



СОДЕРЖАНИЕ

Научный отдел

Лингвистика

- Кормилицына М. А., Сиротинина О. Б.** Речевой этикет в СМИ как фактор влияния на речевую культуру российского общества 5
- Белогривцева Н. И.** Основные средства выражения положительной эстетической оценки в «Романе о Розе» Г. де Лорриса и Ж. де Мена 9
- Веселкова Т. В.** К проблеме изучения синонимических отношений между словообразовательными типами в границах семантико-словообразовательной категории 12
- Зоткина Л. В.** Конфликтные речевые тактики, используемые в русском и английском педагогическом общении первой половины XIX века (на материале произведений Ш. Бронте и Л. Чарской) 16
- Козинец С. Б.** Образ города в повести Дины Рубиной «Высокая вода венецианцев» 20
- Маслова Ж. Н.** Мифологическая метафора в аспекте исследования генезиса метафоры 24

Литературоведение

- Захаров К. М.** «Развязка «Ревизора»» Н. В. Гоголя как способ полемики с «Театральным развездом» 29
- Ефремычева Л. А.** Молва в петербургских повестях Гоголя: живая газета 31
- Сабаяева Н. В.** Мифологемы «Судьба» и «Путь» в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» 39
- Прозоров В. В.** Молодой лакей в комедии А. П. Чехова «Вишнёвый сад» 42
- Сергеев А. С.** Отечественная лирика рубежа XIX–XX веков в оценке В. Ф. Саводника 45
- Иванюшина И. Ю.** Первая футуристическая 51
- Тарасова И. А.** Поэзия фронтовая и поэзия тыловая: Н. Гумилев и Г. Иванов 56
- Миц Б. А.** Проект Мандельштама «Семь стихотворений» (1930–1931): цикл или подборка? 60
- Зюбина Е. А.** Искусство в жизни и творчестве Артура Шницлера 67
- Володина А. В.** Южная усадьба в романах У. Фолкнера 73
- Кабанова И. В.** Образ тропической колонии в творчестве Ивлины Во 77
- Биткинова В. В.** Стернианский код в концепции образа Петра III Виктора Сосноры 81
- Зуева Г. С.** Тип женщины-художницы в изображении Д. Рубиной и А. Гавальда 89
- Суворов А. А.** Диалог с читателем в прозе Виктора Пелевина: авторские стратегии и риски (сборник «Ананасная вода для прекрасной дамы») 96

Журналистика

- Кравчук Т. Ю.** Особенности российского предвыборного дискурса 1999 года 103
- Наумова М. М.** Специфика реализации откровенности в масс-медийном дискурсе 107
- Викторова Е. Ю.** Функционирование вспомогательных коммуникативных единиц в радиоэфире 110

Сведения об авторах

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

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. Зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-56153 от 15 ноября 2013 года

Индекс издания по каталогу ОАО Агентства «Роспечать» 36011, раздел 15 «История. Филология». Журнал выходит 4 раза в год

Заведующий редакцией
Бучко Ирина Юрьевна

Редактор
Трубникова Татьяна Александровна

Художник
Соколов Дмитрий Валерьевич

Редактор-стилист
Степанова Наталия Ивановна

Верстка
Степанова Наталия Ивановна

Технический редактор
Ковалева Наталия Владимировна

Корректор
Гаврина Марина Владимировна

Адрес редакции:
410012, Саратов, ул. Астраханская, 83
Издательство Саратовского университета
Тел.: (845-2) 52-26-89, 52-26-85

Подписано в печать 20.03.15.
Формат 60x84 1/8.
Усл. печ. л. 14, 18 (15,0).
Тираж 500 экз. Заказ 1.

Отпечатано в типографии
Издательства Саратовского университета

© Саратовский государственный университет, 2015

**ПРАВИЛА ДЛЯ АВТОРОВ**

Журнал публикует научные статьи по направлениям: Лингвистика, Литературоведение, Журналистика, а также материалы в разделы Представляем книгу и Хроника (научной жизни). Ранее опубликованные статьи, а также работы, представленные в другие журналы, к рассмотрению не принимаются.

Рекомендуемый объем публикации – 8–16 страниц.

Статья должна содержать аннотацию (до 5 строк), ключевые слова (до 10 слов), сведения об авторе (место работы (учебы), электронный адрес) на русском и английском языках. Статья должна быть тщательно отредактирована и оформлена строго в соответствии с требованиями журнала: текст в формате MS Word для Windows, через один интервал, с полями 2,5 см, шрифт Times New Roman, для основного текста размер шрифта – 14, для вспомогательного – 12. Сноски оформляются как примечания в конце статьи. Нумерация сносок через верхний индекс. Более подробную информацию о правилах оформления статей можно найти по адресу: <http://bonjour.sgu.ru/ru/dlya-avtorov>.

Рукописи, оформленные без соблюдения настоящих правил, редакцией не рассматриваются.

Для публикации статьи автору необходимо представить в редакцию следующие материалы и документы:

- текст статьи в электронном виде;
- сведения об авторе (на русском и английском языках): имя, отчество и фамилия, ученая степень и научное звание, должность, место работы (кафедра, организация), адрес электронной почты;
- внешнюю по отношению к автору рецензию, заверенную печатью организации, в которой работает рецензент.

В редакции журнала статья подвергается рецензированию и в случае положительного отзыва – научному и контрольному редактированию. С правилами рецензирования можно ознакомиться по адресу: <http://bonjour.sgu.ru/ru/dlya-avtorov>.

Договор с автором заключается после получения положительной рецензии.

Статьи и сведения об авторах следует присылать в редколлегию серии в электронном виде по адресу: iyu@mail.ru, телефон для справок (8452) 21-06-48. Оригинал рецензии и договора – почтой по адресу: 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, 83, Институт филологии и журналистики, заместителю главного редактора журнала «Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика».

После выхода из печати номер журнала размещается на сайте по адресу: <http://bonjour.sgu.ru/>

Авторские экземпляры и рассылка журнала авторам статей не предусмотрена.

Материалы, отклоненные редколлекцией, не возвращаются.

CONTENTS**Scientific Part****Linguistics**

- Kormilitsyna M. A., Sirotinina O. B.** Speech Etiquette in Mass Media as a Factor Driving Russian Society Speech Culture 5
- Belogrivtseva N. I.** Major Means of Expressing Positive Aesthetic Evaluation in «Le Roman de la Rose» by G. de Lorris and J. de Meung 9
- Veselkova T. V.** To the Issue of Studying Synonymic Relationships of Word-formation Types Within a Word-formation Category 12
- Zotkina L. V.** Conflict Speech Tactics in the Russian and English Pedagogical Communication in the First Half of the XIXth (on the Material of Ch. Bronte's and L. Charskya's Works) 16
- Kozinets S. B.** Image of the City in Dina Rubina's Story «High Water Venetians» 20
- Maslova Zh. N.** Mythological Metaphor in the Aspect of Metaphor Genesis Research 24

Literary Criticism

- Zakharov K. M.** The Denouement in N. V. Gogol's «The Inspector General» as a Means of Disputing «Theatrical Departure» 29
- Yefremycheva L. A.** Rumour in St. Petersburg Novels by Gogol: Live Newspaper 31
- Sabaeva N. V.** Mythologemes «Fate» and «Road» in the Novel «The Idiot» by F. M. Dostoevsky 39
- Prozorov V. V.** A Young Footman in A. P. Chekhov's Comedy «The Cherry Orchard» 42
- Sergeev A. S.** National Poetry of the Turn of XIX–XXth in the Evaluation by V. F. Savodnik 45
- Ivanyushina I. Yu.** First Futuristic 51
- Tarasova I. A.** Poetry of the Battle Field and of the Rear Area: N. Gumilev and G. Ivanov 56
- Mints B. A.** Mandelstam's Project «Seven poems» (1930–1931): Cycle or Selection? 60
- Zyubina E. A.** Art in the Life and Oeuvre of Arthur Schnitzler 67
- Volodina A. V.** Southern Estate in W. Faulkner's novels 73
- Kabanova I. V.** The Motive of Tropical Colony in Evelyn Waugh's Work 77
- Bitkinova V. V.** Sternian Code in the Concept of Peter III Image by Viktor Sosnora 81
- Zueva G. S.** The Type of Woman Artist as Portrayed by D. Rubina and A. Gavalda 89
- Suvorov A. A.** Dialog with a Reader in Victor Pelevin's Prose Works: Author's Strategies and Risks (the Collection «The Pineapple Water for the Beautiful Lady») 96

Journalism

- Kravchuk T. Yu.** Features of Russian Election Discourse in 1999 103
- Naumova M. M.** Specific Features of Realization of Frankness in the Mass-mediated Discourse 107
- Viktorova E. Yu.** Auxiliary Communicative Units' Functioning In the Radio Programmes 110

Information about the Authors

119



РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА «ИЗВЕСТИЯ САРАТОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА. НОВАЯ СЕРИЯ»

Главный редактор

Чумаченко Алексей Николаевич, доктор геогр. наук, профессор (Саратов, Россия)

Заместитель главного редактора

Стальмахов Андрей Всеволодович, доктор физ.-мат. наук, профессор (Саратов, Россия)

Ответственный секретарь

Халова Виктория Анатольевна, кандидат физ.-мат. наук, доцент (Саратов, Россия)

Члены редакционной коллегии:

Балаш Ольга Сергеевна, кандидат экон. наук, доцент (Саратов, Россия)

Бучко Ирина Юрьевна, директор Издательства Саратовского университета (Саратов, Россия)

Данилов Виктор Николаевич, доктор ист. наук, профессор (Саратов, Россия)

Ивченков Сергей Григорьевич, доктор социол. наук, профессор (Саратов, Россия)

Коссович Леонид Юрьевич, доктор физ.-мат. наук, профессор (Саратов, Россия)

Макаров Владимир Зиновьевич, доктор геогр. наук, профессор (Саратов, Россия)

Прозоров Валерий Владимирович, доктор филол. наук, профессор (Саратов, Россия)

Усанов Дмитрий Александрович, доктор физ.-мат. наук, профессор (Саратов, Россия)

Устьянцев Владимир Борисович, доктор филос. наук, профессор (Саратов, Россия)

Шамянов Раиль Мунирович, доктор психол. наук, профессор (Саратов, Россия)

Шляхтин Геннадий Викторович, доктор биол. наук, профессор (Саратов, Россия)

EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL «IZVESTIYA OF SARATOV UNIVERSITY. NEW SERIES»

Editor-in-Chief – Chumachenko A. N. (Saratov, Russia)

Deputy Editor-in-Chief – Stalmakhov A. V. (Saratov, Russia)

Executive Secretary – Khalova V. A. (Saratov, Russia)

Members of the Editorial Board:

Balash O. S. (Saratov, Russia)

Buchko I. Yu. (Saratov, Russia)

Danilov V. N. (Saratov, Russia)

Ivchenkov S. G. (Saratov, Russia)

Kossovich L. Yu. (Saratov, Russia)

Makarov V. Z. (Saratov, Russia)

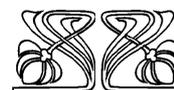
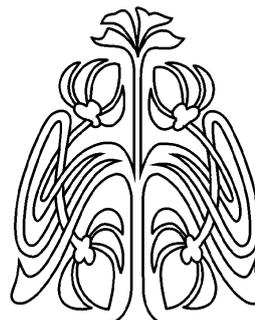
Prozorov V. V. (Saratov, Russia)

Usanov D. A. (Saratov, Russia)

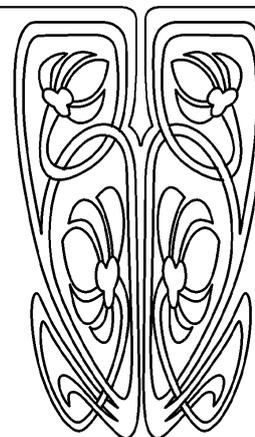
Ustyantsev V. B. (Saratov, Russia)

Shamionov R. M. (Saratov, Russia)

Shlyakhtin G. V. (Saratov, Russia)



РЕДАКЦИОННАЯ
КОЛЛЕГИЯ



**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА
«ИЗВЕСТИЯ САРАТОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА. НОВАЯ СЕРИЯ.
СЕРИЯ: ФИЛОЛОГИЯ. ЖУРНАЛИСТИКА»**

Главный редактор

Прозоров Валерий Владимирович, доктор филол. наук, профессор (Саратов, Россия)

Заместитель главного редактора

Иванюшина Ирина Юрьевна, доктор филол. наук, доцент (Саратов, Россия)

Ответственный секретарь

Клоков Василий Тихонович, доктор филол. наук, профессор (Саратов, Россия)

Члены редакционной коллегии:

Борисов Юрий Николаевич, кандидат филол. наук, доцент (Саратов, Россия)

Горошко Елена Игоревна, доктор филол. наук, доктор социол. наук, профессор (Харьков, Украина)

Долинин Александр Алексеевич, Ph.D, профессор (Мэдисон, штат Висконсин, США)

Егоров Борис Федорович, доктор филол. наук, профессор (Санкт-Петербург, Россия)

Елина Елена Генриховна, доктор филол. наук, профессор (Саратов, Россия)

Кабанова Ирина Валерьевна, доктор филол. наук, доцент (Саратов, Россия)

Крысин Леонид Петрович, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия)

Лённгрен Тамара Павловна, Ph.D, преподаватель Университета г. Тромсё (Тромсё, Норвегия)

Маслова Валентина Авраамовна, доктор филол. наук, профессор (Витебск, Беларусь)

Никитина Серафима Евгеньевна, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия)

Норман Борис Юстинович, доктор филол. наук, профессор (Минск, Беларусь)

Раева Александра Васильевна, кандидат филол. наук (Саратов, Россия)

Ратмайр Ренате Фелисите, Ph.D, профессор (Вена, Австрия)

Сиротинина Ольга Борисовна, доктор филол. наук, профессор (Саратов, Россия)

Хуан Мэй, доктор филол. наук, профессор (Пекин, КНР)

Шраер Максим Давидович, Ph.D, профессор (Бруклин, штат Массачусетс, США)

**EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL
«IZVESTIYA OF SARATOV UNIVERSITY. NEW SERIES.
SERIES: PHILOLOGY. JOURNALISM»**

**РЕДАКЦИОННАЯ
КОЛЛЕГИЯ**

Editor-in-Chief – Prozorov V. V. (Saratov, Russia)

Deputy Editor-in-Chief – Ivanyushina I. Yu. (Saratov, Russia)

Executive Secretary – Klokov V. T. (Saratov, Russia)

Members of the Editorial Board:

Borisov Yu. N. (Saratov, Russia)
Goroshko E. I. (Kharkov, Ukraine)
Dolinin A. A. (Madison, Wisconsin, USA)
Egorov B. F. (St. Petersburg, Russia)
Yelina E. G. (Saratov, Russia)
Kabanova I. V. (Saratov, Russia)
Krysin L. P. (Moscow, Russia)
Lönngren T. (Tromsø, Norway)

Maslova V. A. (Vitebsk, Belarus)
Nikitina S. Ye. (Moscow, Russia)
Norman B. Yu. (Minsk, Belarus)
Rayeva A. V. (Saratov, Russia)
Rathmayr R. (Vienna, Austria)
Sirotnina O. B. (Saratov, Russia)
Huan May (Beijing, People's Republic of China)
Shrayer M. D. (Brookline, Massachusetts, USA)



ЛИНГВИСТИКА

УДК 811.161.1'271.2

РЕЧЕВОЙ ЭТИКЕТ В СМИ КАК ФАКТОР ВЛИЯНИЯ НА РЕЧЕВУЮ КУЛЬТУРУ РОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА

М. А. Кормилицына, О. Б. Сиротинина

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

В статье на основе широкого понимания речевого этикета исследовано влияние СМИ, положительное и из-за несоблюдения его норм негативное, на речь, поведение людей и даже судьбу языка.

Ключевые слова: речевой этикет, СМИ, влияние на культуру, речевое поведение.

Speech Etiquette in Mass Media as a Factor Driving Russian Society Speech Culture

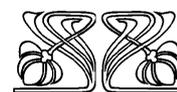
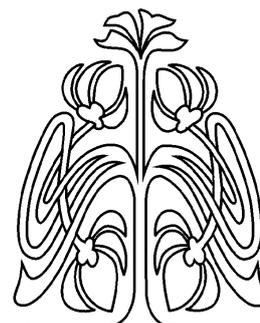
М. А. Kormilitsyna, O. B. Sirotinina

Based on the broad understanding of speech etiquette it is examined in the article how mass media impacts both positively and negatively – due to the infringement of its norm – speech and behavior of people, and even the future of the language.

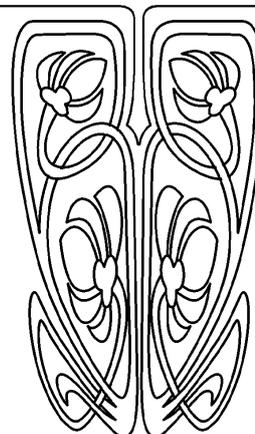
Key words: speech etiquette, mass media, impact on culture, speech behavior.

Внимание исследователей к средствам массовой коммуникации и к процессам в их языке объясняется тем, что СМИ до сих пор остаются одним из важнейших общественных институтов, которые формируют языковые вкусы общества и оказывают решающее влияние на нормы речевого поведения, а следовательно, и на культуру общества. Нельзя забывать и о педагогическом, общекультурном воздействии СМИ на человека. Профессия журналиста обязывает его к сохранению и распространению правильной, хорошей речи. И если он является человеком высокой речевой культуры, усвоившим главные принципы речевого общения и коммуникативные нормы, то успешно справляется со своими задачами, профессионально компетентен и может решать задачи охраны литературного языка, его норм. «Такая охрана является делом национальной важности, поскольку литературный язык – это именно то, что в языковом плане объединяет нацию»¹.

Речевой этикет (далее РЭ) понимается нами более широко, чем просто специализированные приёмы установления, поддержания и размыкания контактов коммуникантов. Это не только средства, используемые в этикетных речевых актах, таких как приветствия / прощания / извинения / благодарности, а также то, что касается речи в передачах «Правила жизни» на телеканале «Культура». В нашем понимании, к РЭ можно отнести все те языковые и речевые средства, которые помогают коммуникантам добиться гармонии в общении, демонстрируя уважение друг к другу. Средства РЭ предназначены помогать избежать рисков в межличностном, социальном и профессиональном общении. С помощью РЭ реализуются этические коммуникативные нормы, т. е. нормы **должного** речевого поведения². Обеспечиваемое средствами РЭ гармоничное, бесконфликтное общение на благо всех общающихся выгодно и адресанту, инициатору общения, и адресату. Таким образом, речевой этикет – это выработанные обществом правила и нормы речевого поведения, помогающие избежать конфликтов в общении, способствующие гармонизации речевого взаимодействия коммуникантов для достижения эффективности в коммуникации.



