников» темой рубрики стала сама «Литературная газета». 20 мая 1935 г. редакция возвращается к обсуждению работы «Литературной газеты» в бюро секции критиков ССП. Газета рассуждает о недостатках в своей работе и уверенно заявляет о том, что «улучшение качества литературного органа ССП есть дело всех советских литераторов, и наших критиков в первую очередь»<sup>46</sup>, и призывает писателей к сотрудничеству, к искоренению недостатков газеты: «Нужно навсегда отрешиться от вредного мнения, что это частное дело редакторов. <...> и критикуемые ошибки надо исправлять совместными усилиями литераторов, чтобы не ронять достоинства и авторитета писательской газеты»<sup>47</sup>. Мы видим, что газета акцентирует внимание на собственной важности, подчеркивая свою роль в литературном процессе.

Ряд «Дневников» конца 1935 г. посвящен школьному образованию и методике преподавания в советской школе. «Дневник» часто отсылает к постановлениям Совета Народных Комиссаров СССР и Центрального Комитета ВКП (б), все реже редакция сообщала свое собственное мнение и давала себе право на свободные размышления и независимую оценку. Внимание к литературе о педагогическом образовании выражалось через анализ «литературного воспитания и общей грамотности»<sup>48</sup>. К примеру, автор одной из подобных публикаций пишет: «Здесь мы имеем тревожные сигналы», – однако дальше ссылается не на собственные наблюдения или письма читателей, а на статью другого издания – газеты «Правда» – главного партийного органа, в которой сообщалось, что поступающие в Московский областной педагогический институт «в своем большинстве грамматику знают плохо»<sup>49</sup>.

Публикации такого рода свидетельствуют сразу о двух важных тенденциях в развитии газеты. Во-первых, редакция по-прежнему ощущает себя достаточно компетентной не только в литературной жизни, но и других общественных сферах. Во-вторых, увеличивающееся количество публикаций общей тематики, не концентрирующихся на конкретных авторах и произведениях, все больше удаляло «ЛГ» от литературной критики и обсуждений событий писательской жизни.

Рубрика «Дневник "Литературной газеты"» просуществовала до середины 1935 г. Ее издание прекратилось после очередной смены руководства. Ответственный редактор А. А. Болотников перешел на работу в альманах «Творчество народов СССР»<sup>50</sup>, а его место занял сначала исполняющий обязанности редактора Н. Г. Плиско, а затем на должности был утвержден Л. М. Субоцкий. После этих преобразований газета сильно поме-



нялась: стала менее красочной, разнообразной и с каждым месяцем становилась все более политизированной.

Рубрика «Дневник «Литературной газеты»» сыграла важную роль в жизни издания. В ней редакция выступала главным экспертом во многих сферах общественной жизни и искусства. Редакция решала, какие события и явления могли быть темой рубрики, она же одобряла или же критиковала те или иные тенденции. Интересно, что при анализе материалов «Дневник» отражал позицию своей редакции в отличие от других дискуссионных критических материалов «Литературной газеты», в которых в качестве авторитетного эксперта выступал, прежде всего, автор статьи: критик, литературовед или писатель.

Для самой «Литературной газеты» рубрика «Дневник» выполняла важную функцию: с ее помощью редакция заявляла о своей уверенной позиции, своей компетенции в вопросах литературы, а значит, и об определенной власти в общественно-литературной жизни страны. Благодаря «Дневнику» «ЛГ» становилась не только хроникером общественно-литературной жизни СССР, но и критиком, авторитетным экспертом в этой области. Проанализировав материалы рубрики, мы можем сделать вывод, о том, что «Литературная газета» выводила себя на роль вождя литературного процесса.

В 1935 г. руководство газетой менялось с еще большей частотой. Всего (с 1935 по 1937 г.) – пять раз. Редакторами в это время были Л. М. Субоцкий, В. П. Ставский, Е. П. Петров, В. И. Лебедев-Кумач, Н. Ф. Погодин. Сама же газета в 1936 г., как и литературная критика вообще, входит в сложный период своего существования, который современные ученые называют партийной литературной критикой<sup>51</sup>. Острые полемические статьи и обзоры уступают место докладам и речам, партийным резолюциям и постановлениям<sup>52</sup>.

## Примечания

- 1 Очерки истории русской советской журналистики (1933–1945) / под ред. А. Г. Дементьев. М., 1968. С. 256.
- 2 Три века «Литературной газеты». М., 2011. С. 60.
- 3 Там же. С. 50.
- 4 Мемуарная литература // Литературная энциклопедия : в 11 т. / под ред. В. М. Фриче, А. В. Луначарского. М., 1934. Т. 7. Стб. 131–132.
- 5 Там же.
- 6 Литературная энциклопедия : Словарь литературных терминов : в 2 т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. М. ; Л., 1925. Т. 1. Стб. 210.
- 7 См.: *Тертычный А.* Жанры периодической печати. М., 2000.

- 8 См.: *Гуревич С.* Газета : вчера, сегодня, завтра. М., 2004. С. 288.
- 9 *Ольшанский Д.* Психология масс. СПб., 2001. С. 43.
- 10 *Елина Е.* Литературная критика и общественного сознания в Советской России 1920-х годов. Саратов, 1994. С. 22.
- 11 *Замятин Е.* Избранное. М., 1989. С. 308.
- 12 Дневник «Литературной газеты» // Лит. газ. 1934. 26 февр.
- 13 Там же.
- 14 Там же.
- 15 Там же. 1935. 10 янв.
- 16 Там же.
- 17 *Ленин В.* Полн. собр. соч. : в 55 т. М., 1967. Т. 5. С. 9.
- 18 Дневник «Литературной газеты» // Лит. газ. 1934. 20 янв.
- 19 Там же. 24 янв.
- 20 Там же. 2 февр.
- 21 *Елина Е.* Указ. соч. С. 45.
- 22 Дневник «Литературной газеты» // Лит. газ. 1934. 2 авг.
- 23 Там же. 14 февр.
- 24 Там же.
- 25 Там же.
- 26 Там же.
- 27 Там же. 28 февр.
- 28 Там же.
- 29 Там же. 1935. 5 апр.
- 30 Там же.
- 31 Там же. 1934. 24 февр.
- 32 Там же.
- 33 Там же.
- 34 Там же. 24 марта.
- 35 Там же.
- 36 Там же.
- 37 Там же.
- 38 *Елина Е.* Указ. соч. С. 49.
- 39 См.: Слово читателя // Лит. газ. 1934. 26 марта.
- 40 Там же.
- 41 Там же.
- 42 Там же.
- 43 Там же.
- 44 Там же.
- 45 Там же.
- 46 Дневник «Литературной газеты» // Лит. газ. 1934. 20 мая.
- 47 Там же.
- 48 Там же. 1935. 9 сент.
- 49 Там же.
- 50 См. об этом: Три века «Литературной газеты». С. 68.
- 51 См.: История русской литературной критики : учебник для вузов / под ред. В. В. Прозорова. М., 2002. С. 302.
- 52 Там же.



УДК 81.1:004

## КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ИНТЕРНЕТ-ЖАНРОВ «ЖИВОЙ ЖУРНАЛ» И «ТВИТТЕР»

И. Г. Сидорова

Волгоградский государственный университет  
E-mail: ira.sidorovafomicheva@gmail.com

В работе описаны коммуникативно-прагматические характеристики жанров интернет-коммуникации. На примере интернет-жанров «Живой Журнал» и «Твиттер» раскрывается проблема формирования коммуникативного пространства жанров веб 2.0. **Ключевые слова:** блог, блогосфера, микроблоггинг, интернет-жанр, интернет-коммуникация, коммуникативное пространство

### Communicative and Pragmatic Characteristics of «Live Journal» and «Twitter» Internet Genres

I. G. Sidorova

In the article pragmatic and communicative characteristics of the Internet communication genres are described. The problem of forming the communicative environment of genres web 2.0 is demonstrated on the example of «Live Journal» and «Twitter» Internet genres.

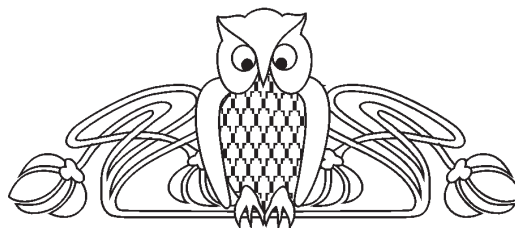
**Key words:** blog, blogosphere, microblogging, Internet genre, Internet communication, communicative environment.

Бурное развитие интернет-технологий и сетевых инноваций определяет все новые и новые направления научных исследований. Пристального внимания заслуживает изучение коммуникативного пространства сети Интернет, которое отражает жизнь современного общества во всем ее многообразии, а также влияет на развитие языковых процессов, происходящих в нем.

Таким образом, Интернет сегодня – это не просто значительное техническое изобретение, но и важное социокультурное явление<sup>1</sup>, которое стало объектом исследования психологов, социологов, лингвистов.

Особую ценность, в силу масштабной эмпирической базы и выверенного методологического инструментария, имеют исследования интернет-коммуникации в лингвистической парадигме: каждое научное направление выделяет значимые для него объекты и проблемы исследований. Л. Ф. Компанцева дает обоснование интернет-лингвистики как нового научного направления; Е. И. Горошко рассмотрела интернет-коммуникацию сквозь призму гендерного подхода, а также ввела термин «лингвистика Интернета». Наконец, были предложены различные подходы к классификации интернет-жанров (работы Е. И. Горошко, К. Crowston, S. Herring, J. Yates).

Проблема жанров, которые функционируют и развиваются в социокоммуникативном пространстве Интернета, достаточно сложна. По



мнению Е. И. Горошко, в этом пространстве границы между жанрами гораздо более размыты и подвижны, чем в реальной коммуникации, что, в принципе, объясняется незавершенностью, а точнее перманентностью процесса формирования в нем жанров, а также теми специфическими особенностями, которые отличают интернет-коммуникацию от реальной коммуникации: постоянное и достаточно стремительное развитие интернет-технологий вызывает бесчисленное количество преобразований в коммуникативном пространстве Интернета, вследствие чего интернет-жанры появляются, формируются, видоизменяются, а иногда и исчезают намного быстрее, чем в реальной коммуникации<sup>2</sup>. В. В. Дементьев констатирует, что, утратив много особенностей, присущих обычному общению, и развив целый ряд новых, интернет-общение все-таки сохраняет существенную связь с формами и жанрами непосредственного естественного общения<sup>3</sup>.

Безусловно, текст, представленный в Сети, и традиционный письменный текст отличаются по своим жанровым параметрам. Это объясняется, прежде всего, тем, что традиционные жанры, попадая в Сеть, определенным образом трансформируются, а компьютерный дискурс формирует собственные жанры, к которым можно отнести различные он-лайн игры, блоги, сетевые дневники и т. д.<sup>4</sup>, которые в силу чисто технических причин не могут быть реализованы в пределах традиционной письменной коммуникации. По мнению Е. И. Горошко, коммуникативное пространство Интернета становится своеобразной жанропорождающей средой, которая способствует как более интенсивному развитию жанроведения в целом, так и появлению теории виртуального жанроведения, в задачи которой входит описание и структурирование всего многообразия интернет-жанров и способов их классификации<sup>5</sup>.

Относительно недолгая история Интернета продемонстрировала, что интернет-коммуникация стала неотъемлемой частью жизни каждого современного человека. Электронная переписка, чтение новостей и другой самой разнообразной информации в Интернете, ведение сетевых дневников и общение в чате стали необходимыми в деловой, образовательной и личной сфере человека<sup>6</sup>. В. А. Митягина отмечает актуальность исследования монологической, диалоговой и полилогической форм интернет-коммуникации, влияющих на появление и развитие системы жанров Интернета<sup>7</sup>.



В предлагаемом исследовании предметом нашего рассмотрения служат русскоязычные версии Живого Журнала и Твиттера. Выбор материала объясняется тем, что сетевые дневники и персональные блоги являются на сегодняшний день не только источником информации, но и современным каналом коммуникации.

Публичный интернет-дневник Живой Журнал («ЖЖ», или «Живой Журнал» – пер. с англ. «Live Journal» URL: <http://www.livejournal.com/>) – это один из современных жанров электронной коммуникации, где размываются границы форм общения – отсутствуют четкие политические, государственные, экономические, социальные и возрастные ограничения.

Определить сущность жанра Живого Журнала на текущий момент представляется проблематичным, так как, по мнению А. А. Качановой, блогосфера стремится занять все больше пространства и вытеснить другие жанры<sup>8</sup>. Выделяя особенности жанра исследуемого интернет-дневника, Н. Б. Рогачева отмечает, что одной из основных особенностей Живого Журнала, определяющей его жанровую специфику, является, с одной стороны, его интимность, ориентированность на личность автора, а с другой – публичность, ориентированность на потенциально массового читателя<sup>9</sup>. Такой коммуникативный жанр Интернета содержит в себе противопоставление внутреннего мира личности и искренности, ориентированной на открытое обсуждение.

Рассмотрим аккаунт блогера Олега Благина (<http://blgo.livejournal.com/>), так как, по нашему мнению, он является ярким примером ведения страницы в Живом Журнале. Блог называется «Живой позитивный журнал» как место рождения интересных идей, как дневник обычных наблюдений, у него 446 записей, 286 комментариев, 127 меток, а также размещено 94 фотографии. По статистике Живого Журнала, этот блог занимает всего лишь 185 097-е место в общем рейтинге. Данный блог не является широко известным в Живом Журнале, однако в нем удивительно ярко реализуется основная функция исследуемого интернет-жанра – фатическая (по Л. Ю. Щипициной).

Итак, в блоге Олега Благина очень много записей, основанных на стремлении поделиться собственным опытом: обсуждаются вопросы покупки земли, проблемы ипотеки, даются рекомендации по работе хлебопечки и т. д. Приведем запись о посещении блогером театра Сатирикон:

*Захотелось сходить в театр. А что? Давно не был. Даже стыдно сказать сколько. Спектакль выбирал вдумчиво... Да просто искал спектакль, где мне знакомы большее количество актеров. Нашел Райкина, Аверина и Трибунцева. Спектакль называется «Король Лир». Даже не думал, что такая близкая мне история получится... Король сумасбродный (на меня похож) + 3 дочки + конфликт отцов и детей + интриги. Все на удивле-*

*ние – современно! Ходите люди в театр – там все живое!!!*

*P.S. И даже бутерброды с кофе в 3 раза дороже обычного – не смущают. Это же театр... 23 Июл, 2012 at 1:26 PM (<http://blgo.livejournal.com/113456.html>).*

Авторская самопрезентация реализуется в «Я»-центричной характеристике спектакля: **мне знакомы большее количество актеров; такая близкая мне история, на меня похож**. Установка **на все живое** вполне соответствует коммуникативной программе блогера, поэтому данный фрагмент блога – еще одно доказательство доминирования фатической функции в рассматриваемом жанре.

В ЖЖ в равной силе своими мыслями и идеями делаются не только простые люди, но и знаменитости. Рассмотрим блог телеведущей Ксении Собчак (<http://sobchak-xenia.livejournal.com/>). Он занимает 64-е место в рейтинге Живого Журнала, имеет 30 записей и 33 046 комментариев, размещено 12 фотографий.

Светская львица, как ее принято называть, открыто ведет отчет о своей деятельности в Координационном совете российской оппозиции, размещает видео с выборов-2012, а также высказывает свое мнение по разным социальным вопросам – пьянство, коррупция и т. д. Технологи веб 2.0 невольно заставляют известную телеведущую жить в двух мирах – реальном и мире Интернет. Каждое действие Ксении отображается в современных интернет-сервисах:

*Вывод вчерашнего вечера: в твиттере можно писать только о событиях, которые уже прошли. Недремлющий Lifenews приехал ровно через 10 минут после того, как я опубликовала в твиттере фотографию Лунгина с Немцовым из Твербуля, где Павел Семенович обмывал получение ордена (<http://sobchak-xenia.livejournal.com/4579.html> 13 марта 2012, 18:27).*

Особого внимания заслуживает запись К. Собчак, в которой она рассказывает о своем уходе из проекта «Дом 2». Здесь автор снова и снова пытается найти поддержку у своих единомышленников, возможно, оправдать себя за какие-то фразы или мысли относительно своей деятельности (в приводимом примере сохранена авторская орфография и пунктуация):

*Вчера на телеканале ТНТ показали как я попрощалась с проектом «Дом 2». Решение это я приняла давно и с гендиректором ТНТ обсудила его еще два месяца назад. Однако по контракту я могла его покинуть не раньше первого июля. Это был некий этап моей жизни – первая работа, первые деньги (<http://sobchak-xenia.livejournal.com/6261.html> 7 июля 2012, 15:35).*

В рассмотренном примере К. Собчак делится переживаниями по поводу ухода из телепроекта «Дом 2». Частотность «Я»-конструкций вполне оправдана – Ксения с сожалением уходит из проекта: «мне было тяжело уходить», «за вывеской



«Дом 2» 8 лет моей жизни», «людям, с которыми я столько лет работала». Это письмо-размышление, представленное всем читателям Живого Журнала, ярко подчеркивает стилевой формат жанра блога. Простые предложения, ориентация автора на внутренние переживания, эмоциональность в суждениях, а также подчеркнутая логичность приближают блог к личному разговору автора и его потенциальных партнеров по коммуникации: «стыдно ли мне за себя в “Доме 2”? Наверное, без этой школы жизни, без первого телевизионного опыта, без постоянных нападков на меня из-за этого телепроекта, я не стала бы такой, какая есть сейчас», «пишу я это не только вам, но и себе самой», «я не могу изменить свое прошлое, но я точно буду менять свое будущее», «Ваша КС» (<http://sobchak-xenia.livejournal.com/6261.html> 7 июля 2012, 15:35).

Не менее интересным среди крупнейших сервисов микроблогов является интернет-сервис Твиттер. Блогосфера Твиттер представляет собой бесплатный интернет-ресурс для ведения микроблога в Сети, который не требует от пользователя создания собственного сайта или владения доменом. Достаточно всего лишь зарегистрироваться на данном ресурсе, чтобы стать полноправным пользователем микроблога.