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ





В СМИ он проявляется как «желание улучшить коммуникативные условия передачи/приема информации, повысить коммуникативную роль партнера»³. Хороший журналист старается продемонстрировать заботу об интересах адресата, пытается установить с ним партнерские отношения, учесть уровень культуры, знаний, социальный статус и другие качества адресата. С этой целью он использует самые разнообразные средства реализации таких тактик гармонизации общения, как придание партнёру равного информационного статуса, проявление внимания к нему, предупреждение негативной реакции адресата, признание ошибочности своего мнения. В интервью – предоставление свободы действий адресату при демонстрации своей позиции, возможности тактичного ухода от ответа на нежелательный вопрос и др.⁴

В современных СМИ все эти тактики реализуются самыми разными способами: отбором для обсуждения проблем, волнующих большую часть общества; особыми апеллятивными заголовками-«загадками»; включением в текст разнообразных «ловушек внимания» читателя, средств внутренней диалогичности, многочисленных дискурсивных средств; использованием разнообразных средств смягчения резкости оценок. Подобные средства можно отнести к РЭ. Так, например, одним из проявлений речевого этикета в СМИ является обилие метатекстовых (дискурсивных) конструкций, которые облегчают прием и понимание передаваемой информации, ориентируют адресата, объясняют движение мысли автора, логический ход его рассуждений⁵. Именно они помогают участникам общения выделить, обратить внимание на наиболее важные суждения говорящего/автора: *Сейчас я расскажу, как это все происходило, чтобы вам стала ясна моя позиция (ЛГ); Как Россия в конечном итоге преодолеет эти и другие вызванные западными санкциями трудности? Я не знаю. <...> Но вот что я знаю точно: мы не «просто обязаны прорваться». Россия должна это сделать, не впадая в состояние самоизоляции и обиды на весь белый свет (МК)*. При этом часто журналист стремится подчеркнуть специально отобранными средствами, что затронутая проблема важна, касается жизненных интересов читателя: *Рассказываю эту предысторию к основной теме моей статьи только для того, чтобы читатели еще раз убедились: ничего само собой в судьбе талантливого человека не бывает (ЛГ)*. Он часто прямо апеллирует к чувствам адресата, пытаясь вызвать ответную реакцию, аналогичную своей, настроить его на ту же эмоциональную волну, призывая его быть солидарным с авторской точкой зрения: *Ну-ка, помните, кто в 2004-м руководил МВД и затеял тогда первую ломку системы? Правильно: Нургалиев... (МК); Но мир так хитро устроен, что тогда надо забыть о новых технологиях, вызовах XXI века и прочей лабуде. Тут не бывает – мухи отдельно, котлеты*

отдельно. Если нация не способна измениться, то она и не создаст ничего нового (МК).

Со второй половины XX в. основное влияние на речевую культуру российского общества оказывают СМИ, а не художественная литература. В XXI в. это влияние осуществляется, прежде всего, не через печатные СМИ, как это было совсем недавно, когда многие выписывали не одну газету и журнал, а через телевидение и всё больше через Интернет. Игрет роль и влияние рекламы, которую мало кто читает в периодических изданиях, но большинство вынужденно слышит по радио и телевидению. Конечно, многие, но далеко не все, тут же её отключают, но это тем более сейчас затруднено, что её стали давать на разных каналах одновременно, чтобы избежать их переключения.

Влияние СМИ на речевую культуру общества во многом, конечно, положительно, поскольку в основе их работы лежит использование в газетах, на радио и телевидении, а часто и в Интернете литературного языка. Человек слышит устную форму литературной речи и невольно осваивает её нормы. Это влияние трудно переоценить: оно значительно не только в городах, но и в самых глухих посёлках с господствующим в этих местах диалектом. Кроме того, художественную литературу сейчас читают мало, а на радио звучит истинно художественное слово (своеобразные «поэтические паузы», нередко чтение рассказов, повестей, а недавно «Анны Карениной», в связи с 200-летием М. Ю. Лермонтова – его стихов и романа «Герой нашего времени»). Иногда на телевидении показывают театральные спектакли, хотя, к сожалению, господствуют сериалы, нередко переводные, неспособные выполнять роль настоящего эталона хорошей русской речи. Существуют (и их немало) специальные радио- и телепередачи, посвященные правильной речи и конвенциональному речевому поведению («Как это по-русски», «Служба русского языка», «Говорите правильно», «Правила жизни» и т. д.). Результаты проведённого нами анализа некоторых аспектов проявления культуры речевого поведения в качественной современной прессе позволили сделать вывод, что эти издания довольно часто предлагают читателю образцовые с точки зрения соблюдения этических норм общения тексты и тем самым пропагандируют культуру речевого общения, демонстрируя её продуктивность.

Однако в конце XX в. ошибочная ориентация СМИ на речь масс (быть её зеркалом) привела в СМИ журналистов без специальной (филологической) подготовки и, следовательно, нужной коммуникативной компетентности, что очень негативно сказалось на их речи и речевом поведении. В СМИ стали цениться не знания и правильность речи, а раскованность, способность говорить, а не читать чужой текст. В результате в СМИ стали свободно оскорблять, использовать грубую лексику, с мата было снято табу, исчезло в СМИ, а за ним и в массах соблюдение приличий и



понятие непечатной лексики (теперь её называют нецензурной, хотя самой цензуры нет, или ненормативной, хотя понятие ненормативного гораздо шире, чем обцененная лексика). После принятия закона о государственном языке (2004), в котором было зафиксировано, что таковым является только литературный язык, а мат недопустим, раскованные журналисты несколько «пообтесались» в новой для них профессии, в СМИ пришли новые, специально подготовленные, владеющие нормами русской речи. Стали издаваться нормативные словари, появилась возможность мгновенно навести справки в Интернете. СМИ избавились от многих свойственных им речевых ошибок⁶. Явная жаргонизация речи если не прекратилась, то, во всяком случае, ослабила свой натиск, мат стал заменяться свистом или точками. Но выпущенного на свободу джинна загнать обратно в бутылку не удалось до сих пор, несмотря на предпринятые ужесточения законов о СМИ.

Вредное влияние речи в СМИ на культуру речи населения ужесточением законов победить не удалось. В чём причина этого?

1. Запрет оскорблений, грубости и мага из-за важного для общества стремления отражать правду жизни соблюдается только формально: свист/точки в печатном тексте в сознании массового адресата восстанавливаются на привычный (растабурированный) мат, что фактически «подтверждает», что без него в жизни не обойтись. Развенчивания «необходимости» употребления оскорблений и обцененных слов в СМИ нет ни в специальных передачах типа «Службы русского языка» (за исключением региональных, например, Воронежской), ни в комментариях журналистов к такой речи. Вот и получается, что это **разрешено**. И журналисты, давая оскорбительные оценки стоящим у власти, демонстрируют и тиражируют такие этические нарушения: *Реформа МВД все больше напоминает форменный бред. У этой реформы нет ни плана, ни стратегии, ни расчетов, она ведется хаотично и судорожно, без учета мнения профессионалов. Бред – по-другому не скажешь* (МК).

2. Под влиянием западных традиций общения, особенно английского, в СМИ изменились некоторые всегда соблюдавшиеся раньше формулы РЭ. «Узаконили» именование людей без отчества, чуждое русскому официальному и даже неофициальному (допускающему отчество без имени) этикету. Прививают публичное обращение к коллегам на *ты* и по имени, даже неофициальному (*Наташа, Света, Сережа, Саши*). Если так можно в эфире, значит, можно и в жизни? Тем более что это звучит **постоянно** и в новостях, и в различных ток-шоу и, конечно, в бесконечных сериалах (даже *Сашика, Машка, Диман*) и т. д.

3. Вежливость исчезает не только в общении на *ты* и в обращениях. На замену ей приходит подчеркнутая категоричность⁷, приказной тон (особенно в рекламе): *Звоните сейчас; Покупайте*

российское. Такая высокая степень категоричности в общении может привести к нарушению этических норм, поскольку граничит с безапелляционностью, затрудняющей коммуникацию, может вызвать неприятие информации, конфликты. Категоричность суждений может создать впечатление, что говорящий считает свою позицию истиной в последней инстанции, не учитывает чужих мнений, в том числе и мнений своих оппонентов, что недопустимо в культурном общении, цель которого – совместный поиск истины. Правда, следует учесть, что автор довольно редко высказывает только свою личную позицию, даже если он использует «я»-высказывания. Это просто способ убеждения, воздействия на адресата. Как правило, журналист не станет выносить на суд собеседника только свое личное мнение, противоречащее общепринятому или официальному (все-таки у нас мало абсолютно независимых газет, радиостанций и телеканалов), он просто присоединяется к преобладающему в данный момент, убеждая адресата и других участников общения это мнение разделить.

4. Фактически через СМИ насаждаются эгоизм и гедонизм (опять-таки особенно в рекламе), но никак не уважение к чужому мнению, мнению адресата. Особенно показательны в этом отношении почти все обсуждения, превращенные в ток-шоу типа «Поединок», теперь «Вечер с Владимиром Соловьёвым», «Право голоса» и т. д. Ведущими и участниками этих передач постоянно нарушаются нормы гармоничного общения, не используются тактики гармонизации коммуникации. В качестве основного речевого жанра этих ток-шоу выбирается не спор-дискуссия, а такой рискогенный жанр, как полемика, направленный не на поиск истины, а на «уничтожение» оппонента. Это часто приводит к несоблюдению основных принципов кооперативного общения, а недостаточность коммуникативной компетентности коммуникантов приводит к неумению, а иногда и просто к нежеланию избежать конфликтных ситуаций.

Культура ведения дискуссии заключается в умении аргументированно излагать свою точку зрения, понимать оппонента, корректировать свою позицию, искать и находить новые аргументы для убеждения противника. Прямые негативные оценки непродуктивны, приводят к нарушению элементарных этических норм общения и способствуют возникновению конфликтов и коммуникативных неудач. Если оценка направлена на конкретное лицо и автор использует тактику «навешивания ярлыков», особенно когда весь процесс общения построен на навешивании иронических отрицательно-оценочных ярлыков, негативная оценка «голословна», бездоказательна, ничем не аргументирована. Давая резко отрицательную оценку не столько взглядам своего оппонента, сколько самому оппоненту как конкретному лицу, говорящий фактически выбирает конфликтную



стратегию, которая никогда не бывает продуктивной и свидетельствует о речевой агрессии. Обсуждение проблемы в этом случае заменяется резко негативной характеристикой лица. Фактически в этом случае нарушается основной этический (риторический) постулат общения «Проявляй уважение к адресату речи!» и вредит формированию навыков культурной дискуссии.

Иногда отсутствие культуры спора сказывается даже на канале «Культура», где, например, в передаче В. Третьякова «Что делать?» «гости» начинают говорить одновременно, так что массовый адресат не в состоянии понять, кто что отстаивает. Этого раньше никогда не было. Не коснулось это «бескультурье», пожалуй, только передачи «Познер» на Первом канале. Её негативной противоположностью является «Пусть говорят» на том же канале. Самое вредоносное, что это «бескультурье» и ставшая уже привычной повышенная агрессивность прорывается даже у ведущего передачу (а у В. Соловьёва постоянно). В результате все эти программы (рейтинговые у телезрителей) воспитывают не умение спорить, дискутировать в поисках истины, а в лучшем случае только всегда и во всём вести полемику, «уничтожая» оппонента, в худшем – воспитывается не толерантность, а её противоположность – нетерпимость, причём предельная, ко всему не просто чужому, а именно к не своему мнению.

Получается, что СМИ учат тому, чему не надо учить, дают только примеры агрессивной нетолерантности. При этом наблюдается любопытный факт. Многие «посторонние», попадающие на ту или иную передачу, как можно предположить, старающиеся, но не умеющие избежать категоричности, «из скромности» наполняют свою речь совершенно ненормативным *как бы* – *Я как бы приехала, как бы больна*. Это, естественно, тоже не может служить примером нормативного речевого поведения, но тиражируется как пример скромности человека: и в этом тоже проявляется вследствие коммуникативной некомпетентности человека вредоносное распространение ошибочного. Хорошо, если массовый адресат воспримет это как нежелательное, а если как сознательное, принятое проявление скромности?

5. Этикет требует признания своей вины, что всегда помогает предотвратить конфликт, наладить отношения, а не разрушить. Характерно, что ещё в начале XX в., возможно, суровость жизни 20-х годов и влияние безграмотности ощутивших свои права масс привели к изменению старой формулы извинения *извини (те) меня / прости (те) меня* на «эгоистичное», уже конвенциональное *извиняюсь* (сам себя?!). Но сейчас уже и такая форма – редкость как в реальном разговорном общении, так и в отражённом (пьесы, спектакли, кинофильмы, сериалы)⁸. Как правило, не *Я виноват, признаю свою вину и прошу прощения*, а оправдание: *Я не виноват: пробки; Ты сам/сама меня спровоцировала; Обстоятельства* и т. д.

Так же редка выраженная благодарность. Как *извините*, так и *спасибо* чаще всего звучат не в прямом значении, а иронически: *Ну уж извини, Спасибо за помощь*, но это означает, что «Я с тобой не согласен», «Ещё чего». В редких семьях слышны приветствия, благодарности за обед и пожелания *спокойной ночи*⁹, и СМИ своей прежде всего развлекательной практикой это поощряют, тиражируют новые «формы» семейного поведения. Агрессия пронизывает как газеты, так и радио, телевидение, что уж говорить о соцсетях и комментариях на сайтах СМИ¹⁰.

6. В передаче основной информации возобновляются трафаретные ярлыковые оценки и пустой новояз, воспитывающие безответственность из-за возможной в русском языке дезавторизации (*принято считать, считают, считается*). Такой способ «авторизации» информации вызывает порой возмущение и самих журналистов: *Все-таки в течение двух месяцев кряду потрясать мир исключительно цитатами из неназванных представителей британской власти – и хоть бы один представитель назвал, – это начинает прискучивать. Сообщения о том, что «Весь Лондон был свидетель злодеяния, // Все граждане согласно показали <...> – это уже кризис жанра* (Изв.). В РГ 21.10.14 на первой полосе в рубрике «Кошелёк» опубликована статья, в которой вместе с заголовком «Неразменный рубль» – 10 предложений. Из них 7 не имеют указаний на производителя действия ни в именительном, ни в творительном падеже или вообще не имеют подлежащего (безличные и неопределённо-личные предложения): *Зарплатные счета предлагают страховать как банковские вклады; Деньги предприятий малого и среднего бизнеса предлагается страховать по закону о страховании вкладов физических лиц* и т. д. Из оставшихся трех предложений – заголовков, без деятеля, или с подлежащими, не реализующими конкретных производителей действия (*Однако эксперты считают, что для его реализации понадобятся разработать немало подзаконных актов*), или это подлежащие – объекты, а не субъекты (*В этом случае зарплата работников будет защищена – опять без кем и даже чем*). Конечно, каждое из подобных предложений не содержит нарушений норм русского языка и вполне имеет право на употребление, но само соотношение предложений с относительно конкретизированной ответственностью кого-то (в составе частей сложных предложений в данной статье было два: *...увеличилось количество случаев отзывает Центробанком лицензии и А предприниматели малого и среднего бизнеса открывают расчётные счета как раз в небольших коммерческих банках*) вызывает вопросы о том, кто же в ответе. В этих случаях представлены обобщенно-совокупные, а не конкретные деятели. И на это журналист, конечно, имеет полное право. Но в результате подавляющего господства в СМИ подобной практики дезавторизации фактов нашей жизни



журналист не только избегает судебных исков за клевету, умаление чьей-то деловой репутации и т. д., запрещенных законом, но и способствует росту безответственности россиян, в том числе и в бизнесе, и во власти. Да и в системе самого языка подобные структуры из **возможных** для русского языка превращаются чуть ли не в предпочтительные. К тому же стали уже принятыми и активно употребляемыми *улучшить, углубить, оптимизировать, перестроить* без указания кем, в чем, на что. И это так распространилось, что даже не только в спонтанной речи стало возможно *обращать без внимания: На это нужно обращать. Иначе это будет мешать ребёнку социализироваться.*

7. В борьбе противоположных тенденций развития языка: 1) уточнения значений, роста синонимии и 2) усиления диффузности значения, облегчающей производство речи, под влиянием СМИ, практикующих усиление второй, может произойти существенное обеднение системы языковых возможностей.

Примечания

- ¹ Культура русской речи : учебник для вузов / под ред. Л. К. Граудиной, Е. Н. Ширяева. М., 2001. С. 12.
- ² См. такое же широкое понимание: *Рисинзон С. А.* Общее и этнокультурное в русском и английском речевом этикете. Саратов, 2010.
- ³ *Формановская Н.* Коммуникативно-прагматические аспекты единиц общения. М., 1998. С. 265.

- ⁴ См.: *Шамьенова Г.* Категория вежливости как принцип кооперативного общения : дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2000.
- ⁵ См.: *Викторова Е.* Дискурсивное слово : единство в многообразии // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2014. Т. 14, вып. 1. С. 10–15.
- ⁶ См., например: *Горбаневский М., Караулов Ю., Шаплин В.* Не говори шершавым языком. М., 2000; *Сиротинина О.* Русский язык : системы, узус и создаваемые ими риски. Саратов, 2013.
- ⁷ См.: *Акульшина О.* Коммуникативная категория категоричности и близкие ей коммуникативные категории // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2014. Т. 14, вып. 1. С. 15–20.
- ⁸ См.: *Иванова Д.* Речевые способы преодоления конфликтов в русском и английском речевом этикете (на материале русского и английского языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2010.
- ⁹ См.: *Сиротинина О.* Обыденная риторика : Проблемы и способы изучения // Риторика и речевая коммуникация : теория – практика – преподавание. Тез. 2-й Междунар. конф. по риторике и речевой коммуникации. 15–17 января 1998 г. М., 1998. С. 55–56.
- ¹⁰ См.: *Кубракова Н.* Коммуникативный гедонизм в жанре чатинтернет-коммуникации : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2013; *Тишков А.* Писатель – читатель – критик в Интернете // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2012. Т. 12, вып. 3. С. 99–106; *Он же.* Проблема восприятия интернет-текста читателем // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2013. Т. 13, вып. 2. С. 113–120.

УДК 821.133.1.09+929[Лорис+Мен]

ОСНОВНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ПОЛОЖИТЕЛЬНОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ В «РОМАНЕ О РОЗЕ» Г. ДЕ ЛОРРИСА И Ж. ДЕ МЕНА

Н. И. Белогривцева

Саратовский государственный университет
E-mail: belogrivotseva.natalia@yandex.ru

В статье рассматриваются средства языковой реализации положительной эстетической оценки во французской средневековой аллегорической поэме «Роман о Розе». Проводится исследование ряда тематических контекстов, содержащих оценочный компонент, анализируются специфические аксиологические средства и принципы пополнения лексики эстетической оценки.

Ключевые слова: семантика, аксиология, диахрония, эстетическая оценка, лингвокультурная картина мира.

Major Means of Expressing Positive Aesthetic Evaluation in «Le Roman de la Rose» by G. de Lorris and J. de Meung

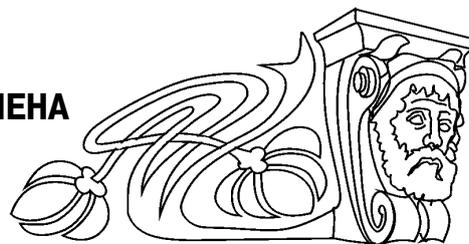
N. I. Belogrivotseva

The article considers linguistic means of positive aesthetic evaluation in the medieval allegorical French poem «Le Roman de la Rose».

A range of linguistic contexts containing evaluative components are studied, specific axiological means and principles of contributing to the lexis of aesthetic evaluation are analyzed.

Key words: semantics, axiology, diachrony, aesthetic evaluation, linguistic and cultural world picture.

Исследование в области исторической лексикологии предполагает обращение к древним текстам, литературным памятникам эпохи, что дает возможность изучить языковые единицы в реальных условиях их функционирования, в типовых для них на том или ином хронологическом срезе контекстах употребления. Обращение к литературным памятникам позволяет выявить связь между дискурсом и ключевыми лексемами, между





тем или иным языковым явлением и комплексом экстралингвистических факторов (исторического, социокультурного характера)¹.

Особую степень зависимости от этих факторов испытывают абстрактные лексемы, к которым относятся средства эстетической оценки. Опыт исследования на материале различных языков показывает, что процесс становления лексики эстетической оценки происходит постепенно и проходит определенные стадии². Потребность в описании категорий эстетики появляется в языке с развитием общества, науки, искусства. Изначально средства языковой реализации абстрактных понятий весьма немногочисленны, однако, по мере развития определенной сферы человеческой деятельности, появляются новые языковые средства, изменяется семантическая структура уже существующих средств. Так, потребность различать «степени» красоты, выделять различия между нюансами и оттенками прекрасного возникает в западноевропейском обществе в эпоху Позднего Средневековья, вследствие чего на протяжении XIII в. наблюдается активное развитие лексики эстетической оценки.

Относительная секуляризация жизни западноевропейского общества в эту эпоху проявилась в развитии новых литературных жанров. Антифеодалные и антиклерикальные настроения, характерные для жителей городов, отражены в проблематике целого комплекса аллегорических произведений городской литературы³. Наряду с ними по-прежнему была сильна куртуазная традиция. Как известно, появление новых и взаимодействие существующих жанров являются толчком к развитию лингвистических средств, необходимых для различения нюансов интенсивности признака в рамках одного понятия.

Обращаясь к категориям красоты, необходимо отметить, что в период Раннего Средневековья разные степени и нюансы красоты не имели вербального выражения. Причиной этому служит специфика представления средневекового человека о красоте. Красота в средневековой ментальности осознается как явление умозрительное, нравственная гармония, метафизическое слияние. Красота не подвергается анализу, не раскладывается на составляющие. Способность осознавать эстетическое наслаждение и умение выразить это в слове развивается относительно поздно.

В данной статье рассматривается лексика положительной эстетической оценки в «Романе о Розе» Гийома де Лорриса и Жана де Мена. «Роман о Розе» – это французская средневековая аллегорическая поэма, состоящая из двух частей, обе из которых были созданы в XIII в. Первая часть поэмы, состоящая из 4058 строк, была написана Гийомом де Лоррисом, примерно между 1225 и 1240 г. Она повествует о юноше, увидевшем во сне Розу Любви и отправившемся на ее поиски. Через сорок с лишним лет после смерти де Лорриса Жан

де Мен завершил поэму, добавив вторую часть, состоящую из 17712 строк⁴.

«Роман о Розе» входит в число созданных в XIII в. аллегорико-дидактических произведений, ставших популярными уже к XIV в. и неоднократно переизданных в эпоху раннего Нового времени.

Сохранилось около 250 его рукописей. Еще в Средние века «Роман о Розе» был переведен на ряд западноевропейских языков: итальянский, фламандский, английский (англизированный перевод был выполнен Джеффри Чосером). Первые печатные издания текста появились в конце XV в. С 1481 по 1538 г. вышло 21 издание книги, после этого она была переиздана только в 1735 г.

Влияние «Романа о Розе» оказалось чрезвычайно сильным и продолжительным. Немалое число поэтических произведений XIII–XV вв. строились по его подобию, поэты той эпохи черпали из него отдельные приемы и даже глубинную структуру своего языка. Известно, что средневековая поэзия опиралась на определенные каноны, и к XV в. таким каноном и образцом для подражания стал «Роман о Розе». Поэма не только сыграла важную роль в развитии литературы того времени, но и имела большое значение для формирования образа мыслей и в целом картины мира средневекового человека.

В результате проведенного исследования было установлено, что в обеих частях поэмы основным средством языковой реализации положительной эстетической оценки выступает прилагательное *bel*, доминирующим компонентом семантической структуры которого является значение *то, что вызывает положительную реакцию благодаря своим эстетическим свойствам*⁵.

Как в первой, так и во второй части поэмы прилагательное *bel* употребляется в сходных контекстах, преимущественно в описании физической красоты человека, его лица и одежды. Однако во второй части произведения можно наблюдать расширение контекстуального спектра употребления прилагательного *bel*. В частности, оно используется, когда речь заходит о сфере искусства: *beaus dit* (стихи) и некоторых других сферах человеческой деятельности, например, сражений (*batailles fresches e bêles*⁶), что вполне соответствует эпохе.

В ходе анализа были зафиксированы употребления дериватов прилагательного *bel*, такие как наречие *bélement*, существительное *biauté* (совр. фр. *beauté*) и глагол *embelir*. Необходимо отметить, что слова, являющиеся частью одного и того же словообразовательного гнезда, не всегда принадлежат к одному и тому же лексико-семантическому полю⁷. Глагол *abelir*, образованный от прилагательного *bel*, не содержит в своей семантической структуре оценочных компонентов, связанных с понятием *красота*. Он преимущественно употребляется в значении *нравиться, очаровывать*.

В большинстве контекстов наречие *belement* реализует значение *красиво, изящным образом*.



*Come eus baloient cointement:
/ L'une venoit tost belement / Contre l'autre
(В лад двигался умелый хоровод, и каждый
знал искусные фигуры и движенья⁸).*

Абстрактное существительное *biauté* в обеих частях поэмы является средством передачи позитивной эстетической оценки применительно к целостному восприятию облика человека (*de la biauté de Venus*), красоте человеческого тела (*de la biauté de chascun membre*). Во второй части поэмы существительное *biauté* используется и при описании человеческой деятельности (*de tel biauté / Come il peut en bataille aveir*).

Глагол *embelir* употребляется в значении становиться прекрасным:

*...de tant come ele est embélie
(Какой прекрасной сделалась она).*

Примечательно, что во второй части поэмы глагол *embelir* не встречается.

Что касается прилагательного *joli* и его производных, то, в отличие от современного французского языка, в «Романе о Розе» оценочное прилагательное *jolif* (вариант *joli*) остается в рамках своего исконного значения – *веселый, жизнерадостный*⁹. Однако во второй части поэмы в семантической структуре прилагательного появляется компонент, косвенно указывающий на признак, связанный с эстетикой и красотой. Сама идея красоты является в данном случае вторичной, на первый план выходят понятия *удовольствие, приятные ощущения от созерцания*. Прилагательное *joli*, наречия *jolient* и *jolietement* также функционируют лишь во второй части поэмы, но не являются непосредственно связанными с понятием *красота*, хотя могут характеризовать, например, изящество движения: *Cil fluns cueurt si jolietement; E marche jolietement (красиво двигаться, иметь изящную походку)*, или красоту формы: *Entailliez jolietement (сделать изящный крой одежды)*.

Наряду с прилагательными, в структуре значения которых имеется компонент, указывающий на наличие визуально воспринимаемой красоты, система средств выражения положительной эстетической оценки в поэме включает в себя также языковые единицы, реализующие метафорически осмысленные оценочные характеристики. Метафора как способ образного мышления является средством отражения в языке средневекового интереса к аспектам окружающей действительности, постигаемым чувственно, будь то драгоценные камни, ткани, цветы или освещение¹⁰. Любовь средневековой культуры к свету и цвету находит подтверждение в художественной литературе того времени, изобилующей описаниями дневного сияния и отсветов пламени.

Обратимся к описанию красивого молодого человека в первой части поэмы:

*Où vous truisiés nul aplus bel homme:
La face avoit cum une pomme
Vermouille et blanche tout entour;*

*Cointes fu et de bel atour
Les yex ot vairs, la bouche gente,
Et le nez fait par grant entente;
Cheveus ot blons, recerçelés,
Par espaules fu auques lés,
Et gres les parmi la ceinture:
Il ressembloit une peinture.
(Нигде б не встретили вы человека
прекраснее его.
Как бело-розовое яблоко его лицо,
и облик благороден, блестящие глаза,
точеный нос и кудри в золоте.
Он был широк в плечах и тонок в талии,
и кажется, что кисть художника
его создала,
так слажен и прекрасен облик был)
(пер. со старофр. Н. В. Забуровой).*

Данное описание основывается на стилистике произведения изобразительного искусства. Оно насыщено цветом: сочетание алого (*vermouille*) и белого (*blanche*) характерно для живописной традиции Средневековья. Влияние эстетики средневекового прикладного искусства отражено в «растительных» мотивах и сравнениях: лицо молодого человека на основе округлости формы сравнивается с яблоком (*cum une pomme*), женские наряды обильно украшены разнообразными цветами (*ovrée de flors/Par diverseté de colors*). У молодого человека светлые (*blons*) волосы, что, с одной стороны, отражает каноны средневековой красоты, а с другой стороны, является метафорой духовности и воплощения высоких идеалов.

Это подтверждает описание внешнего облика одного из аллегорических персонажей – *дамы Красоты (la dame Biauté)*. Подчеркивается, что она не смугла, не темноволоса (*El ne fu obscure ne brune*), а, напротив, светла, как луна (*clere comme la lune*), и бела, как лилия (*blanche comme flor de lis*).

Персонажи всегда богато одеты (*richement vestus, richement parés*), их наряды расшиты золотом, обильно украшены золотыми деталями (*D'ung fil d'or ere galonnée; Si furent toutes à or pointes; Onc n'i ot riens qui d'or ne fust*). В описании предметов одежды часто употребляется относительное прилагательное *dorés* (позолоченные). Золото поддерживает общий образ *сияния, света*, являющийся частью средневековой концепции красоты. Приведенные примеры свидетельствуют, что, помимо прилагательных, обладающих четко выраженной оценочностью, таких как *bel* и *joli*, оценочный компонент появляется в семантической структуре ряда аксиологически нейтральных прилагательных. Среди них прилагательные *riche, doré, blanche, clere* (богатый, золотой, белый, светлый), приобретающие значение положительной эстетической оценки. В совокупности они образуют систему средств выражения положительной эстетической оценки. В то же время прилагательные *obscure* и *brune* (смуглый, темноволосый) переходят в область отрицательной эстетической оценки.



Проведенный анализ позволил не только выявить основные средства положительной эстетической оценки в «Романе о Розе», но и сделать некоторые выводы относительно общих закономерностей развития лексики эстетической оценки во французском языке XIII в. Есть основания полагать, что развитие происходило как за счет усложнения семантической структуры уже имевшихся специализированных средств эстетической оценки, так и за счет появления в определенных типах контекстов оценочного компонента значения у ряда аксиологически нейтральных лексических единиц. С течением времени эти первоначально контекстуально обусловленные оценочные компоненты могли закрепляться в системе языка, в узусе.

Интенсивное развитие рассматриваемого слоя лексики, который на предшествующем этапе эволюции французского языка был представлен ограниченным кругом лексем, отвечало все возрастающей потребности общества в формировании и языковом выражении эстетических идеалов. В этом, в свою очередь, находили отражение характерная для эпохи Позднего Средневековья относительная секуляризация западноевропейского общества и рост популярности светской литературы.

В данной области необходимы, разумеется, дальнейшие исследования, которые включали бы в себя анализ письменных памятников различной дискурсивной и жанровой принадлежности. Особое внимание при этом, на наш взгляд, должно уделяться совокупности тематических контекстов, которые в силу своей высокой воспроизводимости и социальной значимости служили непосред-

ственной коммуникативной средой развития и совершенствования языковых средств реализации эстетической оценки.

Примечания

- 1 См.: *Бородина М., Гак В.* К типологии и методике историко-семантических исследований (на материале лексики французского языка). Л., 1979. С. 132–135.
- 2 См.: *Пименова М.* Красотою украси : выражение эстетической оценки в древнерусском тексте. СПб., 2007.
- 3 См.: *Эко У.* Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб., 2003. С. 118.
- 4 См.: *Langlois E.* Origines et sources du Roman de la Rose. Paris ; Thorin, 1891.
- 5 См.: DMF : Dictionnaire du Moyen Français, version 2012 (DMF 2012) // ATILF CNRS & Université de Lorraine, 2012. URL: <http://www.atilf.fr/dmf> (дата обращения: 11.03.2014).
- 6 Здесь и далее примеры приводятся по: The Project Gutenberg eBook of Le Roman de la Rose / G. de Lorris, J. de Meung // Project Gutenberg, 2005. URL: <http://www.gutenberg.org/files/16816/16816-h/16816-h.htm> (дата обращения: 24.01.2014).
- 7 См.: *Duchacek O.* Le champ conceptuel de la beauté en français moderne. Praha, 1960.
- 8 Здесь и далее перевод приводится по: *Лоррис Г. де, Мен Ж. де.* Роман о Розе / пер. со старофр. Н. В. Забабуровой на основе подстрочника Д. Н. Вальяно. Ростов н/Д, 2001.
- 9 См.: DMF : Dictionnaire du Moyen Français, version 2012 (DMF 2012).
- 10 См.: *Duchacek O.* L'étude diachronique des champs conceptuels : le champ de la beauté en français du XII–XX siècles // *Folia linguistica historica.* 1981. Т. 2, № 2.

УДК 811.161.1'373.612

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ СИНОНИМИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫМИ ТИПАМИ В ГРАНИЦАХ СЕМАНТИКО-СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ КАТЕГОРИИ

Т. В. Веселкова

Саратовский государственный университет
E-mail kuznesova.08@mail.ru

В статье рассматриваются синонимические отношения между словообразовательными моделями в границах одной семантико-словообразовательной категории. Выявленная неоднородность факторов, определяющих дистрибуцию формантов синонимических моделей, позволяет разграничить разные виды словообразовательной синонимии.

Ключевые слова: словообразовательные синонимы, словообразовательная модель, словообразовательная категория, полимотивированность.



To the Issue of Studying Synonymic Relationships of Word-formation Types Within a Word-formation Category

T. V. Veselkova

The article considers synonymic relationships between derivational patterns within the boundaries of one derivational category. Heterogeneity of factors determining the distribution of synonymic pattern formants identified in the course of research allows to distinguish different types of derivational synonymy.

Key words: word-formation synonyms, word-formation pattern, word-formation category, polymotivation.



Ход науки в своём поступательном движении вперёд основан на последовательном осуществлении всё новых и новых разграничений, выявляемых в самом объекте исследования и фиксируемых в теоретических выкладках о нём. Всякого рода разграничения постоянно проводились – осознанно или интуитивно – и в науке о языке. То, что на одном этапе развития языкознания считалось единым понятием, на другом этапе оказывалось разложимым на два, три и более понятий. На каждом витке кривой познания в содержательной стороне языка открываются новые глубины. В современной лингвистике осознана потребность перехода от дериватологии описательной к дериватологии объяснительной. Появились новые наблюдения и новые вопросы, утвердилось признание наличия связи между словообразовательной структурой производного слова и его лексическим значением. Выявилась перспективность сопоставительного изучения близких и тождественных по семантике словообразовательных структур: «Семантико-словообразовательная категория, объединяющая в себе разные способы представления одной мотивационной (словообразовательной) семантики, оказалась рентабельной базой изучения законов моделирования лексических значений производных слов на основе разноуровневого их сопоставления...»¹

Проявление интереса к закономерностям формирования лексических значений производных слов в последние десятилетия является следствием отказа от перечня и описания автономных единиц, каждая из которых имеет собственный набор семантических, грамматических и сочетаемостных характеристик, но при этом не имеет связей и общих компонентов с другими лексемами. Новый подход к описанию лексических значений производных слов предполагает выявление общих закономерностей работы самого механизма их образования.

Изучение словообразовательных явлений в направлении взаимодействия деривационных типов общей значимости, т. е. в известном смысле синонимических, составляет так называемый эквивалентностный аспект внутрипарадигматических отношений на словообразовательном уровне. Проблема синонимических взаимоотношений однофункциональных производных единиц является в русистике малоисследованной областью.

В современной лингвистике термин *словообразовательные синонимы* воспринимается как привычный, не нуждающийся в специальном определении. Вопрос о содержании этого термина не является объектом широкого научного обсуждения. Вместе с тем растущий интерес к исследованию отношений между словообразовательными типами и их моделями в границах одной словообразовательной категории требует внимания к вопросу изучения словообразовательных синонимов как к одному

из центральных в проблематике соотношения единиц словообразовательной системы языка и их лексических реализаций.

В лингвистической практике под словообразовательными синонимами чаще всего понимают группы лексических синонимов с живой словообразовательной структурой. Наиболее распространённое значение термина «словообразовательные синонимы» закреплено за синонимами лексико-словообразовательными – синонимическими словами, находящимися друг с другом в тех или иных словообразовательно значимых отношениях. Они репрезентируют те или иные словообразовательно значимые структурно-семантические связи и через их посредство выходят на обозначение одного какого-то понятия в его разных «боковых освещениях»². Основным источником их содержательных различий является не столько понятийное содержание и индивидуальные лексико-семантические связи синонимических слов, как, например, в ряду собственно лексических синонимов типа *активный, деятельный, энергичный, инициативный*, сколько системно-языковые аналогии с производными той же или сходной морфемно-словообразовательной структуры.

Реже в лингвистической литературе говорят о синонимических моделях словопроизводственного процесса. «В отличие от лексико-словообразовательных синонимов их можно было бы назвать синонимами *собственно словообразовательными*»³. В лингвистической науке систематического описания такого рода синонимов ещё нет, но «на том фактическом материале, который изучен, можно выйти на бескомпромиссное заключение: синонимия слов, связанных словообразовательно значимыми отношениями (лексико-словообразовательная), и синонимия словообразовательных моделей (собственно словообразовательная) должны быть разграничены как разные по сути своей явления»⁴. Названные два типа словообразовательных синонимов (на уровне слов и на уровне словообразовательных моделей) не обязательно должны находиться в отношениях взаимозависимости, так как синонимика производных слов не всегда является следствием синонимических отношений между словообразовательными моделями данной словообразовательной категории, а синонимика словообразовательных моделей не всегда является источником синонимических производных слов.

В современной лингвистике наблюдается стремление вывести за пределы синонимии параллельные однокоренные слова с общим словообразовательным значением, причисление их к словообразовательным вариантам слова (Ахманова, Гинзбург и др.) или «грамматическим вариантам», «вариантам форм» (Граудина). Представляется, что проблема словообразовательной синонимии должна рассматриваться в связи с семантическими закономерностями словообразо-



вания вообще, с изучением словообразовательных процессов, вследствие которых возникает синонимичность производных слов, с функционированием однокоренных синонимов в речи и др.

В круг конкретных задач нашего исследования входят, во-первых, установление основ идентификации рассматриваемого объекта – словообразовательной синонимии в сфере производных глаголов семантико-словообразовательной категории ‘становление / приобретение признака’; во-вторых, описание специфики средств словообразовательной синонимии в исследуемой сфере номинаций, выявление типов их внутрисистемных оппозиций.

Основой словообразовательной синонимии являются следующие факторы: синонимия аффиксов (общность их словообразовательного значения при формальных различиях), общность производящей базы (формальной и семантической), т. е. тождество условий семантико-словообразовательной сочетаемости. Словообразовательные синонимы как единицы словообразовательной и лексико-семантической системы языка в настоящей работе определяются следующими признаками: 1) общностью производящей основы, 2) общностью словообразовательного значения, выражаемого синонимичными формантами, 3) общностью лексико-семантического содержания (семантической соотнесённости с одними и теми же лексико-семантическими вариантами производящего слова).