Для определения коммуникативных функций Твиттера обратимся к исследованиям Е. И. Горошко, которая выделяет следующий набор функциональных особенностей данного интернет-жанра:

- **контактоустанавливающая функция** (для установления новых социальных связей);
- **консолидирующая функция** (для создания виртуальных групп и сообществ);
- **презентационная функция** (для продвижения собственного имиджа, а также других персональных веб-ресурсов);
- **функция социализации** (для общения с другими пользователями данного ресурса, а также для создания социальных сетей и виртуальных сообществ);
- **информационная функция** (для получения актуальной новостной информации и слежения за определенными коммуникативными действиями пользователей);
- **экономическая функция** (зарабатывание определенного капитала на твит-блоге, проведение маркетинговых и PR-акций с использованием Твиттера);
- **политическая функция** (проведение избирательных кампаний, а также для ведения виртуальной политики);
- **образовательная функция** (является одним из образовательных инструментов, основанных на интернет-технологиях веб 2.0)<sup>10</sup>;
- **релаксационная функция** (как компенсаторная практика для снятия любого физического напряжения, расслабления, переключения на другой вид деятельности).

Действительно, Твиттер необходим не только для коммуникации, но и для достижения вполне практических целей – поиска интересных интернет-ресурсов, людей, получения различных новостей, в том числе опосредованного – от друзей (англ.: *followers*) в их твитах. Некоторые пользователи используют Твиттер как средство организации коммуникации посредством размещения в нем ссылки на статью: неоспоримым преимуществом рассматриваемого жанра является то, что с главной страницы аккаунта можно разместить ссылку на свой ресурс<sup>11</sup>.

На сегодняшний день количество пользователей этим сервисом во всем мире насчитывает свыше 75 млн, а среди отечественных пользователей Твиттера замечены разные известные люди: спортсмены, телеведущие, политики. К примеру, у Д. Медведева 1 002 795 читателей. Хотя следует признать, что наиболее популярным политическим блоггом в мире все же является Твиттер Б. Обамы, его читают 12 580 393 пользователей.

Жанрообразующие характеристики Твиттера и Живого Журнала детерминированы их функциональностью. В классификации Л. Ю. Щипициной выделены медийные параметры жанра (связанные с особенностью интернет-технологий, гипертекстуальность, интерактивность, мультимедийность), прагматические, характеризующие ситуацию использования жанра (цель, место и время), структурно-семантические и стилистико-языковые параметры. Следует согласиться с ее мнением относительно того, что наиболее значимыми являются медийная характеристика жанра и цель его использования. Медийные признаки должны соответствовать определенной службе Интернета, то есть некоему формату компьютерно опосредованной коммуникации. Одновременно каждый формат характеризуется своими особенностями проявления основных медийных признаков, а именно: спецификой оформления, наличием гипертекстовых возможностей, мультимедийностью, интерактивностью, синхронностью и эксплицированностью коммуникантов<sup>12</sup>.

Применительно к рассматриваемым жанрам обратим внимание, в частности, на то, что Твиттер позволяет вести блог в сокращенном варианте (один пост может содержать не более 140 символов), то есть каждая запись ограничена размером его содержания. Например:

**Дмитрий Медведев @MedvedevRussia**

*Спасибо всем, кто поздравил меня с днем рождения. Удачу! ([http://instagr.am/p/PvjvBTA\\_Bw/](http://instagr.am/p/PvjvBTA_Bw/) 14 сентября 12).*

Адресант использует «телеграфный» стиль, с помощью которого выражает установку на воплощение лозунга «меньше слов, больше дела», а также, безусловно, стремление быть подчеркнуто скромным.

В свою очередь, в Живом Журнале размер текстового поля для сообщений и комментариев



не имеет ограничений, что позволяет сообщать читателям и гостям сообществ ЖЖ необходимую информацию значительно большего объема. Приведем пример из блога Михаила Прохорова в Живом Журнале (<http://md-prokhorov.livejournal.com/>):

*Всем привет!*

*Я рад, что моя статья в «Коммерсанте», в которой я призвал разработать Религиозный кодекс, вызвала бурную реакцию и у политиков, и у Церкви, и у журналистов. Чтобы не «забалтывать» тему, мне пришлось отказаться от участия в двух популярных телешоу – сами знаете, есть споры, в которых истина не рождается, а умирает.*

*Поэтому именно здесь, в своем блоге, я хочу ответить на два главных «вопроса-претензии» моих оппонентов. 17th-Sep-2012 12:55 pm.*

В данной записи – развернутое, подробное вступление к полемике с оппонентами. Автор подчеркивает важность коммуникации через блог: здесь нет опасности «заболтать тему», потому что действия блогера реализуют его прагматическую программу в независимом коммуникативном пространстве.

Приведенные примеры показывают, как структура оформления сообщений влияет на жанровую характеристику ведения блогов. Лаконичный жанр Твиттера противопоставляется многословности ЖЖ. Однако ограничение в объеме текстового поля считается одним из преимуществ микроблогов, поскольку Твиттер выступает и как особый инструмент распространения информации в Сети. Размещаемые ссылки – средство расширения коммуникативного бэкграунда. Например, у пользователей Твиттера мы находим ссылки на различные сайты – как официальные, так и сайты социальных сетей:

1. **Дмитрий Медведев @MedvedevRussia**  
[http://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151092233254271&set=a.477167714270.263720.325794294270&type=1&comment\\_id=7880366&offset=0&total\\_comments=40](http://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151092233254271&set=a.477167714270.263720.325794294270&type=1&comment_id=7880366&offset=0&total_comments=40) ... 10 августа 12;

2. **Правительство России @Pravitelstvo\_RF**  
*Добрый день! Это официальный твиттер-аккаунт Правительства России. Новости о работе Премьера и министерств читайте здесь. Дмитрий Медведев 25 июля 12;*

3. **FILIPP KIRKOROV @fkirkorov**  
*Ижевск!! Потрясающие воспоминания!!!) Спасибо! <http://fotoblog.izhpromo.ru/2012/10/filipp-kirkorov-v-izhevsk/> ... 15 октября 12.*

Оба анализируемых интернет-жанра предоставляют возможность размещения фотографий, видеосюжетов и, конечно, опознавания самого автора – размещения аватара, который сопровождает записи пользователя на страницах Живого Журнала и постах Твиттера. Это может быть пиктограмма, смешная картинка или фотография.

Отметим, что у Д. Медведева аватары в Твиттере и Живом Журнале блогах совпадают,

а у М. Прохорова нет. Скорее всего, этот факт объясняется внутренними установками авторов блогов: Михаил Прохоров – личность, которая не так давно в политике, он успешный бизнесмен и привык поступать и принимать решения, которые его устраивают, а Дмитрий Медведев – представитель политической элиты, второй человек в государстве, поэтому он более сдержан, константен и стремится к подчеркнутой лаконичности во всем – от короткого текста до минимума собственных портретов.

Важно добавить, что отличительной особенностью Твиттера является его публичная доступность сообщений, которые появляются в твит-ленте, что можно также считать и жанровой особенностью коммуникации. Эта особенность одинаково реализуется и в Живом Журнале: пользователи могут читать записи и оставлять свои комментарии, причем не скрывая своего мнения:

1. **Kama1966:** *В течение 13 лет нахождения вас и вашего начальника у власти моя многодетная семья не обеспечена положенным по закону жильем сначала как действующего военнослужащего, а последние 9 лет как военного пенсионера.*

*Когда вы начнете ответственно работать, а не безответственно выступать с очередными «новациями»? 13 лет...! (<http://blog-medvedev.livejournal.com/95494.html#comments>);*

2. **Topright:** *Уважаемая Тина, с удовольствием прочитал Ваш рассказ. Прекрасный слог! Очень приятно читать, с какой гордостью Вы рассказываете о своих родителях. Чувствуется в Вас ощущение сильного клана!*

*Я далёк от понимания моды, никогда не интересовался одеждой, но даже мне было интересно. Вы очень талантливы! Желаю Вам дальнейших успехов и не слушайте завистников! (<http://tikandelaki.livejournal.com/319515.html#comments>).*

Следует добавить, что ориентация на «говорящую во всем» открытость анализируемых жанров интернет-коммуникации не всегда оправдана. Пользователи Твиттера и Живого Журнала – это языковые личности, которые посредством Интернета погружаются в мир виртуальной коммуникации. Реальная личность в пределах виртуального мира практически не ощутима: меняется характер общения, человек может использовать совершенно иной эмоционально стилиевой формат общения. Даже при предоставлении определенной информации о человеке (анкетные данные, необходимые при регистрации) нет полной достоверности в их истинности, так как зачастую наблюдается обратный процесс – сокрытие информации или презентация ложных данных. Хотя как у Твиттера, так и в блоге Живого Журнала имеется функция, которая позволяет пользователю при наведении курсора на его имя (ник) или его графический образ (аватар) получить о нем дополнительную информацию, этот факт всего лишь усиливает





уровень гипермедийности и информационной насыщенности этих интернет-сервисов.

Таким образом, проведенный анализ блогов Твиттера и Живого Журнала позволяет нам говорить о них как о жанрах интернет-коммуникации, которые воплотили в себе традиционные черты интернет-жанров и новые свойства жанров веб 2.0. Как Твиттер, так и Живой Журнал могут выступать в роли коммуникативной площадки для виртуального сообщества. Однако Твиттер, ставший ярким примером сущности веб 2.0, может являться и новостным порталом, предоставляющим самую оперативную и достоверную информацию о различных событиях. Развитие блогосферы в сети Интернет и популярность Твиттера и Живого Журнала формируют коммуникативное пространство жанров 2.0, которое в силу своей динамичности, масштабности и изменчивости остается весьма актуальным предметом исследования.