Выделение отношений синонимии – задача непростая, ибо многозначность большинства лексем даёт возможность установить эти отношения лишь в ряде определённых контекстов. По словарным материалам, представляющим систему значений каждой лексемы, мы выделили корреляции между их отдельными, частными значениями, например: *холодеть* – Становиться холодным, холоднее. *Руки холодеют. Ночи холодеют;* *холодать* – 1. Обычно безл. Становиться холоднее (о воздухе). *Ночи холодают.* 2. Страдать от холода.

Глаголы *холодеть* и *холодать* вступают в отношения синонимии лишь в одном отдельном частном значении ‘становиться холоднее (о воздухе)’.

Существуют различные типы синонимической связи между значениями лексем, входящих в одну семантико-словообразовательную категорию. Эти связи различаются по степени общности значений рассматриваемых слов. В нашем материале зафиксированы три плана таких семантических различий, которые можно назвать также семантическими планами:

– денотативный план – различие на уровне денотативного содержания слова, т. е. на уровне обозначаемого действия, состояния (или денотата), именованного данным словом;

– сигнификативный план – различие на уровне понятийного содержания слова, т. е. на уровне свойств и признаков соответствующего денотата;

– прагматический план – различие на уровне условий употребления данного слова.

Различия денотативного плана наблюдаются, как правило, в однокорневых синонимичных парах.

1. Между мономотивированными суффиксальными и полимотивированными суффиксально-постфиксальными глаголами:

стариться – то же, что *стареть* (в 1-м знач.);

рыхлиться – то же, что *рыхлеть* (в 1-м знач.);

темниться – то же, что *темнеть* (в 1-м знач.);

аналогично *черниться* – *чернеть*, *желтиться* – *желтеть*, *зелениться* – *зеленеть*, *шершаветь* – *шершавиться*, *багреть* – *багриться* и др. (всего 22 пары).

Очень редко между полимотивированными (префиксально-суффиксальными или префиксальными) разнокорневыми глаголами:

обеднеть – ‘стать бедным, беднее; впасть в нищету’, *обнищать* – то же, что *обеднеть*.

Во всех этих парах синонимия, как правило, проявляется как отражение только одного концепта действительности ‘становление признака’. Исключение составляют глаголы, лексическая синонимия которых проявляется как отражение одного концепта действительности ‘выявление признака’:

желтеться – то же, что *желтеть* (во 2-м знач.) (‘виднеться о чём-нибудь жёлтом’);

темнеться – то же, что *темнеть* (в 3-м знач.) (‘виднеться о чём-нибудь тёмном’);

зеленеться – то же, что *зеленеть* (в 3-м знач.) (‘виднеться о чём-нибудь зелёном’).

2. Различия денотативного плана редко наблюдаются между полимотивированными префиксально-суффиксальными (или префиксальными) глаголами:

обзеленеть – *позеленеть* (в 1-м знач.).

Основным концептом, отражающим отношения синонимии в денотативном плане, является отношение тождества.

Различия сигнификативного плана также наблюдаются, как правило, в однокорневых синонимичных парах между полимотивированными префиксальными (или префиксально-суффиксальными) глаголами:

подсыреть – ‘отсыреть немного’;

оборжаветь – ‘заржаветь, покрыться ржавчиной по всей поверхности’;

выпотеть – ‘хорошо пропотеть’;

употеть – ‘сильно вспотеть’;

помелеть – ‘несколько обмелеть’;

потвердеть – ‘немного затвердеть’;

приржаветь – ‘заржаветь, пристать прилипнуть к чему-либо от действия ржавчины’.

Как видно из приведённых примеров, различия сигнификативного плана вызваны наличием дополнительного компонента значения ‘интенсивность признака’.

Основным концептом, отражающим отношения синонимии в сигнификативном плане, выступает отношение подобия. Подобие, являющееся



категорией идеальной, уподобляет действия и состояния друг другу на уровне их признаков и свойств.

Различия **прагматического** плана также наблюдаются, как правило, в однокорневых синонимичных парах.

1. Между мономотивированными суффиксальными и полимотивированными суффиксально-постфиксальными глаголами:

пестреть – *пестриться* (устар.), аналогично: *мрачнеть* – *мрачиться*, *багриться* – *багреть*; *яснеть* – *ясниться* (прост. и устар.); *пунцоветь* – *пунцовиться* (разг.); *мягчиться* – *мягчать* (прост.), аналогично: *трухляветь* – *трухлявиться*, *грязнеть* – *грязниться*, *ведреть* – *ведриться*.

Как видно из приведённых примеров, чаще суффиксальные глаголы являются стилистически нейтральными, суффиксально-префиксальные глаголы имеют функционально-стилевые и стилистические ограничения употребления.

2. Между мономотивированными префиксальными и мономотивированными постфиксальными глаголами:

притупиться – *притупеть* (устар.); *закоптеть* – *закоптиться* (разг.); *улучшиться* – *получить* (прост.); *выжелтеть* – *выжелтиться* (прост.).

3. Между мономотивированными префиксальными и мономотивированными префиксально-суффиксально-постфиксальными глаголами:

остекленеть – *остеклениться* (прост.); *озвереть* – *озвериться* (прост.).

4. Между полимотивированными (префиксальными или префиксально-суффиксальными) однокорневыми глаголами:

запотеть – *напотеть* (разг.); *постареть* – *пристареть* (устар.); *охмельеть* – *похмельеть* (прост.), аналогично: *вспотеть* – *припотеть*, *обеднеть* – *забеднеть*, *покраснеть* – *скраснеть*, *округлеть* – *покруглеть*, *потеплеть* – *оттеплеть*, *отсыреть* – *засыреть*, *одряхлеть* – *задряхлеть*.

Реже между полимотивированными (префиксальными или префиксально-суффиксальными) разнокорневыми глаголами:

рассвирепеть – *разлютеть* (прост.); *одряхлеть* – *остареть* (прост.).

Очень редко встречаются ряды из трёх слов: *очертенеть* – *осатанеть* (прост.), *осточертеть* (прост.); *ожиреть* – *разжиреть* (прост.), *зажиреть* (прост.).

5. Очень редко между мономотивированными суффиксальными глаголами:

худеть – *худать* (прост.) то же, что худеть; *слабеть* – *слабнуть* (разг.) то же, что слабеть.

Интересно отметить, что глаголы на -ну(ть), -а(ть), -и(ть)ся появляются как стилистически сниженные синонимы к глаголам на -е(ть) (*слабеть* – *слабнуть*, *дряхлеть* – *дряхнуть*, *мягчать* – *мякнуть*, *мягчать*, *худеть* – *худать*, *смелеть*

– *насмелиться*), они характеризуются отрицательной субъективной оценкой.

Приведённые факты раскрывают явление дистрибуции: специализации формантов – их преимущественного закрепления за определёнными коннотативными группами.

В ходе анализа выделены преимущественно двучленные структурные типы. Взаимодействие формантов в пределах указанной категории в современном языке наглядно представлено синонимическими парами. Синонимические отношения практически возможны между производными не всех моделей, и каждая модель имеет преимущественную для неё зону синонимического словопроизводства. Последнее, однако, при общем обзоре таких синонимов улавливается с трудом, так что пересечение моделей на первый взгляд кажется почти абсолютным. И тем не менее, существуют вполне определённые различия в позициях разных моделей.

Результаты анализа семантических взаимоотношений однокорневых параллелей в составе различных деривационных рядов позволили заключить, что производные глаголы осуществляют дифференцированную реализацию словообразовательной семантики семантико-словообразовательной категории 'становление / приобретение признака'. Каждый аффикс обладает своим собственным диапазоном действия, своим набором значений. Сближение, совпадение параллельных номинаций идёт, прежде всего, по линии ядерного элемента словообразовательной семантики.

Как показал анализ языкового материала, модели изучаемых производных глаголов, взаимодействуя в составе деривационных рядов, покрывают понятийную сферу данного поля, взаимодополняя друг друга, и в большей части случаев семантически совпадают лишь частично. Внешне отвечая условиям словообразовательной синонимии, большинство производных глаголов не только не склонно к семантическому дублированию, но далеко не всегда способно синонимизироваться. Это способствует тому, что параллельные глаголы удерживаются в языке не как дублетные, избыточные образования, а как специфические номинации, имеющие свою сферу функционирования в языке. Источником однокорневой синонимии являются законы дистрибуции. Лексическая система языка стимулирует синонимическое словопроизводство, а в словообразовательной системе чаще выявляется дистрибуция синонимических моделей в границах одной словообразовательной категории.

Изучение внутренней организации таких синонимических подсистем заслуживает специального внимания, поскольку может стать важным источником сведений об общих закономерностях эволюции словообразовательной системы языка, в том числе и таких, которые остаются в тени при использовании иной научной методики. Прежде всего, это сведения о факторах, управляющих словообразовательными процессами, и о механиз-



мах их действия. На материале синонимических подсистем (групп моделей) описываемой словообразовательной категории обнаруживаются два рода языковых факторов, управляющих их развитием: 1) факторы внешние по отношению к словообразовательной системе языка и данной семантико-словообразовательной категории – экспрессивная и коммуникативная целесообразность словопроизводства; 2) факторы внутренние (общие и частные), определяющие собственные закономерности функционирования словообразовательной системы и данной её подсистемы⁵.

Примечания

¹ Кузнецова Т. Лексико-семантический потенциал словообразовательных структур (на материале моделей

семантико-словообразовательной категории «становление / приобретение признака»): дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2004. С. 188.

² См.: Винокур Г. Заметки по русскому словообразованию // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 426.

³ Кадькалова Э. К изучению законов словопроизводства: Агентивные глаголы в русском языке. Саратов, 2007. С. 197.

⁴ Там же.

⁵ См.: Кузнецова Т. Лексические значения производных глаголов семантико-словообразовательной категории становление / приобретение признака // Язык и общество в синхронии и диахронии. Труды и материалы Международной конференции, посвящённой 90-летию со дня рождения проф. Лидии Ивановны Баранниковой. Саратов, 2005. С. 279–282.

УДК 821.111.09+821.161.1.09+929[Бронте+Чарская]

КОНФЛИКТНЫЕ РЕЧЕВЫЕ ТАКТИКИ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ОБЩЕНИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА (на материале произведений Ш. Бронте и Л. Чарской)



Л. В. Зоткина

Саратовский государственный технический университет им. Гагарина Ю. А.
E-mail: lbilichenko@yandex.ru

В фокусе исследования, результаты которого представлены в данной статье, находятся конфликтные речевые тактики, используемые в русском и английском педагогическом общении первой половины XIX в. Анализ тактик проведен на материале произведений Ш. Бронте и Л. Чарской.

Ключевые слова: общение, педагогический дискурс, стратегии, конфликтные речевые тактики, дискурсивный анализ.

Conflict Speech Tactics in the Russian and English Pedagogical Communication in the First Half of the XIXth (on the Material of Ch. Bronte's and L. Charskya's Works)

L. V. Zotkina

The research focuses on the conflict speech tactics used in the Russian and English pedagogical communication in the first half of the XIXth century. The analysis has been held on the material of Ch. Bronte's and L. Charskya's works.

Key words: communication, pedagogical discourse, strategies, conflict speech tactics, discourse analysis.

Общение по праву признается одной из важнейших составляющих жизни человека. В процессе общения происходит социализация человека, формирование у него навыков взаимодействия с разными людьми и речевого поведения при возникновении конфликта. Большое влияние

на коммуникативную компетентность человека оказывает общение с педагогами.

В XIX в. педагогическое общение значительно отличалось от современного. В то время и в русских, и в английских школах учителя могли проявлять свою власть, не сдерживая грубости и не проявляя участия, внимания к чувствам учеников. Употребление конфликтных тактик кроме ситуации зависело от конвенций, принятых в этих этнокультурах в то время. В данной статье представлены результаты изучения конфликтных речевых действий и типичных для них языковых средств, широко распространенных в педагогическом общении XIX в. Используемый для этого дискурсивный анализ позволяет выявить общее и различное в конфликтных тактиках, используемых русскими и английскими учителями. В настоящей работе дискурс понимается как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими: прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами»¹. Педагогический дискурс рассматривается нами как особый вид институционального дискурса, представляющий собой общение учителя и ученика для достижения основной цели образования – социализации нового члена общества.

Педагогическое взаимодействие, как и любое другое, может быть кооперативным и конкурентным (конфликтным)². По мнению К. Ф. Седова, «коммуникативный конфликт – речевое столкновение, которое основано на агрессии, выраженной языковыми средствами»³. В. С. Третьякова уточняет, что «речевой конфликт имеет место тогда,



когда одна из сторон в ущерб другой сознательно и активно совершает речевые действия, которые могут выражаться соответствующими – негативными – средствами языка и речи. Такие речевые действия говорящего определяют речевое поведение адресата: он, осознавая, что указанные действия направлены против его интересов, предпринимает ответные, выражая негативное отношение к предмету речи или собеседнику. Эта противонаправленная интеракция и есть речевой конфликт»⁴.

Участники педагогического общения используют разнообразные речевые стратегии и тактики. Коммуникативная стратегия, сравнительно недавно изучаемая, по-разному трактуется в работах многих лингвистов (Астафурова, 1997, 2003; Бондаревская, 1999; Клюев, 1998; Макаров, 2000). Так, Т. ван Дейк и В. Кинг в своих работах определяют стратегию как глобальную ментальную репрезентацию средств, служащих для достижения цели. Стратегия представляется ими как когнитивный процесс, в котором говорящий соотносит свою коммуникативную цель с конкретным языковым выражением⁵. С. А. Сухих же указывает, что на структуру речевой стратегии влияют системы ценностей, принятых в обществе, убеждений, социальных норм и конвенций, составляющие в совокупности диспозицию⁶. О. С. Иссерс понимает речевую стратегию как планирование процесса речевой коммуникации в зависимости от конкретных условий общения и личностей коммуникантов, а также реализацию этого плана. По её мнению, речевая стратегия представляет собой комплекс речевых действий, направленных на достижение коммуникативной цели⁷. Ученая отмечает, что стратегии ориентированы на будущие речевые действия и связаны с прогнозированием ситуации.

Вслед за О. С. Иссерс, мы полагаем, что при определении той или иной стратегии главным считается «результативное воздействие на слушателя, трансформация его модели мира в желательном для говорящего направлении»⁸. Речевые средства такой трансформации могут быть различными: как вежливыми, так и грубыми. Соответственно, речевые стратегии могут быть двух типов: кооперативные и некооперативные (конфликтогенные). К первому типу, по мнению О. С. Иссерс, относятся стратегии одобрения, утешения, уговоров и т. д., ко второму – стратегии дискредитации, ссоры и др.⁹

Речевые стратегии реализуются посредством речевых тактик, которые мы будем понимать как «одно или несколько действий, которые способствуют реализации стратегии»¹⁰. Материалом исследования конфликтных тактик и их языкового выражения является русское и английское педагогическое общение XIX в. (709 словоупотреблений), отраженное в художественных произведениях Шарлотты Бронте («Джейн Эйр») и Лидии Чарской («Записки институтки» и «Записки

маленькой гимназистки»), которые были изданы в 1847, 1902 и 1904 гг. соответственно. Несмотря на то что многое в художественном произведении определяется идиостилем писателя, в нем все же отражается языковая картина мира, сложившаяся в той или иной лингвокультуре в определенную эпоху.

Роман «Джейн Эйр» во многом является автобиографичным, так как, по биографическим данным, писательница Шарлотта Бронте в 1824 г. провела восемь месяцев в школе «Clergy Daughters», которая послужила прототипом школы «Ловуд», описанной в романе. Порядки в школе были суровыми, в ней практиковалось публичное битье и ношение таблички с надписью «неряха». Пища зачастую была несвежая и зараженная, и однажды это привело к вспышке эпидемии тифа. В июне 1825 г. Шарлотту и ее сестер забрали оттуда, однако Мария и Элизабет вскоре после этой поездки умерли. Условия в школе были ужасными, и многие ученицы заболели смертельными недугами¹¹.

Из биографии Лидии Чарской видно, что исследуемые в работе романы также автобиографичны. В ее памяти навсегда осталось тяжелое впечатление от первой встречи с обстановкой Павловского женского института, который жил по строгим, раз и навсегда установленным правилам. Для живой впечатлительной девочки институт показался казармой, тюрьмой, в которой ей предстояло теперь жить. Суровая дисциплина, постоянная зубрежка, скудная еда, грубая одежда – все поначалу отталкивало и возмущало ее. Но со временем отношение изменилось. Лидия Алексеевна признавалась впоследствии, что «впечатления институтской жизни стали материалом для ее будущих книг»¹².

В рассматриваемых произведениях описываются особенности обучения в XIX в., когда были распространены закрытые школы-пансионы с авторитарным способом воспитания, считавшимся нормой. Изучая особенности педагогического дискурса в художественных произведениях, О. В. Толочко отмечает, что понятие «школа» в произведениях художественной литературы ассоциируется с войной, адом, посещением врача, каторгой, судом, духовной смертью¹³. Это подтверждается присутствием контролирующих органов (например инспектрисы), деятельность которых заключалась в поддержании порядка в школах и в компетенцию которых входило право исключения учащихся, что было постыдным для учеников и чего они очень боялись: *Фрейлейн Генинг, Булочка или Кис-Кис, как ее прозвали институтки, вышла из своей комнаты, помещавшейся на другом конце коридора, около девяти часов и, не дожидаясь звонка, повела нас, уже совсем готовых, на молитву. Дежурная пепиньерка Корсак, миниатюрная блондинка – «душка» Мани Ивановой, – особенно затянулась в свое серое форменное платье и казалась почти воздушной*¹⁴; «У-у, противная!»



– мысленно бранилась попавшаяся шалунья, стараясь освободить свою руку из цепких пальцев **классной дамы**... – Я иду, – продолжала она, – **к инспектрисе**, доложить о случившемся. И, грозно потрясая тюрничком, она торжественно вышла из класса¹⁵; «*Silence!*» ejaculated a voice; not that of Miss Miller; but one of the upper teachers, a little and dark personage, smartly dressed, but of somewhat morose aspect¹⁶.

В то время существовала специальная номинация учителей: классная дама, в обязанности которой входило поддержание порядка в классе, фрейлейн, немец (учитель немецкого языка), пепиньерка, преподаватель, superintendent, mistress, lecturer и др. О. В. Толочко также отмечает, что пространство класса было семиотически распределено в виде территории учителя и территории учащихся¹⁷: *Испецирив четыре страницы неравным детским почерком, я раньше, нежели запечатать письмо, понесла его, как это требовалось институтскими уставами, m-lle Арно (классной даме), торжественно восседавшей на кафедре*¹⁸; «*Silence!*» ejaculated a voice; not that of Miss Miller; but one of the upper teachers, a little and dark personage, smartly dressed, but of somewhat morose aspect, who installed herself at the top of one table, while a more buxom lady presided at the other¹⁹.

У учеников была также специальная иерархия в соответствии с успехами в учебе, поведением и возрастом, например, воспитанница, monitor of the class, сливки, перфетки, мовешки и др.: *Да и потом ты у нас ведь из лучших, из «сливок», «парфеток», а не «мовешка» – тебе плохо будет, если тебя поймают. («Сливками» или «парфетками» назывались лучшие ученицы, записанные за отличие на красной доске; «мовешки» – худшие по поведению.)*²⁰; ... she cried out: **Monitors**, collect the lesson-books and put them away. Miss Miller again gave the word of command: **Monitors**, fetch the supper-trays²¹.

Для описываемого периода характерно отсутствие диалога между учителем и учениками, когда последние не имели права голоса и обязаны были беспрекословно всему подчиняться: ...the tall girls of the first class, rose **the whispered words**: – «*Disgusting! The porridge is burnt again!*» «*Silence!*» ejaculated a voice; not that of Miss Miller; ...²²; – У нас – новенькая, une nouvelle eleve (новая ученица. – Л. Ч.), – раздался среди полной тишины возглас Бельской. – Ah? – спросил, не поняв, учитель. – Taisez-vous, Bielsky (**молчите, Бельская**), – строго остановила ее классная дама²³. Это не могло не приводить к конфликтам. Анализ нашего материала подтверждает, что при обучении и воспитании учащихся по правилам того времени было допустимо агрессивное речевое поведение педагогов.

В результате анализа русского и английского педагогического общения XIX в. были выявлены разнообразные конфликтные речевые тактики и используемые в них языковые средства.

Оскорбление – нанесение тяжелой обиды ученикам, их унижение²⁴ (английские тактики – 3 употребления, или 38% от 8 употреблений, русские – 3 употребления, или 30% от 10 употреблений) с использованием:

– бранной лексики, не свойственной речевому поведению педагогов того времени, и негативной оценочной лексики (английские тактики – 3 употребления, или 38%, русские – 1 употребление, или 10%): «**Hardened** (упрямая. – Л. 3.) **girl!**» exclaimed Miss Scatcherd, «nothing can correct you of your **slatternly habits**: carry the rod away. – Burns obeyed»²⁵; **You dirty, disagreeable girl!** ... Burns made no answer²⁶; **Стыд, срам, Петрушки этакие!** (Петрушки было самое ругательное слово на языке доброй немки) – Да мы знали, что вы не выдадите, фрейлейн..., – попробовала я оправдываться²⁷;

– местоимений «он», «она» в отношении лица, присутствовавшего при разговоре (в английском общении не выявлено; русские тактики – 2 употребления, или 20%): *Японка грубо схватила меня за руку, вытащила на середину класса и, грозно потрясая пальцем над моей головой, прокричала во весь голос: – Это воровка! Она маленькая воровка, дети! ... Она – воровка!*²⁸

Угроза – запугивание, обещание причинить вред, зло²⁹ (английские тактики – 1 употребление, или 12%, русские – 1 употребление, или 10%), иногда при:

– обращении к ученику только по фамилии для усиления воздействия, что характерно скорее для армии, но не для школы (английские тактики – 1 употребление, или 12%, русские – 1 употребление, или 10%): **Burns, if you don't go and put your drawer in order, and fold up your work this minute, I'll tell Miss Scatcherd to come and look at it!**³⁰; – **Бельская!** – окликивала ее, погрузившуюся в какую-нибудь фантастическую правду-сказку, всегда бдительно следившая за всеми нами фрейлейн. – **Ты останешься в классе на второй год, если не будешь учиться: у тебя двойка из географии!**³¹.

Обвинение – указание на провинность учеников³² (английские тактики – 1 употребление, или 12%, русские – 3 употребления, или 30%), часто включавшее:

– бранную и негативную оценочную лексику (английские тактики – 1 употребление, или 12%, русские – 3 употребления, или 30%): *Японка грубо схватила меня за руку, вытащила на середину класса и, грозно потрясая пальцем над моей головой, прокричала во весь голос: – Это воровка! Она маленькая воровка, дети! Сторонитесь ее! Она украла у меня маленькую красную книжку, которую мне подарила покойная сестра и по которой я вам делала немецкие диктанты. Не знаю, что побудило Иконину-вторую совершить такой нечестный, неблагородный поступок, но тем не менее она совершила его и должна быть наказана! Она – воровка!*³³; Next morning, Miss Scatcherd wrote



in conspicuous characters on a piece of pasteboard the word «Slattern», and bound it like a phylactery round Helen's large, mild, intelligent, and benign-looking forehead. She wore it till evening, patient, unresentful, regarding it as a deserved punishment³⁴.

Упрек – выражение недовольства, неодобрения по отношению к действиям учеников³⁵ (английские тактики – 3 употребления, или 38%, русские – 3 употребления, или 30%) с использованием:

– обращений-фамилий (английские тактики – 3 употребления, или 38%, русские – 1 употребление, или 10%): *Burns (such it seems was her name: the girls here were all called by their surnames, as boys are elsewhere), Burns, you are standing on the side of your shoe; turn your toes out immediately. Burns, you poke your chin most unpleasantly; drawn it in³⁶*; – *Стыдись, Бельская, так отзываются о mademoiselle Арно, твоей наставнице. Она заботится о вас не меньше меня. Она строгая – это правда, но добрая и справедливая, – усовершенствовала Кис-Кис³⁷*;

– негативной оценочной лексики (в английском не выявлено; русские тактики – 2 употребления, или 20%): *Скверно, достойно уличного мальчишки, а не благовоспитанной барышни! – ... я быстро сняла передник, сделала классной даме условный поклон и вышла из комнаты³⁸*; *Учитель, которого дети называли Василием Васильевичем, зажал уши, потом разжал их и спросил: – А кто из вас может сказать, когда благовоспитанные девицы бывают курицами?³⁹*

Таким образом, проведенный анализ показывает, что в речевом поведении и русских, и английских учителей в первой половине XIX в. было много общего: очень часто оно оказывалось конфликтногенным из-за применения конфликтных речевых тактик (18 употреблений, или 89% речи педагогов в проанализированных произведениях художественной литературы). По данным нашего материала, наиболее распространенными конфликтными речевыми действиями были упрек и оскорбление. Кроме того, и русские, и английские педагоги часто прибегали к обвинению и угрозе.

В русских и английских языковых способах выражения агрессии в конфликтной ситуации также много общего: в обоих языках часто использовалась бранная и негативная оценочная лексика. Различие же в использовании языковых средств заключается в том, что в английском конфликтном общении учителя часто обращались к ученикам только по фамилии, а в русском – они часто употребляли местоимения «он», «она» в отношении ученика, присутствовавшего при разговоре.

Применение учителем конфликтных тактик не предполагало выражения своего мнения учеником. Ответной реакцией, как видно из исследуемого материала, было лишь беспрекословное подчинение.

Таким образом, анализ нашего материала, хотя и немногочисленного, но типичного для конфликтного общения педагогов с учениками в первой половине XIX в., позволяет сделать первоначальный вывод: для русских и английских педагогов использование конфликтных речевых тактик в общении с учениками было нормой, что характеризует педагогический дискурс исследуемой эпохи в этих странах как авторитарный и часто агрессивный. Даже языковое выражение оскорблений, угроз, обвинений и упреков в этих речевых культурах во многом было сходным, хотя отмечены и некоторые этнокультурные различия.

Примечания

- ¹ Арутюнова Н. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 136.
- ² См.: Смирнов С., Котова И., Шиянов Е. [и др.]. Педагогика : педагогические теории, системы, технологии : учебник для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений. М., 2000. С. 69. URL: <http://bibl.tikva.ru/base/V352/V352Content.php> (дата обращения: 21.01.2013).
- ³ Горелов И., Седов К. Основы психолингвистики : учеб. пособие. М., 2001. С. 148.
- ⁴ Третьякова В. Прагматика речевого конфликта // Проблемы лингвистического образования школьников : материалы науч.-практ. конф. Екатеринбург, 25–26 марта 1999 г. Екатеринбург, 1999. С. 78.
- ⁵ См.: Dijk T. A. van, Kintsch W. Strategies of Discourse Comprehension. N. Y., 1983. P. 65.
- ⁶ См.: Сухих С. Речевые интеракции и стратегии // Языковое общение и его единицы : сб. ст. Калинин, 1986. С. 73.
- ⁷ См.: Иссерс О. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2008. С. 54.
- ⁸ Там же. С. 70.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же. С. 109–110.
- ¹¹ См.: Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь. URL: http://slovar.coolreferat.com/словарь/словарь=Энциклопедический_словарь_Ф.А._Брокгауза_и_И.А._Ефрона_слово=Бронте_Шарлотта (дата обращения: 18.02.2013).
- ¹² Путилова Е. Чарская Лидия Алексеевна // Большая энциклопедия русского народа URL: <http://www.rusinst.ru/articletext.asp?rzd=1&id=5317&searchword=%F7%E0%F0%F1%EA%E0%FF> (дата обращения: 18.01.2013).
- ¹³ Цит. по: Карасик В. Языковой круг : личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002. С. 303.
- ¹⁴ Чарская Л. Записки институтки. URL: <http://knigosite.ru> (дата обращения: 14.02.2013).
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Bronte Ch. Jane Eyre. M., 1952. P. 63.
- ¹⁷ Цит. по: Карасик В. Указ. соч. С. 303.
- ¹⁸ Чарская Л. Записки институтки.
- ¹⁹ Bronte Ch. Op. cit. P. 62.



- ²⁰ Чарская Л. Записки институтки.
²¹ Bronte Ch. Op. cit. P. 61.
²² Ibid. P. 63.
²³ Чарская Л. Записки институтки.
²⁴ См.: Ожегов С. Толковый словарь русского языка. URL: <http://www.ozhegov.org/index.shtml> (дата обращения: 27.02.2013).
²⁵ Bronte Ch. Op. cit. P. 65.
²⁶ Ibid. P. 75.
²⁷ Чарская Л. Записки институтки.
²⁸ Чарская Л. Записки маленькой гимназистки. URL: <http://knigosite.ru> (дата обращения: 18.02.2013).

- ²⁹ Ожегов С. Указ. соч.
³⁰ Bronte Ch. Op. cit. P. 81.
³¹ Чарская Л. Записки институтки.
³² Ожегов С. Указ. соч.
³³ Чарская Л. Записки маленькой гимназистки.
³⁴ Bronte Ch. Op. cit. P. 99.
³⁵ Ожегов С. Указ. соч.
³⁶ Bronte Ch. Op. cit. P. 73.
³⁷ Чарская Л. Записки институтки.
³⁸ Там же.
³⁹ Чарская Л. Записки маленькой гимназистки.

УДК 821.161.109-31+929Рубина

ОБРАЗ ГОРОДА В ПОВЕСТИ ДИНЫ РУБИНОЙ «ВЫСОКАЯ ВОДА ВЕНЕЦИАНЦЕВ»

С. Б. Козинец

Саратовский областной институт развития образования
E-mail: kozinec74@mail.ru

В статье предпринята попытка анализа специфики организации пространства в повести Дины Рубиной «Высокая вода венецианцев». Венеция рассматривается как поле с ядерной и периферийными зонами. Полевый анализ языковых компонентов позволяет увидеть живой, развивающийся образ города в его непосредственной связи с внутренним состоянием героини.

Ключевые слова: Венеция, город, пространство, семантическое поле.

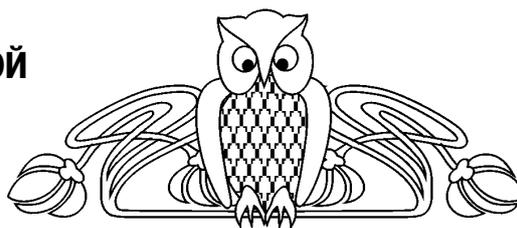
Image of the City in Dina Rubina's Story «High Water Venetians»

S. B. Kozinets

In the article an attempt is made to analyze the peculiarity of the structure of space in Dina Rubina's novel «High Water Venetians». Venice is viewed as a field with a nuclear and peripheral spheres. Field analysis of language components allows to see a live, evolving image of the city directly linked to the internal state of the main character.

Key words: Venice, city, space, semantic field.

Одной из фундаментальных категорий мировосприятия человека является пространство. Понятие сложное и спорное, оно и воспринимается неоднозначно. С одной стороны, оно осознается как всеобщая форма существования материи наряду с категорией времени, с другой – как множество объектов, между которыми установлены отношения, сходные по своей структуре с обычными пространственными отношениями типа окрестности, расстояния и т. д. (так называемое математическое или евклидово пространство). Следовательно, можно говорить об объективном, геометрическом восприятии категории пространства и субъективном, умозрительном. Но и в том, и в другом понимании пространство как одна из категорий познания мира, равно как и катего-



рия времени, находит свое отражение в языке, поскольку язык, в первую очередь, проецирует картину мира, именно он способен отразить представление человека о мире.

Ю. М. Лотман писал: «Язык художественного пространства не пустотелый сосуд, а один из компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение»¹. Само художественное пространство исследователь определял как «континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. Наивное восприятие подталкивает к отождествлению художественного и физического пространства. В подобном восприятии есть доля истинности, поскольку даже когда обнажается его функция моделирования внепространственных отношений, художественное пространство обязательно сохраняет, в качестве первого плана метафоры, представление о своей физической природе <...> Художественное пространство не есть пассивное вместилище героев и сюжетных эпизодов»².

Изучение художественного пространства предполагает выяснение связей данной категории с героями, с жанровой природой произведения; делается акцент на ограниченности/неограниченности пространства, степени закрепления персонажей в нем (Ю. М. Лотман), взаимодействием между реальной действительностью и изображаемым пространством (М. М. Бахтин).

М. М. Бахтин, описывая хронотоп, отмечал, что в произведении «пространство интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории»³, т. е. понимается в его неразрывной связи с сюжетным наполнением, персонажами, движением времени и действительностью.



В статье предпринята попытка анализа специфики организации пространства в повести Дины Рубиной «Высокая вода венецианцев», где основное действие происходит в Венеции, куда героиня, узнав о своей смертельной болезни, едет, чтобы «преодолеть собственное ничтожество»⁴.

Образ Венеции, величественной и загадочной, волновал многих русских писателей. Открывателем венецианы в русской традиции стал стольник П. А. Толстой⁵, в путевом очерке которого о Венеции представлены довольно точные наблюдения, но еще нет цельности видения города.

Русская литературная венециана XVIII в. (Д. И. Фонвизин, М. М. Херасков) «практически не касается венецианской метафизики, позднее организующей венецианский текст русской литературы, но она уже заявляет о себе как о явлении эстетическом и, следовательно, создает предпосылки для формирования в последующей литературе художественного образа Венеции»⁶.

Для писателей XIX в. Венеция – это чистая идея, чистый образ, выраженная в поэтическом слове мечта, для одних – нереализуемая, для других – с надеждой на осуществление.

Так, образ Венеции для Ф. М. Достоевского приобретает значимость семантически важной единицы, становится Знаком, т. е. чем-то средним между городом-именем и городом-пространством (Ю. М. Лотман), выделен даже особый мотив Венеции (где город представлен как материально выраженная субстанция). Венеция Достоевского соотносится не только со старостью, но и с юностью, соединяя концы и начала.

В XX в. художественное пространство венецианы было значительно расширено поэтами Серебряного века (А. Ахматова, А. Блок, Н. Гумилев, О. Мандельштам), а позднее И. Бродским, для которого Венеция никогда не замыкалась в ее географической и исторической реальности. Говоря о водном городе, художник постоянно оперирует словами *вечность* и *вселенная*. Масштабность города по отношению ко времени и пространству состоит в том, что он не только соразмерен им, но и воздействует на них, выступая в демиургической ипостаси.

Значимым является образ воды, который собирает в себе все формы бытия. «Водная стихия в потенциале содержит в себе всё, как всё содержит в себе Венеция, рожденный водой город. Как и вода, он собирает воедино разные сферы бытия, связывая концы и начала, ибо Венеция в системе И. Бродского олицетворяет собой тот момент, когда красота уже воплотилась в твердь, но еще не отделилась от воды»⁷.

Образ Венеции, созданный на страницах произведений поэтов Серебряного века, на наш взгляд, достаточно подробно проанализирован в работах Т. В. Цивьян: «Венеция (как и Петербург) – двуликий город, город-оксюморон, траурный праздник, смесь веселья и трагизма, что находит выражение прежде всего в ее карнавальном амби-

валентности. Это, так сказать, сюжет Венеции, и обращает на себя внимание то, каким экономным словарем он описывается»⁸.

На основе анализа стихотворений А. Блока, В. Брюсова, Г. Иванова, Н. Гумилева, А. Ахматовой, В. Комаровского, О. Мандельштама, М. Волошина, М. Кузмина, Б. Пастернака, В. Ходасевича и других Т. В. Цивьян составила словарь-минимум «Венеции Серебряного века», отражающий основные «сигнатуры», необходимые для описания/узнавания прекрасной и таинственной, поражающей воображение Венеции: *вода и то, что с ней связано, твердь, топонимы, названия улиц и площадей, архитектурные сооружения, памятники, картины/художники, персонажи, исторические, культурные реалии и/или артефакты, музыка, цвета, эпитеты*⁹.

Интересно авторское наблюдение: венецианские артефакты – стекло и зеркало, кружева – перешли в пространственные сигнатуры: вода (зеркало, стекло воды) и архитектура (кружевные, узорные фасады дворцов).

Важным исследователем считается место («точку обозрения»), откуда писатели смотрят на город: «Подавляющее большинство поэтов описывает Венецию, “стоя на Пьяцетте” и, соответственно, ограничиваясь следующими пространственными (“гео-этническими”) сигнатурами: Большой канал с гондолами, Дворец дождей, собор Св. Марка, башня с часами, колонна со львом. Ср.: “Венеция вновь пилится «путнику» ночью с Пьяцетты. Иконичность привычная: «гиганты на башне», «узорная аркада», «черные гондолы», «львы на колонне», собор с «мозаики блеском», есть даже голуби»¹⁰.

В повести Дины Рубиной мы, разумеется, найдем все привычные приметы Венеции – в этом смысле писатель продолжает сложившуюся традицию венецианы. Образ города в повести обрисован достаточно четко: указаны названия улиц, площадей, церквей и других объектов. Упомянуты следующие топографические объекты: церкви (Сан-Джордже Маджоре, Сан-Джулиано, Санта-Мария Формоса), Гранд-канал, канал Рио де Сан-Джулиано, Калле дель Анджело, Калле Каноника, Калле Ларджо, Калле дель Форно, Кампо Сан-Маурицио, Санта-Кроче.

Об объективности представленной картины позволяет судить факт посещения Диной Рубиной Венеции, нашедший отражение в ее рассказе «... Их бин нервосо!»: «Про то, как вечером, при таинственном освещении человек впервые въезжает в Венецию по Гранд каналу – я написала повесть “Высокая вода венецианцев”. <...> Взобравшись по обшарпанной гостиничной лестнице, мы ввалились в свой номер – огромную старинную комнату с рядом высоких, закрытых ставнями окон, когда после определенной борьбы с задвижкой мы все-таки распахнули венецианское окно и увидели перед собой мерцающие воды канала, когда из-за крутого мостика вдруг пока-



залась гондола и томный баритон затянул: “Беса ме мучо”... – вот тогда я заплакала...”¹¹

Однако Венеция в повести представлена глазами героини, чье смятенное внутреннее состояние, вызванное знанием о скорой собственной смерти, не могло не отложиться отпечатка на ее восприятие «города на воде».