#### Примечания

- 1 См.: *Ахренова Н.* Интернет-дискурс как глобальное межкультурное явление и его языковое оформление. М., 2009. С. 35.
- 2 См.: *Горошко Е.* «Чирикающий» жанр 2.0 Твиттер, или Что нового появилось в виртуальном жанроведении // Вестн. Тверск. гос. ун-та. 2011. № 3. С. 11–16.
- 3 См.: *Дементьев В.* Теория речевых жанров. М., 2010. С. 281–282.

- 4 См.: *Дедова О.* Теория гипертекста и гипертекстовые практики в Рунете. М., 2008. С. 225.
- 5 См.: *Горошко Е.* Теоретический анализ Интернет-жанров : к описанию проблемной области // Жанры речи : сб. науч. ст. Вып. 5. Жанр и культура. Саратов, 2007. С. 370–389.
- 6 См.: *Щипицина Л.* Комплексная лингвистическая характеристика компьютерно-опосредованной коммуникации (на материале немецкого языка) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 2011.
- 7 См.: *Митягина В.* Глобальные и этнокультурные характеристики туристического дискурса в Интернете // Интернет-коммуникация как новая речевая формация. М., 2012. С. 272.
- 8 См.: *Качанова А.* Специфика коммуникативного поведения и самопрезентации пользователей российского Живого Журнала // Там же. С. 178–188.
- 9 См.: *Рогачева Н.* Новые приоритеты в русском Интернет-общении : на материале жанра блога // Жанры речи : сб. науч. ст. Вып. 5. Жанр и культура. Саратов, 2007. С. 389–402.
- 10 См.: *Grossec G., Holotescu C.* Can we use Twitter for educational activities? // The 4th International Scientific Conference eLSE «eLearning and Software for Education», Bucharest, April 17–18, 2008. URL: <http://adlunap.ro/else/papers/015.-697.1.Grossec%20Gabriela-Can%20we%20use.pdf> (дата обращения: 10.09.2012).
- 11 См.: Особенности и преимущества твиттера. URL: <http://temreg.ru/stati/interesnye-stati/osobennosti-i-preimuschestva-tvittera/> (дата обращения: 10.09.2012).
- 12 См.: *Щипицина Л.* Жанры компьютерно-опосредованной коммуникации. Архангельск, 2009. С. 63–74.

УДК 82'0:004.738.5

## ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ ИНТЕРНЕТ-ТЕКСТА ЧИТАТЕЛЕМ

А. А. Тишков

Саратовский государственный университет  
E-mail: antontishkov@gmail.com

Цель статьи заключается в том, чтобы показать, как и за счёт чего меняются роль и портрет современного читателя в Интернете.

**Ключевые слова:** Интернет, литература, читатель, интернет-текст, литературная критика

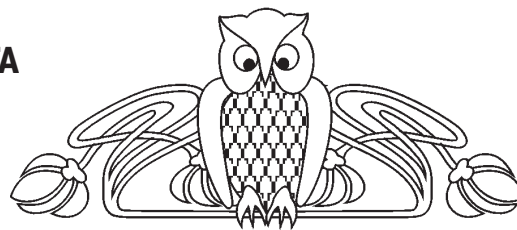
#### The Problem of Perception Online Text by Reader

A. A. Tishkov

The article shows how and why the role and the portrait of modern Internet reader are being transformed.

**Key words:** Internet, literature, readers, online text, literary criticism.

Новое информационное пространство диктует свои законы и трансформирует все сферы человеческой деятельности, в том числе и искусство. Происходит постепенное изменение



традиционных форм существования литературы, литературной критики и журналистики. В центре таких изменений стоит читатель, получивший большие возможности для участия в литературном процессе.

Стоит отметить, что читатель всегда был активным участником литературного процесса. В. В. Прозоров в книге «Читатель и литературный процесс» отмечает: «Читатель – одновременно и объект литературной деятельности и субъект литературного процесса»<sup>1</sup>. Это утверждение в контексте Интернета приобретает новый смысл. Читатель становится фактически в центре литературного процесса. Однако в данной статье читатель будет рассматриваться именно как воспринимающая сторона, то есть как «объект



литературной деятельности»<sup>2</sup>, поскольку только так можно понять, от чего отталкивается читатель и чем руководствуется, оставляя свой отклик, что оказывает на читателя наибольшее влияние.

С развитием Интернета изменяется отношение к информации и текстам, в том числе художественным и публицистическим. Новые технические возможности и усиливающийся ритм жизни приводят к тому, что изменяется даже сам тип чтения. По справедливому замечанию Е. Г. Елиной, «традиционный – слово за словом, абзац за абзацем – способ чтения и восприятия текста существенно меняются с приходом веб 2.0.»<sup>3</sup>, появляется «чтение текста по диагонали, перемещение между частями одного текста или чтение нескольких текстов одновременно»<sup>4</sup>.

Происходящие изменения важно своевременно фиксировать и осмысливать, чтобы понимать, как и за счёт чего меняются роль и портрет современного читателя в Интернете. Однако актуальных исследований, посвящённых проблеме восприятия интернет-текста читателем, очень мало. Этим обусловлена актуальность данной работы.

Чтобы иметь возможность давать правильные оценки влияния Интернета на литературу, необходимо понимать, что Интернет – это не другая реальность с уникальными правилами, а всего лишь среда, добавляющая свои особенности к уже существующим правилам. Именно поэтому текст в Интернете, сохраняя базовые особенности, воспринимается иначе, чем на традиционных печатных и рукописных носителях. Поэтому же большая часть изменений, связанных с восприятием текста, происходит в основном за счёт форм. Содержательных изменений гораздо меньше. При этом часть содержательных изменений обусловлена изменением форм, так как новые формы организации и публикации текстов добавляют для читателя новые смыслы и возможности. Все новые уровни общения читателя с текстом должны быть учтены и соотнесены с традиционными.

Проблема восприятия интернет-текста интересна своей двойственностью, которая в разных формах проявляется во всех сферах человеческой деятельности в Интернете, в том числе и в журналистике, и в литературоведении. Природа двойственности лежит в диалогическом познании, о котором одним из первых начал писать М. М. Бахтин<sup>5</sup>. Поскольку восприятие является частью, первой ступенью процесса познания, справедливо говорить и о диалогичности процесса восприятия текста.

Бахтин, размышляя о традиционном тексте, отмечал: «...двусторонний акт познания-проникновения очень сложен. Активность познающего сочетается с активностью открывающегося (диалогичность); умение познать – с умением выразить себя. Мы имеем здесь дело с выражением и познанием (пониманием) выражения, со сложной диалектикой внешнего и внутреннего»<sup>6</sup>.

К этому Интернет добавляет новые особенности, которые также двойственны по своей природе: с одной стороны, как уже было сказано ранее, происходит изменение процесса восприятия и познания текста за счёт форм и содержания, с другой стороны, меняется и реакция читателя на текст в Интернете, которая теперь может быть как живая, эмоционально-рациональная, так и механическая, выраженная в том или ином техническом действии: обозначение числовых оценок в рейтинге, нажатие кнопки «like» (мне нравится), перепост (автоматическое копирование понравившегося материала на другую страницу в Интернете). Таким образом, получается, что Интернет за счёт своих особенностей возводит в абсолют двойственность процессов восприятия и познания текста. Можно предположить, что такая тенденция связана с математической основой функционирования Интернета как среды в частности и компьютерной техники в целом, где в основе лежит двоичная система счисления. Кроме того, интернет-среда, как результат развития компьютерной техники, постоянно задаёт новые стандарты обмена информацией и чтения.

Ролан Барт ещё во второй половине прошлого века в статье «Удовольствие от текста» выделил два типа чтения: первый заключается в смаковании каждого слова, а второй – в перескакивании от момента к моменту, чтобы как можно быстрее добраться до развязки и узнать, чем же закончилось произведение<sup>7</sup>. Барт говорил о чтении художественных печатных или рукописных текстов. При этом он настаивал на актуальности именно прилежного, внимательного чтения. В условиях Интернета при том, что две базовые потребности читателя в информации и развлечении остались, внимательное и вдумчивое чтение отходит на второй план. Более того, сейчас не принято говорить об «удовольствии от текста», скорее, о развлечении читателя. Часто даже сами интернет-пользователи напрямую говорят о том, что художественный текст, в котором нет активно развивающегося сюжета, читать скучно и неинтересно. Рецензию на книгу Владимира Орлова «Альтист Данилов» под названием «Демон Данилов»<sup>8</sup> пользователь под ником book4you заканчивает словами: «Мне “Альтист Данилов” не очень понравился из-за темпа – я предпочитаю повествование с большим накалом страстей или интригой посложнее, так что читать два следующих романа (“Аптекарь” и “Шеврикука, или Любовь к привидению”) я вряд ли буду»<sup>9</sup>. Рецензента поддерживают и другие пользователи, оставляющие отзыв к рецензии: «Я вот, например, тоже не люблю неспешное повествование. В таких случаях, за редким исключением, чтение у меня растягивается на многие месяцы»<sup>10</sup>, – пишет lergiy.