Она впервые посещает Венецию, имея лишь поверхностное, «общекультурное» представление о ней (каналы, гондолы, карнавалы, наводнение) и «чудовищно переведенный» путеводитель.

Венеция в ее восприятии – некая виртуальная реальность, придуманный мир, который может в любой момент исчезнуть, это подчеркивается целым рядом лексем: *Минут тридцать она стояла на ступенях вокзала, пытаясь совладать с собой, шагнуть и начать жить в этом, театрально освещенном светом лиловых фонарей, сумеречном мире*¹²; *Принять ванну и спать, и там видно будет – что представляют собой эти декорации при дневном свете* (21); *Странно отличается здешний колокольный звон от такового в Амстердаме. Там – устойчивость, могучая основательность бургеров. Здесь – мираж, отражение в воде канала, вопрошающий гул рока...* (38).

Героиня повести – прежде всего турист, приехавший отвлечься от своих проблем и получить новые впечатления. Поэтому вполне естественно, что объектами посещения становятся достопримечательности города. В первый же день после прибытия она решает посетить Академию, поднимается на колокольню церкви Сан-Джордже Маджоре, где открывается вид города с «высоты птичьего полета». На второй день героиня выбирает традиционный туристический маршрут: Дворец дождей, где посещает Зал Щита, потом смотрит знаменитую тюрьму Поцци. Затем она отправляется в гетто, так как родом из Иерусалима. В гетто на площади Джетто Нуово она находит мемориальную доску с фамилиями своих соотечественников.

Однако маршрут героини не ограничен посещением достопримечательностей. Она бродит по улочкам, обедает в «маленькой трагтории на углу уютно-семейной, с трех сторон укрытой домами площади», на одной из улочек на Санта-Кроче она «натывается на витрину масок и карнавальных костюмов», пьет кофе в баре в арках Старых прокураций.

Таким образом, мы видим процесс расширения пространства Венеции: от общекультурных представлений до четко прорисованной картины города с мелкими деталями. Охвачен целый ряд достопримечательностей Венеции, очерчены туристические маршруты. Но в поле зрения героини попадает множество маленьких, незаметных объектов (улочки, магазины, бары и т. п.), поскольку она не стремится осмотреть все, цель ее визита не туристическая, главное – забыть, отодвинуть мысль о смерти, отдохнуть душой. Поэтому ей не столь важно, что посетить сначала: гетто или

Академию, поэтому она почти не слушает объяснения нужного ей направления. Ей важен сам процесс, само движение, сама **жизнь**.

Безликие улочки, бары, трагтории, пиццерии, магазины масок, лавки, базары, кафе создают яркий, четкий образ города. Однако любая, даже самая незначительная деталь непосредственно связана с героиней. Таким образом, автор дает зримый, реальный образ Венеции, живущей по своим законам, но играющей важную роль в жизни героини. На протяжении всей повести подчеркивается неразрывная связь их судеб: *Этот город с душою мужественной и женской, был так же обречен, как и она, а разница в сроках – семь месяцев или семьдесят лет – такая чепуха для бездушного, безграничного времени! И это предоцущение их общей гибели, общей судьбы – вот что носится здесь над водой каналов* (46–47).

Именно эта тесная взаимосвязь объясняет включение в пространство города компонентов, лишь ассоциативно связанных с семантикой пространства (так, атрибутами города становятся вода, прошлое (воспоминания о брате), смерть и др.).

Семантическое поле «город» в повести представлено пятью зонами¹³: ядро, ядерная зона, приядерная зона, ближняя и дальняя периферии. Распределение компонентов по зонам обусловлено как лингвистическими причинами – наличием у компонента пространственной семантики, так и внелингвистическими – частотностью употребления в тексте и значимостью в восприятии героини.

Ядро поля составляет сама Венеция. В тексте обнаружено около десяти картин города, которые складываются в трехмерную карту Венеции:

– вид со ступеней вокзала: *В этом театрально освещенном светом лиловых фонарей сумеречном мире, созданном из бликов темной колыхающейся воды, из частокола скользких деревянных свай с привязанными к ним гондолами и катерками, на фоне выхваченных слабым светом невидимой рампы дворцов, встающих из воды* (15–16);

– вид с порога церкви Сан-Джордже Маджоре: *Из полутьмы собора в проеме двери плескалась ослепительной синевы вода лагуны и цветно и акварельно на горизонте лежала Венеция* (30);

– вид с колокольни: *Вид божественной красоты открывался отсюда. Далеко в море уходил фарватер <...> Острова и острова, сама светлейшая Венеция – все лежало как на ладони: великолепие сверкающей синевы, голубизны, бирюзы и лазури, крапчатые коврики черепичных крыш, остро заточенные карандашики колоколен, темная, клубистая зелень садов на красноватом фоне окрестных домов* (32).

При этом город, как отмечает героиня, **сконцентрирован, сжат каналами, свернут, как раковина, повернут к богу** (37).

«Выпуклость» картины города воссоздается не только при помощи детального описания его



улочек, зданий, каналов и т. д., но и при помощи световых и звуковых эффектов: *Небо, словно выдутое из венецианского стекла, еще горячее внизу, у искристой кромке канала, вверху уже загустело холодной сизой дымкой. Крыши еще были залиты солнцем, стены домов с облетевшей штукатуркой, с островками обнаженной кирпичной кладки – все это ежесекундно менялось, таяло, дрожало в стеклянной воде канала. <...> В воздухе таяли звуки уплывающего аккордеона* (34).

Как уже было отмечено, картина Венеции воссоздается через восприятие героини, что определяет и круг локусов, входящих в ядерную зону поля: *гостиница*, расположенная у ресторана «Аль Анджело», и центральная *площадь* города – Сан-Марко.

Гостиница, в которой остановилась героиня, имеет не очень привлекательный вид: *...Грязноватый холл, <...> давно не крашенная стойка, <...> узкие высокие ступени, с которых ключьями свисало затертое ковровое покрытие некогда бордового цвета* (18). Номер представляет собой немного потертую «патрицианскую залу», а окна выходят на канал Рио де Сан-Джулиано, «дном которого оказалась мерцающая кварцевыми плитками вода» (21). Гостиница – это своеобразная «тихая гавань», в которую героиня возвращается, переполненная чувствами, впечатлениями. Однако образ гостиницы статичен, в отличие от другого компонента зоны – *площади Сан-Марко*.

Сан-Марко меняется в зависимости от времени суток, состояния погоды и настроения героини.

Такой предстает площадь непосредственно после приезда героини: *Попала в огромную залу под черным небом, под колоннады, мягко и театрально освещенные холодным светом фонарей и теплым оранжево-желтым светом из открытых дверей ресторанов* (17). Такой – на следующее утро: *Арочные Аллеи Новых прокураций еще оставались в тени, но портики уже были освещены солнцем. Она прошла всю площадь, уклоняясь от низко летающих голубей, и наконец обернулась на собор. Синие глубокие озерца стояли в золоте мозаик. Тесный хоровод розоватых, голубоватых, серо-палевых, зеленоватых мраморных колонн издали напоминали легчайшие ветки бамбука* (27). При вторичном знакомстве героиня – вполне естественно – рассматривает площадь более детально, наслаждается видом.

Во время наводнения Сан-Марко имеет неприглядный вид: *Вся же огромная площадь была залита мутной, подернувшейся рябью водой, и это было страшно – как будто уже пришла беда, окончательная, бесповоротная* (48). Здесь мы видим тесную взаимосвязь с восприятием окружающего мира и ощущениями самой героини (об этом свидетельствуют лексемы *страшно, беда*).

Следует отметить, что сами объекты – гостиница и площадь – многокомпонентны и так же могут быть представлены в виде полей. При этом периферийные зоны полей пересекаются

следующих участках: освещение (*фонари – лампы*) и люди (*туристы – постояльцы*). Очевидно и пересечение с полем «город»: *освещение, люди, голуби, колокол*.

Локусы, составляющие приядерную зону поля «город», включены нами в нее прежде всего из-за их частотности в тексте. Это было вполне прогнозируемым, так как именно эти объекты входят в перечень так называемых общекультурных представлений о Венеции (каналы, гондолы, мостки, туристы, вода).

Особое значение имеет такой компонент приядерной зоны, как *вода*, поскольку она составляет одну из основных сущностей Венеции как города. В тексте образ воды динамичен и является связующим звеном компонентов поля: *канал – лагуна – гондолы – площадь – наводнение – прошлое (брат) – смерть*, а также играет важную роль в создании светового и звукового образа города. Однако специфика данного локуса намного сложнее. Вода – это и *сумрачный мир, созданный из бликов темной колыхающейся воды, и дворцы, встающие из воды*, и ступени, которые *так странно и обыденно уходили в воду*. Вода проникает и в комнаты зданий: *на потолке комнаты волновалась жемчужная сеть. Это вода каналов*.

Подвижность воды отражается в изменчивости ее цвета: *веселая бутылочная вода канала* (24); *меняется цвет воды в канале, <...> вспыхивают и маслянисто колыхаются тяжелые блики* (34); *площадь была залита мутной, подернувшейся рябью водой* (48).

Вода является носителем не только цветовых характеристик Венеции, но и звуковых, создавая ощущение призрачной реальности: *он [колокольный звон] качался и плыл в колеблющихся сумерках, как тяжелая вода каналов; здесь [колокольный звон] – мираж, отражение в воде канала*.

Наконец, вода – это причина грядущей гибели Венеции, ее будущая могила: *и это было страшно – как будто уже пришла беда, окончательная, бесповоротная, и вот лагуна залатывает навеки, пожирает свое бесценное дитя; исчезновение города в водах лагуны* (48).

Ярче всего образ исчезающей Венеции проявляется во время наводнения – «аква альта» (большой воды): *...долго бродила как можно дальше от площади, от своего отеля, от могучего образа всеохватного наводнения, погружения, исчезновения города в водах лагуны* (47).

Семантика смерти, выраженная через образ воды, тесно переплетается с трагическим настоящим героини, которой в скором времени суждено умереть. Она даже несколько раз думает о том, чтобы сознательно прекратить жизнь, раствориться в умирающей Венеции: *И опять, как в первые минуты, ее настиг соблазн – ступить: с причала, с набережной, с подоконника – уйти бесшумно и глубоко в воды лагуны, опуститься на дно, слиться с этим обреченным, как она сама, городом, побрататься с Венецией смертью* (49).



Однако образ смерти проявляется не только через образ воды. Еще один ключевой атрибут Венеции – маска – также ассоциируется у героини с грядущей гибелью¹⁴, в ней теряются ее черты и проступает смерть: *Да это было ее лицо: строение носа, надбровных дуг, скул и подбородка художник скрупулезно воссоздал в маске, даже улыбка – чуть насмешливая – принадлежала именно ей, это была ее жесткая – для посторонних улыбка. Как это ни дико, самыми чужими казались ее собственные, в провалах маски, глаза – они глядели потерянно, загнанно, как из темницы <...> Не двигаясь, она смотрела в зеркало – туда, где на ее месте стояло чужое, поглотившее ее нечто, аноним... ничто... Она исчезла, ее не было* (51).

Город, в который героиня приехала, чтобы отвлечься от тяжелых мыслей, наоборот, еще больше приблизил ее к смерти, и она решает *бежать из этого обреченного города, связь с которым она чувствует почти физически* (51). «...Между внешним миром и внутренним душевным состоянием героини наступает некая, неуловимая на первый взгляд гармония»¹⁵.

Таким образом, полевый анализ языковых компонентов повести дает возможность увидеть живой, развивающийся образ города, «воссоздать» Венецию в ее непосредственной связи с внутренним состоянием героини.

Взаимопроникающая связь умирающего города со смертельно больной героиней продолжает традицию русской литературы – представлять образ Венеции как роковой, мрачно-роскошной, двуликой, олицетворяющей праздничную смерть¹⁶.

Примечания

- 1 Лотман Ю. В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 259.
- 2 Там же. С. 258.
- 3 Бахтин М. Эпос и роман. М., 2000. С. 10.
- 4 Быков Д. Камера Переезжает // Новый мир. 2000. № 7. С. 204.

УДК 81'373.612.2

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА В АСПЕКТЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ГЕНЕЗИСА МЕТАФОРЫ

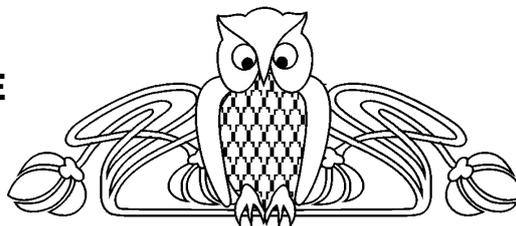
Ж. Н. Маслова

Балашовский педагогический институт
Саратовского государственного университета
E-mail: maslovajeanna@mail.ru

В статье рассматриваются мифологический образ и мифологическая метафора как начальный этап в развитии метафоры в качестве когнитивного механизма формирования смысла.

Ключевые слова: генезис, мифологическая метафора, мифологический образ, когнитивная поэтика.

- 5 См.: Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе (1697–1699). М., 1992.
- 6 Меднис Н. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 114.
- 7 Там же. С. 133.
- 8 Цивьян Т. «Золотая голубятня у воды...»: Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 42.
- 9 Там же. С. 43–44.
- 10 Там же. С. 44.
- 11 Рубина Д. Под знаком карнавала : Роман. Эссе. Интервью. Екатеринбург, 2001. С. 519–520.
- 12 Рубина Д. Высокая вода венецианцев : Повести. Рассказы. М., 2001. С. 15–16. В дальнейшем все цитаты приводятся по данному изданию с указанием страницы в тексте работы.
- 13 Отбор компонентов в состав поля производился согласно с определением семантического поля, данного Ю. Н. Карауловым (См.: Караулов Ю. Общая и русская идеография. М., 1976), в котором подчеркивается связь семантического поля с тематическим, понятийным и ассоциативными полями, имеющими по преимуществу внелингвистическую природу. Поэтому в состав поля вошли как локусы, так и компоненты, ассоциативно связанные с семантикой «город».
- 14 Ассоциирование маски со смертью подкрепляется историческими реалиями: их носили не только, чтобы скрыть лицо, но и чтобы избежать заражения чумой – одним из самых страшных бедствий Венеции. Доктора во время эпидемии, посещая пациентов, носили маску Medico della Peste (букв.: доктор чума). В ее длинный клювообразный нос помещали различные ароматические масла и другие вещества – считалось, что они предохраняют от заражения чумой.
- 15 Вишенкова А. Проблема повседневности в повести Дины Рубиной «Высокая вода венецианцев». URL: <http://www.vspu.ac.ru/files/povsednevnost/vishenkova.doc> (дата обращения: 12.09.2014).
- 16 См.: Цивьян Т. Указ соч. С. 49.



Mythological Metaphor in the Aspect of Metaphor Genesis Research

Zh. N. Maslova

In the article the mythological image and mythological metaphor are considered as an initial stage in the development of metaphor as a cognitive mechanism of sense formation.

Key words: genesis, mythological metaphor, mythological image, cognitive poetics.



Изучение метафоры давно вышло за рамки сугубо языкового понимания и получило осмысление как философский и ментальный феномен. В когнитивной лингвистике реализуется взгляд на метафору как на универсальное свойство человеческого мышления; метафора трактуется как глобальный механизм творческой концептуализации¹.

По нашему мнению, именно инструментальной когнитивной наукой позволяет поставить и исследовать ряд проблем, в частности, проблему генезиса метафоры; решить вопрос о том, насколько развитие метафоры как когнитивного и языкового механизма соотносится с развитием сознания человека и способами концептуализации и категоризации мира в языке².

В соответствии с развиваемым когнитивно-онтологическим подходом к изучению формирования метафоры как когнитивного механизма процесс ее зарождения связывается с процессом разделения трех онтологических систем – системы человеческого сознания, системы мира, системы языка – и установления отношений между ними³. Таким образом, обращение к анализу генезиса метафоры неизбежно связано с обращением к эпохе первобытного сознания – к письменным источникам и теоретическим трудам по древней литературе.

Анализ источников показывает, что появлению метафоры в современном понимании предшествовала мифологическая метафора, и между ними существуют принципиальные различия. Современная метафора трехчленная. Она рассматривается на языковом (текстовом) уровне как средство художественной выразительности, а в рамках когнитивного подхода на ментально-языковом уровне – как механизм формирования смысла (поэтического в том числе) и одновременно результат работы данного механизма. Метафора представляет собой не только механизм и результат переноса, но и вид связи между объектами. Метафорический перенос происходит на основе подобия, похожести. Исследователи в качестве основы для метафорического переноса выделяют не только объективное сходство, но и сходство эмоционального впечатления от несходных объектов, а также «мнимое тождество», сочетание предельно далеких друг от друга предметов⁴. Другие образные средства, например сравнение или метаморфоза, являются зачастую гибридными языковыми формами, построенными по принципу метафорического переноса. Метафора играет ключевую роль в закреплении, структурировании, переструктурировании и репрезентации опыта, особенно художественно-эстетического опыта.

Обращаясь к анализу данной проблемы, мы подчеркиваем постулат об отсутствии индивидуального сознания даже в позднеродовом обществе, о существовании коллективного представления, одинакового и общего для всех⁵. В связи с этим, рассматривая процесс складывания метафоры, мы не будем обращаться к индивидуальному авторскому сознанию.

Появление мифологической метафоры как основы современной метафоры связано с мифологическим образом. Мифологический образ мы рассматриваем как познавательную категорию первобытного сознания, основную ментальную единицу знания человека. В основе данного образа находится проекция человеческих представлений на внешний мир. О. М. Фрейденберг определяет мифологический образ (мифологическое представление) как «отложение пространственно-чувственных восприятий, которые выливаются в форму некой конкретной предметности... семантическую реакцию первобытной мысли на ощущение предмета именно в его чувственном наличии... в смысле предметно-пространственного характера, в подавляющем большинстве случаев зрительного»⁶.

Таким образом, мифологический образ тесно связан с особенностями древнего сознания и отражает его специфику и служит его потребностям. Анализ работ О. М. Фрейденберг позволяет выделить следующие особенности первобытного сознания: оно конкретно, нерасчлененно, образно, антикаузально. В первобытном сознании отсутствует причинно-следственный ряд и единичность, нет борьбы старого и нового, но присутствует симбиоз прошедшего с настоящим. Первобытное сознание творит слова без логической связи с содержанием, не может замечать или объединять признаки, отождествляет живое и неживое. «Оно берет предмет и наделяет его образными, воображаемыми чертами, идущими мимо признаков предмета. Так, левый означает смерть, правый – жизнь... Значимость заменяет признаки... примитивный ум может различать предметы и многое видеть, но соотносит он неправильно»⁷.

Точка зрения О. М. Фрейденберг подтверждается работами Э. Кассирера, который утверждает, что в мифологическом сознании род и виды, вид и экземпляры находятся в таком же отношении, как часть и целое. «Вид или род не только представлен индивидом, но они наличествуют и живут в нем», т. е. наблюдается отсутствие логической иерархии и свободное замещение одного другим⁸. Древняя риторика также приводит в качестве основного вида метафоры замену рода видом, целого частью или наоборот. Таким образом, категории рода и вида относительно мифологической эпохи не имеют логической упорядоченности, не соотносятся как разнообъемные понятия. Дальнейший путь развития конкретного, нерасчлененного мышления – это путь к абстрактности, расчлененности, понятийности, т. е. путь через первобытное понятие к современным метафоре, метонимии и символу. Именно особенностями первобытного осознания и структурирования реальности обусловлен тот факт, что мы не имеем бесконечного разнообразия когнитивных механизмов, развившихся наряду с метафорическим и метонимическим переносом и символическим замещением.



В первобытном сознании значение мифологического образа всегда прямое и непосредственное, рядом с которым нет никакого другого, то есть аллегорического. Мифологический образ характеризуется бескачественностью представлений, в силу слитности субъекта и объекта; в нем отсутствует обобщение, так как человек воспринимает объекты в их физическом наличии без проникновения в их качества. Мифологический образ фиксирует особое нерасчлененное восприятие мира, который изначально не был разделен на тот свет и этот, это был особый сценарий природы-человека, ареальный, сочетание жизни и смерти⁹. Бескачественность здесь следует понимать как отсутствие разделения между объектом и его признаками. Мифологический образ – некое первичное смысловое зерно, где многие, даже противоположные, смыслы еще слиты воедино. Эта первоначальная слитность противоположностей, на наш взгляд, дала возможность их будущего вариативного соотношения, например, в оксюмороне. Членение мира посредством мифологических образов представляет собой способ познания в отсутствие естественных для современного человека понятий и причинно-следственных связей. Мифологический образ – это достаточно произвольное объединение объектов различной степени абстрактности, где основной вид связи – отождествление. То, что для нас выглядит просто «заменой», риторико-языковой фигурой, для мифа является подлинной и непосредственной идентичностью. В этом основная черта мифологической метафоры¹⁰.

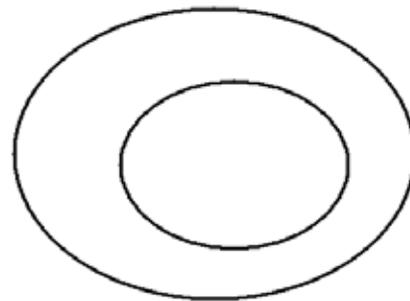
В контексте современных классификаций такое концептуальное образование, как мифологический образ, мы можем отнести к гештальтам – «образно-схематическим образованиям, отличающимся целостностью и нерасчлененностью»¹¹ или, согласно другой классификации, к конкретно-чувственным образам¹². Экспериментальные исследования привели к постулированию параллельно существующих форматов хранения знаний (образного и пропозиционального), поэтому в мифологическом образе очевидно развитие образного формата знания.

Говоря о структуре мифологического образа, мы можем заключить, что это гештальт, имеющий образный компонент (как результат чувственного восприятия), соотносимый сразу с несколькими денотатами в физическом мире, которые дублируют друг друга по смыслу и не связаны причинно-следственными связями. Этот гештальт связан также с определенным фонетическим комплексом – словом. Но здесь рано говорить о значении слова, так как в силу слитности представлений одно слово связано с целым комплексом явлений, из которых потом сформировались противоположные значения. Например, римское слово *sacer*. «Святой» и «гнусный» передаются одним и тем же словом *sacer*, которое значит впоследствии «посвященный подземным богам»

первоначально «преисподняя» но она же и «небо» (*sacrum* – *святыня*)»¹³.

На наш взгляд, справедлива мысль о том, что мифологический образ начинается в античности как низшая форма мышления, а кончается благодаря понятию в виде поэтического образа – как высшая. Это значит, что процесс трансформаций мифологического образа имеет ключевое значение для исследования ментальных основ художественного творчества и поэтической картины мира – концептуальной системы, структурирующей творческую деятельность индивида по созданию и интерпретации поэтической реальности¹⁴.

Мифологический образ репрезентируется в форме *мифологической метафоры*, которая принципиально отличается от традиционного понятия о метафоре, так как мифологическая метафора не имеет функции «перенесения» (рисунок). Мифологическая метафора – это суженный образ в различных видах и уточнениях и форма его (образа) существования. Необходимо акцентировать тот факт, что образ репрезентируется, оформляется в данных метафорах, и его можно воссоздать только на основании семантики данных метафор. Мифологическая метафора демонстрирует прямую связанность двух объектов, один из которых обязательно конкретный. Так, смерть метафорически передается в образе «старого», «отцов», жизнь – «молодого», «детей». Эти образы нужно понимать предельно конкретно, здесь нет рациональной логики, и определение старости-молодости не зависит от возраста. Тот, кто находится в позиции умирающего, умерщвляющего – старый. Тот, кто находится в позиции оживающего, оживляющего – молодой¹⁵. Другой пример: Гомер употребляет выражения «железное небо», «железное сердце», потому что небо, человек и сердце человека представлялись в мифе железом. Мифологическое сознание не воспринимает логическую иерархию, поэтому в мифологической метафоре фигурирует не просто аналогия, а реальная идентичность¹⁶.



Мифологическая метафора

Необходимо акцентировать тот факт, что мифологические образы и мифологические метафоры структурируют мир особым образом. Например, стол для мифотворческого мышления не есть аллегория неба, а само небо. О. М. Фрей-



денберг указывает на то, что мифологический человек принимает себя за внешний мир и делает все то, что делает этот внешний мир, т. е. все видимое вокруг воспроизводится в слове, вещи, действии. Образ репрезентируется в словесной, действенной, вещной метафористике. Характер дублирования образа тождественными метафорами закреплён в том факте, что к определенному речевому мифу прикреплены соотносимые, варианты ему вещи и действия. Например, пение связано с веткой, чашей, дверью, окном, порогом¹⁷. Следы этих древних отождествляющих связей прослеживаются в поэзии: «Она несла свои дары / и как вакханочка резвилась, / За чашей пела для гостей» (А. Пушкин), «Как слово песни – чаша хризантем» (К. Бальмонт), «На землю Ангелы в кристальну дверь смотря, / составили из лир небесну гармонию, / И пели благодать, венчающу Россию» (М. Херасков), «Ручей волной гремячу / Все ветки обдаёт / И вкрадчиво под кручею / Ей песенки поет» (С. Есенин).

Мифологический образ и мифологическая метафора становятся инструментами познания мира, и здесь выявляется важная роль языка в этом процессе. Э. Кассирер отмечает двунаправленность процесса влияния языка на осознание действительности. Признак фиксируется в языке и служит объединением предметов в виде метафоры, т. е. становится языковым фактом. Этот языковой факт влияет на восприятие и в дальнейшем сам становится источником метафор. Такое взаимодействие характерно для этапа функционирования мифологической метафоры и потом разрушается. В силу данного процесса древнее, по определению Э. Кассирера комплексно-магическое, мышление способствует созданию в языке классификаций, противоречащих научно-эмпирическим понятиям. Созданные на основе некоего признака языковые «метафоры» (butterfly – масляная муха) снова влияют на образование мифологических метафор и оказываются для них плодотворными. «Каждый характерный признак, дающий импульс для образования понятия и обозначения, служит в то же время объединению соответствующих предметов... Здесь нет просто “абстрактных” обозначений, каждое слово сразу же превращается в конкретный мифологический образ, в бога или демона. Каждое еще неясное впечатление, если оно отложилось в языке, может стимулировать создание образа бога и его номинации... в этом смысле миф оживает и обогащается благодаря языку, а язык – благодаря мифу»¹⁸. Э. Кассирер выделяет следующий основополагающий принцип как языковой, так и мифологической метафоры: «...каким значением обладает часть в структуре целого, как она связана с другими чертами, какую функцию она выполняет в нем, при этом относительно безразлично; достаточно того, что она ему принадлежит или принадлежала»¹⁹.

Таким образом, развитие метафоры началось с перенесения конкретных смыслов на отвлечен-

ные и завершилось понятийной «фигуральностью» – превращением метафоры в троп, стилистическую фигуру, что произошло уже за рамками античности. Подтверждением этому служит тот факт, что античная метафора не имела стилиевой функции²⁰. Оформление современной структуры метафоры обусловлено также распадением объекта и его признаков, осознанием несовпадения признаков у разных объектов.

Принципиальное различие древней и современной метафоры в том, что современное сознание ищет логику, и даже субъективная авторская логика становится основой для перенесения признаков с одного объекта на другой. Поэтому в современной метафоре выделяется третий логический элемент – основание для перенесения, который отсутствовал в первобытной метафоре. В отличие от современного, первобытное мышление творит слова без логической связи с содержанием. В теоретическом освещении метафоры учитывается, прежде всего, механизм образования современной метафоры, где ‘ground’ и является логической основой для уподобления: «...metaphor is made up of three elements: the tenor: the subject under discussion; the vehicle: what the subject is compared to; the ground: what the poet believes the tenor and the vehicle have in common» (метафора образуется из трех элементов: субъекта, о котором говорится; объекта, с которым данный субъект сравнивается, и того основания, которое поэт мыслит как общее между субъектом и объектом)²¹. Для понимания авторской поэтической метафоры необходимо вычленение основания (‘the ground’), иначе метафора может быть непонятна. Эта необходимость основана на том, что древняя метафора была разделенным знанием, а новая поэтическая – не всегда.

Безусловно, в современном искусстве поэзии присутствуют следы античных метафор. Например, древняя метафора СМЕРТЬ – СТАРИК репрезентирована в современной поэзии: «Но придет и властно глянет в очи / Смерть, старик угрюмый и костлявый» (Н. Гумилев). Развитие этой метафоры представлено в связке СМЕРТЬ – СТАРУХА: «...обида ссохшаяся дням теряет счет. / Пусть смерть-старуха / Ее оттуда с треском извлечет» (А. Кушнер). При этом в поэзии развивается уподобление смерти человеку в целом: «Всегда голодная, холодная воровка, / Смерть тихой сапою ступает по земле» (И. Лиснянская).

В качестве вывода следует сказать, что исследование языка поэтического текста в рамках когнитивного подхода позволяет проследить развитие метафоры как одного из основных когнитивных механизмов формирования смысла. Современная метафора возникла из мифологической метафоры, которая имела ряд принципиальных отличий. В основе мифологической метафоры находилось отождествление, и свободный перенос признаков с объекта на объект был невозможен. Вместе с тем мифологическая метафора позволяла



выявить и зафиксировать в языке значимые черты мифологического образа, поэтому служила важным механизмом освоения мира. Функция перенесения, свойственная современной метафоре, сформировалась с развитием форм логического мышления. Мифологическая метафора не была авторской. Разделение метафор на индивидуальные и общеязыковые также является следствием развития метафорического когнитивного механизма. Однако подобно мифологической метафоре современная метафора играет важную роль в освоении реальности человеческим сознанием и последующей репрезентации в языке.

Исследование выполнено при финансовой поддержке Совета по грантам Президента Российской Федерации (МД-181.2014.6).

Примечания

- ¹ См.: *Ирисханова О.* Метафора как акт лингвосомиозиса : на пересечении концептуального и языкового // *Когнитивные исследования языка : сб. науч. тр. Вып. IX : Взаимодействие когнитивных и языковых структур.* М., 2011. С. 78–81.
- ² См.: *Минахин Д.* Поэтический образ в когнитивном аспекте и его оценочная маркированность // *Функциональная лингвистика.* 2013. № 5. С. 261–263.
- ³ См.: *Маслова Ж.* Когнитивно-онтологический подход к исследованию генезиса метафоры // *Вопр. когнитивной лингвистики.* 2013. № 3 (36). С. 49–56.
- ⁴ См.: *Ричардс А.* Философия риторики // *Теория метафоры : сб. ст. по лингвистике.* М., 1990. С. 62.
- ⁵ См.: *Фрейденоберг О.* Миф и литература древности М., 1979. С. 118.
- ⁶ Там же. С. 21–27.
- ⁷ Там же. С. 44.
- ⁸ *Кассирер Э.* Сила метафоры // *Теория метафоры.* С. 38.
- ⁹ См.: *Фрейденоберг О.* Указ. соч. С. 29.
- ¹⁰ См.: *Кассирер Э.* Указ. соч. С. 38.
- ¹¹ *Тарасова И.* Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте. М., 2012. С. 41.
- ¹² См.: *Болдырев Н.* Концептуальное пространство когнитивной лингвистики // *Вопр. когнитивной лингвистики.* 2004. № 1. С. 18–36.
- ¹³ *Фрейденоберг О.* Указ. соч. С. 54–55.
- ¹⁴ См.: *Маслова Ж.* Поэтическая картина мира и ее репрезентация в языке. Тамбов, 2010.
- ¹⁵ См.: *Фрейденоберг О.* Указ. соч. С. 52.
- ¹⁶ См.: *Кассирер Э.* Указ. соч. С. 37.
- ¹⁷ См.: *Фрейденоберг О.* Указ. соч. С. 74.
- ¹⁸ *Кассирер Э.* Указ. соч. С. 39–40.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ См.: *Фрейденоберг О.* Указ. соч. С. 174.
- ²¹ *Delaney D., Ward C., Fiorina C.* Fields of Vision : in 2 vol. Longman, 2003. Vol. 1. P. 5.



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1.09-2+929 Гоголь

«РАЗВЯЗКА “РЕВИЗОРА”» Н. В. ГОГОЛЯ КАК СПОСОБ ПОЛЕМИКИ С «ТЕАТРАЛЬНЫМ РАЗЪЕЗДОМ»

К. М. Захаров

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

В статье рассматриваются тексты, сопровождающие комедию «Ревизор». Исследователь прослеживает изменения авторской оценки собственных текстов, авторские сомнения и саморефлексию.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, пьеса, «театр о театре», образ, художественный мир.

The Denouement in N. V. Gogol's «The Inspector General» as a Means of Disputing «Theatrical Departure»

К. М. Zakharov

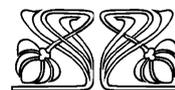
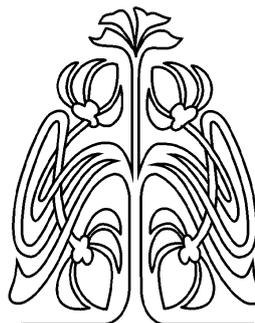
The article considers texts accompanying the comedy «The Inspector General». The researcher traces the changes of the author's assessment of his own texts, the author's doubts and self-reflection.
Key words: N. V. Gogol, play, «a theater within a theater», image, the artistic world.

Комедия «Ревизор», принесшая Н. В. Гоголю славу и литературную репутацию, оставалась для писателя наиболее проблемным фактом его творческой биографии. Гоголь не только многократно возвращался к редактированию и переделке своей главной комедии (оставляя при этом загадочные нестыковки-мистификации), но и предпринимал попытки истолковать, интерпретировать свою пьесу в контексте актуальных для него в те моменты эстетических и мировоззренческих понятий. Эти комментарии, пояснения и дополнения он нередко оформлял в виде новых драматических произведений. Это отмечали неоднократно, например, В. Набоков писал: «Гоголь, будучи Гоголем и существуя в зеркальном мире, обладал способностью тщательно планировать свои произведения после того, как он их написал и опубликовал»¹.

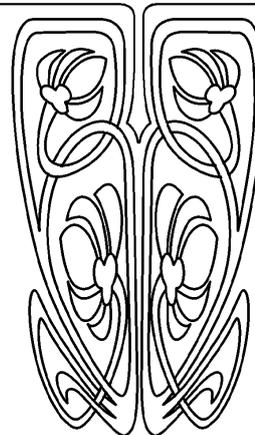
Таким образом, вокруг комедии существует комплекс пьесателлитов, созданных по принципу «театра о театре»: «Театральный разъезд после представления новой комедии», «Развязка “Ревизора”» и «Вторая редакция окончания “Развязки “Ревизора”»».

«Театральный разъезд...» представляет собой интереснейший творческий эксперимент не только для гоголевского творчества, но и для всей русской драматургии. Эксперимент заключается не в форме – ее в русскую практику ввел М. Н. Загоскин, заимствовав из французских дивертисментов.

Небольшая пьеса изображает декамероновский поток зрителей, выходящих из зрительного зала после премьеры сатирической комедии (подразумевается, что, скорее всего, «Ревизора»). Основное содержание произведения заключается в художественном обзоре критических и зрительских впечатлений о пьесе, инспирирующем авторское выступление. В последнем Гоголь практически от своего лица декларирует принципиально важные для себя тезисы о предназначении и инструментарию сатирической комедии. Попытка осмыслить и каталогизировать зрительские реакции на пьесу превратилась в акт серьезнейшей творческой саморефлексии, позволившей автору самому для себя сформулировать многие положения его творческой концепции.



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ





Поражает широта диапазона «откликов», свидетельствующая о внимательном и вдумчивом отслеживании автором печатных и устных рецензий. При работе над «Театральным разездом...» одинаково учитывались и профессиональные, и любительские выступления зрительской критики. Так, в пьесу вошли и чуть переиначенные тезисы Ф. В. Булгарина (ставшего прототипом кричащего, пытающего привлечь к себе внимание *Еще Литератора*) и неузнанных знакомых Гоголя, отраженных в собирательных образах *Первой* и *Второй дам*. Гоголь, неприятно озадаченный непониманием широкой публикой его оригинального замысла, предпринимает собственный анализ истоков этого непонимания. Его выходные персонажи персонализировали типичные группы зрителей, выдвигавших к пьесе «Ревизор» и шире – ко всей российской драматургии – определенные требования, продиктованные их представлением о вкусе и задачах театра.

Нам представляется, что основная часть реплик выходящих персонажей и венчающий пьесу финальный монолог покинувшего свое укрытие Автора относятся к разным временным этапам работы над сценой. Поначалу Гоголь вкладывал в уста своих персонажей отдельные реплики, проясняющие его собственную позицию. Так, *Второму любителю искусств* Гоголь делегировал оправдание завязки, построенной не на любовной интриге. *Господин Б.* зашифровал принцип типичности в сатирическом изображении. *Второй зритель* сформулировал принцип условности места и времени действия. *Господин А.* и *Очень скромно одетый человек*, стилизованные под узнаваемых классицистических резонеров, транслировали ряд этически-моральных установок гоголевских текстов.

Но в процессе работы над художественной обработкой голосов извне и собственных идей, препорученных другим персонажам, Гоголь постепенно сам для себя формулировал важнейшие принципы своего сатирического творчества и окончательно вывел формулу очищающего смеха. Как мы полагаем, под конец работы над пьесой он решился заговорить от своего лица, выведя в буквальном смысле скрытого Автора на авансцену. Монолог Автора не только завершил «Театральный разезд...», он вышел за пределы текста, став манифестом русской реалистической комедии, драматургии «гоголевского направления» русской литературы. Принципам, провозглашенным в этом монологе, будут следовать лучшие представители отечественной комедиографии: А. Н. Островский, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. В. Сухово-Кобылин, И. С. Тургенев, Н. Р. Эрдман, М. А. Булгаков и даже (сам того не осознавая) В. В. Маяковский.

Но практика творческой рефлексии через создание новых произведений, посвященных прежним текстам, на этом не прервалась, вызвав впоследствии появление небольшой пьесы под названием «Развязка «Ревизора»». Творческая

эволюция Гоголя стала причиной ослабления его интереса к методу сатирического обличения как способу нравственного воздействия на человеческую душу. От изображения отрицательных примеров он стремился перейти непосредственно к установлению ориентиров нравственного идеала. Его новой излюбленной формой стало прямое обращение к читателю, стилизованное под учительство, местами даже напоминающее проповедь.