Чтение ради удовольствия, внимательное и вдумчивое чтение, в отличие от чтения ради получения информации, требует большого количества свободного времени, что является роскошью в



условиях постоянно ускоряющегося ритма жизни, который, в свою очередь, влияет как на содержание текстов, так и на их подачу и оформление. Наиболее ярко это проявляется на страницах интернет-сайтов, где по соседству могут находиться абсолютно разные тексты и графические материалы. Интернет существует на стыке развлекательного и информационного, при этом нет явных границ, отделяющих первое от второго. Всё направлено на экономию времени. К тому же читатель должен успеть не только получить необходимую информацию, но ещё и высказаться. В большинстве случаев пользователь выходит в Интернет именно за возможностью высказаться и пообщаться, так как коммуникативная функция является одной из самых важных функций Интернета. Она определяет большую часть особенностей интернет-текста, который, в свою очередь, часто воспринимается именно как живой текст или даже как прямая речь оппонента, с которым можно вступить в дискуссию. В такой ситуации дистанция между автором текста и читателем неизбежно сокращается.

В литературной социальной сети Bookmix.ru пользователь Ака-Ilabet опубликовала рецензию на книгу Виктора Квашина «Остров счастливого Змея» под названием «Мое знание пессимистично, моя вера оптимистична»<sup>11</sup>, начинающуюся со слов: «Интересная штука жизнь, вокруг нас всегда много людей: знакомые, друзья, родственники и случайные встречные. Что я заметила? Все они для меня “простые смертные”, не в обидном смысле, а просто такие же, как я. И поэтому представить кого-то из знакомых, например, писателем мне сложно. Даже если это очень отдаленно знакомый человек из социальной сети. Поэтому чувствовала я себя немного странно, когда читала, тем более что мне понравилось»<sup>12</sup>. В комментариях к рецензии выясняется, что Ака-Ilabet, как и некоторые другие посетители сайта, успела познакомиться с автором произведения и некоторыми частями его текста в другом литературном интернет-сообществе Проза.ру (proza.ru). Более того, автор произведения Виктор Квашин включился в обсуждение рецензии и предложил Ака-Ilabet опубликовать её рецензию в книге.

Стоит отметить, что в литературной социальной сети Bookmix.ru, как и во многих других интернет-сообществах, авторы достаточно часто принимают участие в обсуждении своих книг наравне с обычными читателями, однако обсуждение далеко не всегда получается позитивным. Гораздо чаще пользователи иронизируют или прямо высказывают негативную точку зрения, либо потому, что текст действительно не понравился, либо для того, чтобы выделиться и подчеркнуть свои знания. Так, например, в рецензии на книгу Марины Очаковской «Экспонат руками не трогать» под названием «DO NOT DISTURB»<sup>13</sup> пользователь под ником Yvetta размышляет над одной лишь ошибкой перевода фразы «Don't worry»,

отмечая при этом: «У нас слишком много развелось “авторов”, которые не считают себя писателями. И таким образом будто снимают с себя ответственность за качество книги. Писателю нельзя тая-тая – а “автору” почему-то можно»<sup>14</sup>. Вывод о качестве всего текста Yvetta сделала по первым страницам, но всю книгу не прочитала, о чём упомянула в конце рецензии. Практически всё обсуждение рецензии свелось к обсуждению одной этой фразы. Трудно представить, чтобы в каком-то офф-лайн издании вышла рецензия, посвящённая одной малозначимой ошибке и привлекла бы внимание большого количества читателей. Однако Интернет с сокращением дистанции между автором текста и читателем задаёт новые правила общения и взаимодействия: с одной стороны, автор получает невероятную по силе возможность для обратной связи с читателем, с другой стороны, возрастает и цена любой ошибки, так как интернет-пользователи часто склонны к поспешным и категоричным выводам. Автору приходится принимать во внимание самые разные отклики и оперативно реагировать на них, пока процесс обсуждения не зашёл слишком далеко. Марина Очаковская останавливает споры о значимости ошибки перевода, замечая, что эта ошибка была допущена уже в издательстве, при подготовке книги к печати. Несмотря на то, что комментарий Марины Очаковской по форме выглядел как официальное письмо с подписью, развёрнутым разъяснением ситуации и извинением перед читателями, у посетителей сайта может сложиться впечатление, что комментарий оставил такой же, как они, пользователь, новичок на сайте, который оправдывается перед более опытными товарищами за допущенную глупую ошибку.

Сокращение дистанции между автором текста и читателем неизбежно приводит к падению авторитета интернет-текста в глазах читателя. Возможно, именно этим объясняется тотальная ирония и насмешливость над всем, как одна из главных черт постмодернистской культуры, унаследованной Интернетом.

Одним из первых некоторые современные тенденции и характерные черты в искусстве обозначил М. Н. Эпштейн в книге «Постмодерн в русской литературе»<sup>15</sup>. Помимо иронии он отметил фрагментарность и цитатность современного художественного мышления. Другой исследователь, Михаил Визель, выделил гипертексты как самую значимую особенность современной культуры: «...гипертексты теснейшим образом связаны с приходом того, что обычно именуют постмодернистской эпохой»<sup>16</sup>. При этом гипертексты за счёт технических особенностей стали структурной основой Интернета и способствовали бурному развитию технической цитатности, более того, появлению нового, нелинейного типа отношений читателя с текстом. Если читатель берёт в руки книгу, он практически всегда читает её от начала и до конца, переходя от страницы к странице, о



чём говорила Е. Г. Елина в приведённой в начале статьи цитате. Читатель в Интернете так или иначе неизбежно начинает переходить по ссылкам, представленным непосредственно в тексте, в дизайне сайта или на странице выдачи поисковой системы. Таким образом, читатель теряет часть информации, что-то оставляет на потом, что-то пропускает и запоминает только те отрывки, которые успел прочитать или которые наиболее явно выделяются из общего потока текстов. Иными словами, читатель получает отрывочные, неполные знания и впечатления при нелинейном типе чтения. Однако часто эти неполные знания позволяют читателю сформировать какую-то точку зрения и её отстаивать.

В обсуждении очень эмоциональной рецензии писателя Виктора Квашина на книгу Марии Семенович «Волкодав» под названием «Волкодав – утерянный идеал современного общества»<sup>17</sup>, пользователь под ником Ака-llabet, отмечая, что не знакома с книгой: «Не читала, только фильм смотрела. После рецензии ОЧЕНЬ даже нет желания читать... именно из-за нытья и постоянной рефлексии, о которой все упоминают»<sup>18</sup>, – в продолжение обсуждения высказывает мысль, которой можно охарактеризовать логику использования отрывочных, неполных знаний: «Я прочитала мнение человека, вкусы и взгляды которого как минимум близки к моим в жанре. И поэтому его мнению я доверяю. С другой стороны, почему человеку, который говорит, что “плохо”, верить нельзя, а тому, который говорит, что “хорошо”, можно?»<sup>19</sup> Таким образом, получается, что любое высказывание, комментарий или отклик, оставленный в Интернете, может послужить поводом для формирования собственного мнения об объекте обсуждения другими пользователями. В этом заключается парадокс Интернета, где зачастую тексты и отклики публикуются не специалистами в той или иной области, а любителями, случайными читателями, публикуются «на скорую руку», без проверки фактов или без фактов вообще, но при этом воспринимаются другими пользователями как нечто весомое, заслуживающее внимания. Однако ссылка на чужое мнение, как правило, не даёт преимуществ в споре, поэтому читателю приходится так или иначе формировать своё мнение и, возможно, даже знакомиться с текстом. Пользователь MALILGUS даёт совет Ака-llabet, как можно быстро составить впечатление о книге, не читая её полностью: «Элементарно – вопрос, займет 10 минут. Открыть книгу (можно и не покупать сразу), прочитать первые 10–15 страниц, что вполне достаточно для принятия окончательного решения. Как говорил профессор Хансен из чудесного фильма Данелии “Осенний марафон” – “Всего и делов-то”»<sup>20</sup>.

Отрывочные, поверхностные знания или полное отсутствие таковых компенсируются большой уверенностью в себе. Нередко у интернет-пользователя складывается ошибочное впечатление, что

он знаком с большим количеством информации, так как посетил много веб-сайтов, прочитал много не менее поверхностных комментариев других, не знакомых ему пользователей. Такая ситуация порождает ещё одну особенность восприятия интернет-текста читателем, а именно предвзятость.

В литературной социальной сети Bookmix.ru пользователь под ником YanaG в своей короткой рецензии на книгу «Барьер» Павла Вежинова под названием «Он любил ее, она любила летать по ночам»<sup>21</sup> высказывает своё субъективное мнение о произведении. При этом YanaG делает некоторые серьёзные ошибки, например, когда говорит о «размышлениях автора», несмотря на то, что в тексте описываются мысли и переживания главного героя, которого трудно соотносить с автором произведения. Стоит отметить, что она пропускает и некоторые принципиально важные моменты, такие как роль музыки в жизни героев, объясняя это позже, в процессе обсуждения тем, что «на переднем плане оказались именно отношения героев между собой и с самими собой. Мне показалось, что повесть именно об этом»<sup>22</sup>. Иными словами, выставляя свою короткую рецензию на широкое обсуждение на одном из наиболее популярных русскоязычных литературных сайтов, YanaG не побоялась высказывать спорные суждения, которые могут вызвать критику со стороны других пользователей.

Чем-то эта рецензия похожа на обычную запись в блоге, где, как правило, можно рассчитывать на понимание и поддержку друзей. Однако на сайте Bookmix.ru иные правила публикации текстов. Все новые публикации доступны для просмотра и обсуждения всем пользователям ресурса, у которых уже могло сложиться своё представление о книге и которые не всегда готовы понимать то или иное субъективное, глубоко личное суждение. Именно поэтому вокруг рецензии разворачивается спор. Пользователь под ником Читалогоанатом высказывает более компетентную и популярную точку зрения, но излишняя уверенность в себе, резкость по отношению к собеседникам, невнимательность делают и его комментарии очень субъективными. Так, оппонент YanaG неправильно интерпретирует строчку «А вот негативные персонажи практически отсутствуют»<sup>23</sup> и отвечает: «Во-вторых, омерзительные персонажи в книге есть (отчим!) и какие, – как удалось их не заметить – загадка»<sup>24</sup>. Также Читалогоанатом посчитал, что недопустимо использование в качестве заглавия рецензии строчки из песни А. Макаревича «Он любил ее, она любила летать по ночам», поскольку эта композиция, по его мнению, «невыразимо пошлая»<sup>25</sup>. Личные ассоциации Читалогоанатома с этой композицией не понятны остальным пользователям, которые переходят от обсуждения рецензии к обсуждению комментариев к рецензии. Это ещё одна особенность интернет-текстов, которые могут быть лишь поводом, а не центром обсуждения. Более того,



читательские реакции зачастую перемешиваются и складываются в один большой текстовый поток, из которого по тем или иным причинам другими посетителями сайта выхватываются некоторые отдельные идеи и фразы. При этом каждый читатель, оставляющий отклик, готов защищать свой отклик и отстаивать свою точку зрения, даже если она спорная.

Другие пользователи литературной социальной сети пытаются поспорить с Читалогоанатомом: Мария GINnoImoto предположила, что Читалогоанатом напрасно пытается найти лирического героя в повести «Барьер», а FanJen, в свою очередь, посчитала, что Читалогоанатом излишне резко критикует чужое субъективное мнение. Спор затягивается на несколько десятков комментариев и обрастает всё новыми и новыми доводами и обвинениями.

Таким образом, излишняя уверенность в себе и предвзятость часто приводят к появлению большого числа конфликтных ситуаций, увеличению доли эмоциональных суждений в интернет-текстах. Часто встречаются прямые оскорбления и нецензурная лексика. Полная безнаказанность и вседозволенность способствуют появлению спама, флейма и прочего информационного мусора, затрудняя поиск полезной информации в целом и восприятие текста в частности.

Несмотря на то что ежеминутно на страницах интернет-сайтов появляются миллионы текстов, можно выделить основные, характерные именно для Интернета тенденции, способствующие увеличению количества информационного мусора. Так, с большой уверенностью можно утверждать, что растёт число псевдохудожественных и псевдоинформационных, чисто графоманских и даже технически, автоматически сгенерированных текстов. Каждый интернет-пользователь получает возможность высказаться и непременно пользуется этой возможностью. При этом сами же пользователи часто сравнивают Интернет с большой свалкой информационного мусора, в котором необходимо хорошо ориентироваться, чтобы находить нужное. И пользователи, и добросовестные владельцы веб-сайтов пытаются упростить процесс поиска. Так, пользователи осваивают нелинейный тип чтения, о котором уже шла речь в работе, а владельцы сайтов, со своей стороны, постоянно совершенствуют варианты подачи, оформления и распространения текстов и графических материалов.

Стоит отметить, что эволюция способов подачи текста происходит на протяжении всей истории человечества: от настенной живописи к первой письменности на простейших носителях, от рукописей к книгопечатанию, от книг к газетам и журналам, от печатных носителей к электронным. По способам подачи к интернет-текстам ближе всего газетные и журнальные тексты. Если в книге, как правило, используется линейный тип подачи текстовой и графической информации:

от абзаца к абзацу, от страницы к странице, то в газетах, современных информационных журналах и на страницах интернет-сайтов – нелинейный тип подачи, который можно также обозначить как «сетевой». Такой тип подачи информации и даже общения не ограничивается только лишь гиперссылками. Интернет-пользователи привыкают совмещать разные сферы человеческой деятельности, мультимедийные материалы и тексты за счёт ссылок и часто об этих ссылках просто забывают. Таким образом, читательские отклики начинают напоминать полотно, собранное из мелких, практически не связанных друг с другом разноцветных лоскутов.

Автор рецензии на книгу Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы» под названием «Располовиненная история»<sup>26</sup>, пользователь под ником Липисинка, в первом же своём комментарии начинает уводить читателей от обсуждения текста книги и рецензии: «Но я бы не рекомендовала начинать с этого романа – тяжело шёл очень. Мне вообще все рекомендуют “Синдром Петрушки” и “Белую голубку Кордовы”. А вообще я заинтересовалась Рубиной после фильма “На верхней Масловке” – он совершенно классный. Там Фрейндлих играет восьмидесятилетнюю старуху (талантливого скульптора), а Евгений Миронов – человека, живущего с ней в одном доме (художника), которому лет тридцать. Небанальная очень история»<sup>27</sup>.

При том, что рецензия получилась качественной, с большим количеством примеров и сравнений, с интересными выводами и ассоциациями, пользователи, отталкиваясь от комментариев друг друга и автора рецензии Липисинки, начинают уходить от обсуждения рецензии и текста книги: («Почему не спросили Эванс?») (есть такой детектив у старушки Кристи) Я бы ПРЕДУПРЕДИЛ. Светлая Дина Рубина... читать и улыбаться... Зачем Вас обманывали? Этак мы дойдем до светлой, несущей улыбки и радост Петрушевой. И такой же Улицкой. Это же три всадницы Апокалипсиса (((А рецензия классная»<sup>28</sup>. Можно предположить, что в таких ситуациях читатели, пробегая глазами по тексту большой рецензии и последующим комментариям, выделяют наиболее интересное и отталкиваются в своих откликах уже не от общей темы обсуждения, а от того, на что успели обратить внимание. Развитие нелинейного, сетевого типа подачи текста в журналистике и на интернет-сайтах напрямую связано с распространением нового нелинейного типа чтения. При этом можно утверждать, что нелинейный тип чтения и сетевой принцип подачи текстов появились намного раньше массового распространения Интернета и связаны с развитием газетной журналистики, где практически всегда было важно сначала пробежать глазами по заголовкам, выбрать наиболее интересные материалы, разбросанные по разным страницам издания, и сравнить



их с другими публикациями на ту же тему. В Интернете появляется ещё и такое понятие, как «юзабилити» (usability), относящееся к проектированию и дизайну сайтов. Этот термин обозначает целое направление, связанное с поиском наиболее удобных вариантов подачи текстовой и графической информации на веб-сайтах. Так, одним из принципов юзабилити является доступность материала с главной страницы сайтов: считается, что все наиболее ценные материалы должны быть размещены не более чем в трёх кликах от главной страницы. Среди других важных правил можно выделить обязательное наличие внутреннего поиска по сайту и обозначения пути в навигации, чтобы пользователь понимал, на какой странице он находится и как текст, размещённый на этой странице, соотносится с разделами сайта. Получается, что и пользователь, и автор веб-сайта, и автор текста, размещённого в Интернете, всеми силами стараются упростить поиск и восприятие ценной информации. При этом среди разработчиков интернет-проектов популярна идея о том, что ценный текст в Интернете не потеряется ни при каких условиях и, несмотря на сложности поиска, всегда найдёт своего читателя. Иными словами, при всех процессах эволюции и совершенствования форм подачи текста по-прежнему на первом месте остаётся именно содержание. М. М. Бахтин настаивал: «Вне отнесенности к содержанию, то есть к миру и его моментам, миру – как предмету познания и этического поступка, – форма не может быть эстетически значима, не может осуществить своих основных функций»<sup>29</sup>. Содержание в такой ситуации должно выводить текст на качественно новые уровни, не связанные с рамками форм подачи текста. Однако для Интернета характерна подмена понятий. Так, выход на новый уровень может восприниматься как переход по гиперссылке к другому тексту. Это происходит потому, что у читателя в Интернете, как уже было сказано, другие ожидания от текста, другое отношение к нему.

Большое влияние на изменение отношения к тексту оказывает сокращение дистанции между участниками литературного процесса. Во время живого обсуждения, спора читатели всё чаще апеллируют к эмоциям и впечатлениям друг друга. В литературных интернет-сообществах пользователи могут простить друг другу любые ошибки и неточности в откликах и рецензиях на художественные произведения, но только в том случае, если автор отклика или рецензии прочувствовал, пропустил через себя текст и поделился глубоко личными переживаниями и впечатлениями, то есть привнёс новый, уникальный, индивидуальный взгляд на обсуждаемую проблему. В качестве примера можно привести высоко оценённую пользователями литературной социальной сети Bookmix.ru рецензию на произведение Михаила Шишкина «Письмовник» под

названием «Письма любви»<sup>30</sup>, где пользователь под ником Бегущая по волнам делится своей историей, благодаря которой она поняла ценность писем и, как следствие, всего произведения: «Мне было лет 6 или 7, когда моя прабабушка, составившаяся и почти ослепшая, сидела на кухне и жигала в железном ведре письма. Я тогда сидела рядом, смотрела на пляшущие огоньки пламени и слушала бабушкину песню: “Горит костер, огнем охваченный, последний раз пылают в нем слова любви...” Господи, ну как же я тогда ничего не почувствовала, не поняла? Не остановила ее, не выхватила эти письма. Не обняла и не сказала, что нам все это тоже очень дорого и важно, что мы не равнодушны... И ведь ничего уже не вернешь»<sup>31</sup>. Для неё письма – это связь с прошлым, история жизни близких людей, поэтому впечатления от прочитанного текста более яркие, а текст рецензии получился очень искренний.

Искренность – это ещё одна важная черта Интернета. Можно сказать, что ирония – это своего рода маска, а искренность – настоящее лицо современного интернет-пользователя.

Сергей Костырко высказывает противоположную точку зрения: «Нормальная жизнь художественного текста – на бумаге. Книга предлагает другую психомоторику общения с текстом – проживание текста, а не просто знакомство с его содержанием, – и добавляет: Не знаю, может это во мне так говорит моя старорежимность, но я что-то не слышал, чтобы какой-то сетевой автор отказался от предложения выпустить свои тексты книгой»<sup>32</sup>. Сергей Костырко по-своему прав, поскольку интернет-текст именно такой, каким его видит каждый конкретный интернет-пользователь, поскольку именно интернет-пользователи и являются авторами большинства интернет-текстов. Можно утверждать, что именно интернет-пользователи невольно и порой неосознанно формируют основные правила построения и публикации интернет-текстов.

Каждый интернет-пользователь, зачастую являясь и читателем, и автором, опирается на свой собственный опыт общения с текстом, печатным или размещённым в Интернете. Чтобы разобраться в особенностях восприятия интернет-текста, необходимо понять, во-первых, кто и с какой целью публикует тексты в Интернете, а во-вторых, что читатель ищет в них.

Читатель в Интернете – это обычный человек, который принимает на себя определённую роль в соответствии с требованиями и возможностями Интернета как среды. Количество активных читателей в Сети постоянно растёт, при этом черты среднестатистического читателя становятся всё более размытыми, а сам он – всё менее подготовленным.

Как характерную черту этого этапа развития литературы можно выделить активизацию молодёжи в возрасте от 16 до 25 лет. М. Самохина отмечает, что «с достаточной достоверностью можно



говорить и о социальном составе: это студенты (чаще всего), старшеклассники, а также молодые специалисты – разного рода “менеджеры”, офисные служащие, журналисты, телевизионщики, рекламисты, “технари” (в основном, связанные с компьютерами и Интернетом). Женщин больше, чем мужчин (что вообще характерно для читательской аудитории)»<sup>33</sup>.

При этом существует две точки зрения. С одной стороны, молодые и активные, несмотря на недостаток знаний, выводят процесс обсуждения на новый уровень: «...в общем, молодые читатели ведут в Сети разговоры и дискуссии по проблемам, которые обсуждаются профессиональными в сфере чтения сообществами – критиками, педагогами, библиотекарями»<sup>34</sup>. С другой стороны, интернет-читателя часто ругают за недостаток знаний и компетентного подхода: «Постоянный просмотр записей молодых “читающих” пользователей Интернета убеждает в неправильности (или, во всяком случае, неточности) мнения о положительном влиянии чтения на грамотность. Многие из них неграмотны – а порой ужасающе неграмотны. Но это, впрочем, можно отнести и к посетителям библиотек, да и вообще к большой части молодежи – учащейся или уже окончившей учебу»<sup>35</sup>.

Яркий пример соседствования интересных идей и большого количества ошибок можно найти в рецензии 19-летней Fiegy\_Rei на книгу Виктора Пелевина «Желтая стрела» под названием «Метафоры – все мы любим метафоры»<sup>36</sup>. Рецензия по форме напоминает пост в персональном блоге, рассчитанном на друзей и однокурсников. Возможно, поэтому в рецензии в большом количестве присутствуют смайлики, ошибки, непрокомментированные цитаты и вопросы к читателю: «Эти люди уже не могут быть просто “пассажирами”, потому что они осознали себя, а осознав себя, они обрели проклятие и дар, толкающие их за пределы забвения относительно жизни и смерти. Им хочется сойти с ненавистного чудовища, чтобы влиться во Вселенную, которую гармонично населяют боги, животные и снежные люди...») – Тут высмеивается стереотипность мышления и тёмная боязливая суеверность. Как видно, все достигают этой потусторонней Вселенной по-разному»<sup>37</sup>. Можно предположить, что Fiegy\_Rei рассчитывала на живое обсуждение, в котором прощаются ошибки, а смайлики помогают проще и быстрее передать настроение. В таком случае ожидания оправдались, на ошибки пользователи сайта не обратили внимания и высоко оценили поднятую в рецензии проблему заимствования идей у самого себя: «Да-да, все верно и по существу. Тогда Пелевин еще не стал копиями самого себя, а все эти идеи и образы были довольно свежими и оригинальными. Обидно только что дальше они так и пошли кочевать из книги в книгу, утратив всю свою оригинальность»<sup>38</sup>, – пишет пользователь Agnivolok.

Обе эти точки зрения очень точно характеризуют интернет-читателя и заставляют ещё раз вернуться к двойственности процесса восприятия интернет-текста: недостаток знания с одной стороны компенсируется активностью и воображением с другой стороны.

Трудно переоценить роль воображения в развитии литературы и средств массовой коммуникации и информации. И. Кант рассматривал воображение как возможность постигнуть то, что лежит за гранью опытного познания: «Подобные представления воображения можно назвать идеями отчасти потому, что они по крайней мере стремятся к чему-то находящемуся за пределами опыта и, таким образом, пытаются приблизиться к изображению понятий разума (интеллектуальных идей), что придает им видимость объективной реальности; с другой стороны, и это главное, потому, что им в качестве внутренних созерцаний не может быть полностью адекватным никакое понятие»<sup>39</sup>. Часто к воображению апеллирует автор текста, пытаясь наладить ментальную связь с читателем. В Интернете это сделать гораздо сложнее, во многом именно из-за нелинейного типа чтения, когда читатель не может долго концентрировать внимание на одном тексте. Эта очень важная для Интернета проблема оказывает влияние и на литературу, и на журналистику, и на многие другие сферы человеческой деятельности. Читатель постоянно находится в состоянии выбора: по какой ссылке пойти, на что обратить внимание, чему уделить время и что достойно отклика или реакции. Получается, что интересного много, а времени и сил гораздо меньше. Поэтому в рамках Интернета как никогда остро встаёт вопрос о распределении приоритетов.

Подводя итог, стоит ещё раз отметить, что читатель находится в центре литературного процесса в Интернете. Именно этим обусловлено появление новых форм подачи литературного и публицистического текста, именно поэтому наиболее актуальными являются те проекты, которые дают возможность читателю взаимодействовать с текстом и автором текста, а также время от времени самому становиться автором. Иными словами, интерактив и личное участие при простом оформлении страниц веб-ресурса улучшают восприятие и понимание текста, так как читатель невольно концентрируется на тексте, что само по себе случается редко в условиях нового нелинейного типа чтения в Интернете. Получается, что читателя необходимо насильно задержать, заинтересовать и в буквальном смысле заставить уделить внимание тексту. В условиях большого выбора текстов и мультимедийных материалов читатель имеет полное право выбирать и пропускать, требовать чего-то нового и интересного. В этом принципиальное отличие отношения читателя к тексту в Интернете. И в этом же заключается основной парадокс процесса восприятия интернет-текста, когда при рассмотрении читателя как восприни-



мающей стороны приходится возвращаться к его активному началу, которым и обусловлена подача текстов в Интернете.

### Примечания

- 1 Прозоров В. В. Читатель и литературный процесс. Саратов, 1975. С. 11.
- 2 Там же.
- 3 Елина Е., Фризен М. Формы и функции читательской литературной критики в Интернете // Филла логос : сб. науч. ст. в честь 70-летия профессора Валерия Владимировича Прозорова. Саратов, 2010. С. 264.
- 4 Там же.
- 5 См.: Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 429–430.
- 6 Там же. С. 429.
- 7 См.: Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика. М., 1989. С. 470.
- 8 Рецензия на книгу Альтист Данилов. URL: <http://bookmix.ru/review.phtml?rid=66131> (дата обращения: 20.09.2012).
- 9 Там же.
- 10 Там же.
- 11 См.: Рецензия на книгу Остров счастливого Змея. URL: <http://bookmix.ru/review.phtml?rid=67153> (дата обращения: 20.09.2012)
- 12 Там же.
- 13 См.: Рецензия на книгу Экспонат руками не трогать. URL: <http://bookmix.ru/review.phtml?rid=65689> (дата обращения: 20.09.2012).
- 14 Там же
- 15 См.: Эшттейн М. Постмодерн в русской литературе. М., 2005.
- 16 Визель М. Гипертексты по ту и эту сторону экрана // Иностранная литература. 1999. № 10. С. 169.
- 17 См.: Рецензия на книгу Волкодав. URL: <http://bookmix.ru/review.phtml?rid=67303> (дата обращения: 20.09.2012).
- 18 Там же.
- 19 Там же.
- 20 Там же.
- 21 См.: Рецензия на книгу Барьер. URL: <http://bookmix.ru/review.phtml?rid=66640> (дата обращения: 20.09.2012).
- 22 Там же.
- 23 Там же.
- 24 Там же.
- 25 Там же.
- 26 См.: Рецензия на книгу На солнечной стороне улицы. URL: <http://bookmix.ru/review.phtml?rid=65075> (дата обращения: 20.09.2012).
- 27 Там же.
- 28 Там же.
- 29 Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 32.
- 30 См.: Рецензия на книгу Письмовник. URL: <http://bookmix.ru/review.phtml?rid=64434> (дата обращения: 20.09.2012).
- 31 Там же.
- 32 Костырко С. Сетевая литература или литература в сети? URL: <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Setevaya-literatura-ili-literatura-v-seti> (дата обращения: 20.09.2012).
- 33 Самохина М. Молодые читатели в Интернете (Наблюдения социолога) // НЛЮ. 2010. № 102. С. 300.
- 34 Там же.
- 35 Там же.
- 36 См.: Рецензия на книгу Желтая стрела. URL: <http://bookmix.ru/review.phtml?rid=64566> (дата обращения: 20.09.2012).
- 37 Там же.
- 38 Там же.
- 39 Кант И. О способностях души, образующих гений // Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. С. 188.





## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Амири Людмила Петровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка гуманитарных факультетов Южного федерального университета, Ростов-на-Дону. E-mail: liudmila.amiri@gmail.com

**Андреева Ольга Александровна** – аспирант кафедры русского языка и речевой коммуникации Саратовского государственного университета. E-mail: polise1988@rambler.ru

**Балашова Любовь Викторовна** – доктор филологический наук, профессор кафедры теории, истории языка и прикладной лингвистики Саратовского государственного университета. E-mail: sarteorlingv@yandex.ru

**Балашова Елена Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского и испанского языков Саратовской государственной юридической академии. E-mail: balashovaelena@yandex.ru

**Василишина Елена Николаевна** – преподаватель кафедры языковой подготовки Карагандинской академии МВД РК им. Б. Бейсенова. E-mail: helen-vasilishin@mail.ru

**Гуськова Юлия Васильевна** – старший преподаватель кафедры романской филологии Саратовского государственного университета. E-mail: julgous@mail.ru

**Иванова Елизавета Андреевна** – аспирант кафедры зарубежной литературы и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: elivan1988@gmail.com

**Лебедева Ольга Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. E-mail: olgalebedeva79@mail.ru

**Минц Белла Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики её преподавания Саратовского государственного университета. E-mail: bellamints7@yandex.ru

**Музалевский Никита Евгеньевич** – аспирант кафедры истории русской литературы и фольклора Саратовского государственного университета. E-mail: nmuzalewsky@rambler.ru

**Наджим Кассим Хамед** – аспирант кафедры теории, истории языка и прикладной лингвистики Саратовского государственного университета. E-mail: sarteorlingv@yandex.ru

**Наумов Клим Дмитриевич** – аспирант кафедры теории, истории языка и прикладной лингвистики Саратовского государственного университета. E-mail: klimenty@inbox.ru

**Незовибатько Ольга Евгеньевна** – аспирант кафедры русской, зарубежной литературы и методики их преподавания По-

волжской государственной социально-гуманитарной академии, Самара. E-mail: patremnolivocare@gmail.com

**Павлова Светлана Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: pavlovasy@info.sgu.ru

**Прасковьяна Маргарита Витальевна** – аспирант кафедры русской, зарубежной литературы и методики их преподавания Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, Самара. E-mail: mpras@mail.ru

**Прозоров Валерий Владимирович** – доктор филологических наук, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: prozorov@sgu.ru

**Сергеева Елена Александровна** – соискатель кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, Самара. E-mail: sergeeva28-shi@mail.ru

**Сидорова Ирина Геннадьевна** – аспирант кафедры теории и практики перевода Волгоградского государственного университета. E-mail: ira.sidorovafomicheva@gmail.com

**Соловьёва Мария Михайловна** – аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: markuz89@yandex.ru

**Тарасова Ирина Анатольевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры начального языкового и литературного образования Саратовского государственного университета. E-mail: tarasovaia@mail.ru

**Тимашова Ольга Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и фольклора Саратовского государственного университета. E-mail: kirlif@info.sgu.ru

**Тишков Антон Александрович** – аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: antontishkov@gmail.com

**Черкасова Анастасия Павловна** – аспирант кафедры романской филологии Волгоградского государственного университета. E-mail: bepin@yandex.ru

**Шведова (Сивоплясова) Анастасия Николаевна** – аспирант кафедры литературы и методики её преподавания Саратовского государственного университета. E-mail: anastasya.shvedova@yandex.ru



## INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

**Amiri Ludmila Petrovna** – Candidate of Philological Sciences, Docent, Chair of the English Language of Humanitarian Faculties, E-mail: liudmila.amiri@gmail.com

**Andreeva Olga Alexandrovna** – Graduate Student, Chair of the Russian Language and Speech Communication, Saratov State University. E-mail: polise1988@rambler.ru

**Balashova Elena Yurievna** – Candidate of Philological Sciences, Docent, Chair of the English and Spanish languages, Saratov State Law Academy. E-mail: balashovaelena@yandex.ru

**Balashova Lyubov Viktorovna** – Doctor of Philological Sciences, Professor, Chair of the Theory and History of Language and Applied Linguistics, Saratov State University. E-mail: sarteorlingv@yandex.ru

**Cherkasova Anastasia Pavlovna** – Graduate Student, Chair of the Romance Philology, Volgograd State University. E-mail: bepin@yandex.ru

**Guskova Yuliya Vasilievna** – Senior Lecturer, Chair of Romance Philology, Saratov State University. E-mail: julgous@mail.ru

**Ivanova Elizaveta Andreevna** – Graduate Student, Chair of Foreign Literature and Journalism, Saratov State University. E-mail: elivan1988@gmail.com

**Lebedeva Olga Vladimirovna** – Candidate of Philological Sciences, Docent, Chair of Foreign Languages, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University. E-mail: olgalebedeva79@mail.ru

**Minz Bella Alexandrovna** – Candidate of Philological Sciences, Docent, Chair of Literature and Methods of Its Teaching, Saratov State University. E-mail: bella-mints7@yandex.ru

**Muzalevsky Nikita Evgenjevich** – Graduate Student, Chair of the History of Russian Literature and Folklore, Saratov State University. E-mail: nmuzalevsky@rambler.ru

**Najim Kassim Hamed** – Graduate Student, Chair of Theory and History of Language and Applied Linguistics, Saratov State University. E-mail: sarteorlingv@yandex.ru

**Naumov Klim Dmitrievich** – Graduate Student, Chair of Theory and History of Language and Applied Linguistics, Saratov State University. E-mail: klimenty@inbox.ru

**Nezovibatko Olga Evgenyevna** – Graduate Student, Chair of Russian and Foreign Literature and Methods of Teaching, Volga Region

Social Humanitarian Academy (Samara). E-mail: patremnolivocare@gmail.com

**Pavlova Svetlana Yurievna** – Candidate of Philological Sciences, Docent, Chair of Foreign Literature and Journalism, Saratov State University. E-mail: pavlovasy@info.sgu.ru

**Praskovyina Margarita Vitalyevna** – Graduate Student, Chair of Russian and Foreign Literature and Methods of Teaching, Volga Region Social Humanitarian Academy (Samara). E-mail: mpras@mail.ru

**Prozorov Valeriy Vladimirovich** – Doctor of Philological Sciences, Head of the Chair of General Literary Criticism and Journalism, Saratov State University. E-mail: prozorov@sgu.ru

**Sergeeva Elena Alexandrovna** – Degree-seeking Student, Chair of Russian and Foreign Literature and Methods of Teaching, Volga Region Social Humanitarian Academy (Samara). E-mail: sergeeva28-shi@mail.ru

**Shvedova (Sivoplyasova) Anastasia Nikolayevna** – Graduate Student, Chair of Literature and Methods of Teaching, Saratov State University. E-mail: anastasya.shvedova@yandex.ru

**Sidorova Irina Gennadievna** – Graduate Student, Chair of the Theory and Practice of Translation, Volgograd State University. E-mail: ira.sidorovafomicheva@gmail.com

**Solovyova Maria Mikhailovna** – Graduate Student, Chair of General Literary Criticism and Journalism, Saratov State University. E-mail: markuz89@yandex.ru

**Tarasova Irina Anatolyevna** – Doctor of Philological Sciences, Professor, Chair of Primary Language and Literature Education, Saratov State University. E-mail: tarasovaia@mail.ru

**Timashova Olga Vladimirovna** – Candidate of Philological Sciences, Docent, Chair of the History of Russian Literature and Folklore, Saratov State University. E-mail: kirlif@info.sgu.ru

**Tishkov Anton Alexandrovich** – Graduate Student, Chair of General Literary Studies and Journalism, Saratov State University. E-mail: antontishkov@gmail.com

**Vasilishina Elena Nikolayevna** – Lecturer, Chair of Language Training, Karaganda Kazakh Interior Ministry Academy named after B. Beisenov. E-mail: helen-vasilishin@mail.ru



**Подписка на I полугодие 2014 года**

Индекс издания по каталогу ОАО Агентства «Роспечать» 36011,  
раздел 15 «История. Филология».

Журнал выходит 4 раза в год.

**Подписка оформляется** по заявочным письмам

непосредственно в редакции журнала.

Заявки направлять по адресу:

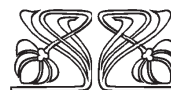
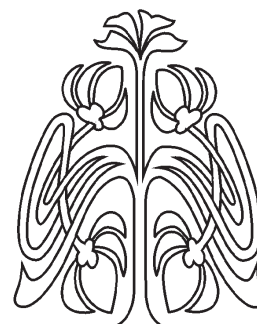
410012, Саратов, Астраханская, 83.

Редакция журнала «Известия Саратовского университета».

Тел. (845-2) 52-26-85, 52-50-04; факс (845-2) 27-85-29.

E-mail: [XXvek@info.sgu.ru](mailto:XXvek@info.sgu.ru)

Каталожная цена одного выпуска 350 руб.



**ПРИЛОЖЕНИЯ**