Но менялся сам писатель, а его написанные ранее произведения оставались прежними – созданными по принципам предыдущей парадигмы, которую автор, по его мнению, уже преодолел как раннюю. Приобретенная «Ревизором» и первым томом «Мертвых душ» слава сатирика, им самим же закрепленная и обоснованная в «Театральном разезде...», стала причиной определенной внутренней дисгармонии.

В результате автор пошел на беспрецедентный шаг – ревизию наследия «Ревизора». Предпринятая им в «Развязке...» попытка глубокого творческого анализа собственного произведения знаменовала окончательный и бесповоротный переход на новую творческую ступень. При этом он остался тем же самым Гоголем и применял собственные, ранее уже использованные и проверенные приемы. При работе над «Развязкой...» его задачей было изменить определенные условия литературной жизни теми же средствами, как он изменял художественный мир своих произведений. Гоголем была задумана пьеса, дающая «ключ» к новой (для Гоголя – «подлинной») интерпретации «Ревизора», а на деле открывающая возможность полного переосмысления его. «Развязка...» наливает новое вино в старые мехи.

Из предполагаемой игры с новым смыслом комедии был принципиально исключен образ Автора. Автор в качестве персонажа художественно-публицистической пьесы был уже задействован в «Театральном разезде...», где провозглашал концепцию очищающего сатирического смеха. Ту самую, которую сейчас Гоголь хотел отодвинуть на периферию внимания аудитории. На позицию трибуна-резонера он выдвигает Первого комического актера Михаила Семеновича, который не просто напоминает М. С. Щепкина, но и должен совпадать с ним:

Пьеса под заглавием Заключение Ревизора предназначалась в прощальный бенефис одному из лучших актеров нашего театра. А потому не мешает помнить, что первый комический актер, который есть главное лицо в этой комедии, взят в ту минуту, когда, прослуживши законное число лет, сходит он со сцены, прощаясь навсегда с публикою, которую занимал так долго, и с товарищами, которым уж больше не товарищ².

Представление Гоголем «Развязки...» в бенефис М. С. Щепкина, с нашей точки зрения, призвано было способствовать полному отождествлению вымышленного Комического актера с реальным премьером русского театра. Тем самым авторитет



реального Щепкина должен был убедить театральную публику в необходимости пересмотра традиционного воззрения на «Ревизора». На деле же М. С. Щепкин обнаружил категорическое неприятие нового – аллегорического – толкования пьесы, главную роль в которой он исполнял много лет. «Развязка...» не была поставлена на сцене, а впервые опубликованной оказалась только после кончины Гоголя.

Во многом задачей этой пьесы стала отмена многих достижений «Театрального разезда...». Гоголь переносит действие в реальность, которая не знала представленной в нем концепции. Эта пьеса вообще была отменена, ее как будто не существовало. Несмотря на долгие годы, в течение которых Первый комический актер исполнял роль Городничего, претензии к пьесе повторяются те, которые высказывались на премьере, изображенной в «Театральном разезде...»: обилие неприглядных героев, отсутствие полезности для общества. И, конечно же, в этом художественном мире не существовало финального монолога Автора в «Театральном разезде...», который оправдывал беспощадность и нравственную функцию сатиры. Вместо этого дается альтернативное толкование: «ключ» пьесы, интуитивно уловленный Первым актером и открытый им труппе и почитателям в день окончания им актерского поприща.

Не желая при этом грешить против истины, Гоголь признавал, что эта интерпретация не сопровождала написание комедии. Но само это признание он замаскировал под реплики оппонентов Первого актера, помещенные во «Вторую редакцию окончания “Развязки «Ревизора»»:

Федор Федорыч. Сознаюсь вам, Михал Михалч, откровенно, несмотря на то, мысль не дурна и могла бы послужить даже предметом сочиненья художественного; но я не думаю, чтобы автор ее имел в виду.

УДК 821.161.109-31+929 Гоголь

МОЛВА В ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЯХ ГОГОЛЯ: ЖИВАЯ ГАЗЕТА

Л. А. Ефремычева

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

Исследуются художественные функции мотивов молвы в сюжете петербургских повестей Н. В. Гоголя и их связь с хронотопом российской столицы. Проводятся аналогии с текстами журнала «Библиотека для чтения».

Ключевые слова: Гоголь, мотив, молва, безмолвие, хронотоп, «Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Записки сумасшедшего», «Шинель», «Библиотека для чтения».

*Николай Николаич (решиительно). Вздор! Он и в помысленни этого не имел!*³

И далее, оставаясь верным художественной правде, он вынужден признать риски восприятия, связанные с новопринятым им художественным методом:

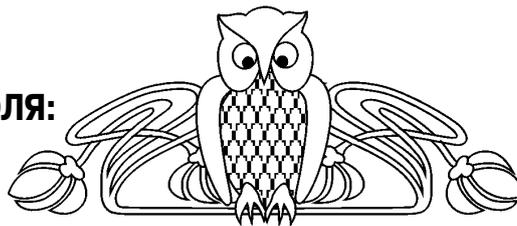
*Михал Михалч. Да разве я вам говорю, что автор имел ее в виду? Я вам вперед сказал. Автор не давал мне ключа. Я вам предлагаю свой. Автор, если бы даже и имел эту мысль, то и в таком случае поступил бы дурно, если бы ее обнаружил ясно. Комедия тогда бы сбилась на аллегорию, могла бы из нее выйти какая-нибудь бледная, нравоучительная проповедь*⁴.

Но это признание опасности непонимания было «вырезано» Гоголем из основного текста «Развязки...». Помещенное в текст авторское сомнение было способно разрушить игру, затеянную автором.

«Театральный разезд...» и «Развязка “Ревизора”» находятся друг с другом в полемических отношениях, оставаясь при этом памятниками тонкой, порой беспощадной саморефлексии автора. В ключевые моменты литературной деятельности Н. В. Гоголь, чтобы прояснить свою художественную позицию публике (а возможно, и самому себе), предпринимал попытку создания драматических произведений, в центре внимания которых находилась проблематика главной пьесы его жизни – «Ревизора».

Примечания

- ¹ Набоков В. Николай Гоголь // Набоков. В. Лекции по русской литературе. М., 1999. С. 62.
- ² Гоголь Н. Полн. собр. соч. : в 14 т. М. ; Л., 1937–1952. Т. 4. С. 137.
- ³ Там же. С. 134.
- ⁴ Там же.



Rumour in St. Petersburg Novels by Gogol: Live Newspaper

L. A. Yefremycheva

The artistic functions of the rumor motives in the plot of the St Petersburg novels by N. V. Gogol and their link to the chronotopos of the Russian capital are studied. Analogies are drawn with the texts of the journal *Biblioteka dlya chteniya* (Library for reading).

Key words: Gogol, motive, rumor, silence, chronotopos, «Nevsky Prospect», «The Nose», «The Portrait», «Diary of a Madman», «The Overcoat», «Library for reading».



Петербург – место действия пяти повестей, включенных в третий том первого Собрания сочинений Гоголя, – оказался для писателя городом разочарования. Столица, не имеющая «печати национальности», окутана суетой и тишиной¹. Правда, и это кажущееся безмолвие при пристальном рассмотрении оборачивается изменчивым многоголосием, сложенным из городских слухов, газетных и журнальных вестей, а также обыденных пересудов.

В гоголевской галерее персонажей петербургские остроловы могут считаться «преемниками» малороссийских говорунов, которые своими раздобарами собирали вокруг себя любопытствующих. Правда, если вторые толкуют по большей части о фольклорных сюжетах, то первые – «об литературе; хвалят Булгарина, Пушкина и Греча и говорят с презрением и остроумными колкостями об А. А. Орлове» (III, 35). Расширение, по сравнению с Диканькой и Миргородом, пространственных границ накладывает отпечаток не только на содержание толков, но и на формы, которые они приобретают, будь то газетные небылицы, городские слухи, салонные беседы или мимолетные уличные рассуждения на любые темы. В сюжетах повестей затейливо раскиданы невероятные происшествия, мгновенно подхватываемые и проверяемые молвой; не получающие подробного описания, но схематично очерченные толки различных малых групп (слуг, мелких чиновников или прогуливающих); а также отголоски вычитанного из прессы.

Все, что составляет столичный колорит, – городское устройство, портрет жителей, их уклад, а также многочисленные рассказы – будет представлено писателем в пограничном состоянии, подвергнуто сомнениям или недоверию. Сгущение различного рода слухов и мнений – одно из особых свойств, которыми наделена столица в гоголевском художественном мире и – шире – петербургском тексте отечественной литературы². Пластичность, заколдованность и миражность, присущие российскому центру, проявятся в авторской атрибуции рассказней, находящейся на границе между фантазийно-гротескным и реальным.

Ю. М. Лотман, говоря об истории как об отражении жизни населения Петербурга, отмечает, что в ней «<...> сразу же бросается в глаза огромная роль слухов, устных рассказов о необычайных происшествиях, специфическом городском фольклоре, играющем исключительную роль в жизни “северной Пальмиры” с самого момента ее основания»³. По свидетельству исследователя, сбором городских мифов и слухов занимались не только писатели и публицисты, к примеру Пушкин, Дельвиг и Добролюбов, но и официальные институты власти, в частности Тайная канцелярия. О серьезном восприятии городских слухов современниками Гоголя пишет и В. М. Маркович: «Сознание пушкинского и гоголевского поколений еще сохраняло связь с традицией фольклорных устных рассказов о чудесном, а в этих последних

ссылка на слух, предание, чьи-либо слова утверждала достоверность рассказываемого»⁴.

В столице, где «<...> все толкуют о своих департаментах да коллегиях, все подавлено, все погрязло в бездельных, ничтожных трудах» (X, 139), горожане ищут спасения в легкодоступных рассказах, которые единственные могут вывести из будничного «ощепенения». Молва в петербургском пространстве – это возможность привнести в обыденность «волшебство» особого свойства, а именно – опирающееся на городские толки или газетные известия. По словам В. М. Марковича, слухи становятся своеобразными «амортизаторами», которые помогают уравновесить два противоречивых человеческих проявления – «нормы разумности и стремление к чуду»⁵.

Рассуждая о жанре устной литературы петербургского салона, Ю. М. Лотман отмечает в качестве важного содержательного элемента «рассказывание страшных и фантастических историй с непременным “петербургским колоритом”»⁶. По свидетельству М. И. Пыляева, отдельное место в столичном мироустройстве двадцатых и тридцатых годов XIX в. занимали «замечательные вруны»⁷ и краснобаи, «забавлявшие <...> общество своими затейливыми выходками и неожиданными рассказами»⁸. Надо заметить, что приметы подобного типа героев мы встречаем и в описании офицеров в повести «Невский проспект». К числу умельцев разжечь внимание «бесцветных красавиц» (III, 35) относился, к примеру, поручик Пирогов. Способность рассмешить внимающих зрительниц – это, по мнению рассказчика, «особенный дар» (III, 35).

Словоохотливые остряки, богатые воображением, становятся центром всеобщего притяжения, разжигая «информационный костер» на пустом месте. Князь Д. Е. Цицианов, например, любил рассказывать о небывалых случаях: «Так он, между прочим, говорил о каком-то сукне, которое он поднес Потемкину, вытканном по заказу его из шерсти одной рыбы, пойманной им в Каспийском море»⁹. В один ряд с такими историями могут встать и происшествия из гоголевских повестей. Если Петербургу оказываются свойственны карающий призрак Башмачкина, оживающий портрет ростовщика, прогуливающийся по улицам нос, то и слухи кажутся не просто мимикрирующими под реальность, но именно такого рода реальность и создающими.

Газетные известия: фиксация невероятного и основа для рассказней

В петербургских повестях Гоголя не раз упоминаются сообщения прессы. Газеты и журналы в XIX в. можно рассматривать как инвариант молвы, обретающей письменное закрепление. Пресса становится одним из способов бытования слухов, превращающего произнесенное слово в



зафиксированную новость. Печать включается в повседневный информационный обмен горожан, выстраивая при этом некую геральдическую конструкцию, умножая толки. «И так уже говорят, что печатается много несообразностей и ложных слухов» (III, 61), – сокрушается принимающий объявления чиновник из повести «Нос». Молва охотно дает оценку своим же сообщениям, неправдоподобным и недостойным обсуждения и публикации в прессе. Порождение столичным пространством миражных ситуаций и явлений вкупе с готовностью газетчиков признать отдельные публикации фикцией усложняют расшифровку слухов и их проверку с точки зрения истинности. Создается впечатление непреодолимой зыбкости «фактов», которые составляют корпус и городских пересудов, и новостной повестки дня в прессе. «При переходе от устного бытования к тексту слух резко увеличивает свой информационный объем и возможности толкования (= применения) его. Обрастая деталями, слух имитирует не достоверную информацию, а саму идею достоверности, образ (версию) правды, а не ее самое»¹⁰, – считает К. Г. Исупов.

Периодика создает почву для веры горожан в невероятные происшествия и пользуется повышенным вниманием к удивительным историям. «Тогда умы всех именно настроены были к чрезвычайному: недавно только что занимали весь город опыты действия магнетизма. Притом история о танцующих стульях в Конюшенной улице была еще свежа, и потому нечего удивляться, что скоро начали говорить, будто нос коллежского асессора Ковалева ровно в 3 часа прогуливается по Невскому проспекту» (III, 71). Такие чрезвычайные, даже демонические известия будоражат сознание толпы, которую приучили интересоваться необыкновенными известиями.

Информационная картина, складывающаяся из принимаемых на веру толков, дублирует и накладывается на ту, что получена из газетных известий. Неслучайно Поприщин ставит в один ряд гуляющие рассказы и вычитанное в прессе: «Действительно, на свете уже случилось множество подобных примеров. Говорят, в Англии выплыла рыба, которая сказала два слова на таком странном языке, что ученые уже три года стараются определить и еще до сих пор ничего не открыли. Я читал тоже в газетах о двух коровах, которые пришли в лавку и спросили себе фунт чаю» (III, 195). Аксентий Иванович упоительно творит новую реальность, которую на ходу подкрепляет толками, вымыслами и додуманными деталями. Об этом говорит и С. А. Шульц: «Автор и герой вместе посылают читателю свою весть – “безумное слово”, которое передает некое рационально невыразимое знание о мире, более того, оно само в своем экзистенциальном намерении есть это знание»¹¹.

«Записки сумасшедшего», написанные в форме дневниковых записей, соотносятся с идеей

журнальной периодичности. Фиксация времени, как и обозначенная очередность появления новых выпусков изданий, задают линейную шкалу петербургской жизни, которая, правда, в какой-то момент сбивается и, по большому счету, теряет необходимость. Рассказчику важно показать эффект, который производят толки. Менее значительным становится то, как родилось сообщение, откуда и как давно пошел слух. В гоголевских повестях, начиная с цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки», рассказы интересны в момент их актуализации, т. е. тогда, когда мы следим за ситуацией в настоящем и имеем возможность сопоставить события разных временных и пространственных плоскостей. Петербургским повестям присущ принцип информационной хронологии, который складывается из последовательности любопытных городских известий.

Говоря о формах молвы, В. М. Маркович отмечает, что в «Записках сумасшедшего» «слух, почерпнутый из газеты, в сущности, гораздо фантастичнее “изустного”»¹². Неслучайно в некоторых материалах, которые выходили в отечественной прессе времен Гоголя, авторы изумлялись чужому доверию к фантастическим событиям. Но, уделяя внимание этим несообразностям, редакции поддерживали мнение о том, что даже неправдоподобные известия могут завладеть умами масс. «Можно ли удивляться, что многие весьма умные люди верят в чудеса магнетизма и гомеопатии, когда самые знаменитые умы в области науки верили и верят в жаб, благополучно проживающих в недрах деревьев или камней со времени потопа?»¹³, – так, к примеру, начинается статья «Живые жабы в твердых телах» из раздела «Смесь» «Библиотеки для чтения».

Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод «Библиотека для чтения» издателя А. Ф. Смирдина – знаковое явление для отечественной журналистики первой половины XIX в. Он начал выходить в 1834 г. и обрел большую популярность, что доказывают огромные тиражи: в 30-е гг. выпускалось до 7000 экземпляров¹⁴. Исследователи отмечают, что издателя интересовала коммерческая успешность нового журнала, и, вслед за литературным критиком С. П. Шевыревым, относят его к «торговой» журналистике¹⁵. Материалы распределялись по семи разделам: «Русская словесность», «Иностранная словесность», «Науки и художества», «Промышленность и сельское хозяйство», «Критика», «Литературная летопись», «Смесь». В последний, самый разнородный по тематическому наполнению, попадали известия о научных открытиях, необычайных происшествиях, загадках и новых книгах, переводные новости крупных европейских институтов, учреждений науки и искусства, а также новости моды. Устная формула «все говорят» переходит в печатную «<...> все журналы повторяют, следовательно, и мы должны повторить <...>» (1834. Т. 4. С. 63).



Обзор томов за 1834 г. (период, когда Гоголь еще работал над отдельными повестями, вошедшими позже в третий том Собрания сочинений 1842 г.) дает представление об интересе авторов ко всему невероятному, необъяснимому или масштабному. Мы встречаем заметки о «Дивной операции» нью-йоркского доктора Мотта (1834. Т. 4. С. 63), «необычайном действии, произведенном музыкой над одной женщиной» (1834. Т. 6. С. 54), огненном шаре на мачте (1834. Т. 2. С. 49), «Странном способе лечения онемевших» (1834. Т. 2. С. 64), «Исполинских цветах Суматры» (1834. Т. 3. С. 26), «Новом огромном телескопе» (1834. Т. 4. С. 65), «Кошке-естествоиспытательнице» (1834. Т. 4. С. 30), «Оренбургском Гомеопатическом чуде» (1834. Т. 4. С. 62), «Наблюдении в желудке одного американца» (1834. Т. 4. С. 5).

На фоне таких сообщений не вызывает удивления, что Ковалев, «потерявший лицо», ищет спасения в редакции. Объявление в газете может помочь разыскать беглеца-носа, которого нужно «поставить на место», однако деликатность, комичность и постыдность самой ситуации мешает удачному замыслу. Ковалев печется о своей репутации и пытается сохранить фамилию в тайне: летучая молва, возможно, и помогла бы ассессору, но вместе с тем она способна осмеять и посрамить. Такое непредсказуемое поведение коллективного разума говорит об осторожности, с которой к нему стоит обращаться.

Чиновник, принимающий объявления, не имея возможности опубликовать текст о пропаже носа, смог лишь помочь Ковалеву советом. И сделал это, опираясь опять-таки на толки: «Говорят, что есть такие люди, которые могут приставить какой угодно нос» (III, 61). Вера гоголевских персонажей в чудодейственные способности тех, о ком ходит такая слава, помогает предложить выход даже в самой невероятной ситуации: от потери носа до желания написать портрет «совершенно как живой» (III, 128).

Молва ненадежна, зачастую самонадеянна и склонна к преувеличениям, но при этом очень услужлива: мгновенно предлагает варианты выхода из сложившегося затруднения. Правда, при этом еще больше запутывает. В. Ш. Кривонос считает, что «<...> в роли нечистой силы, сбивающей с пути, выступают в “петербургских” повестях не только те или иные персонажи, но также предметы и знаковые вещи, если они наделяются свойством “обманывать, отводить глаза” и “потмелять сознание”»¹⁶, – сбивать с пути эпизодических героев «Носа» будут и слухи. Причем в прямом смысле слова.

Росказни соединяют бытовое и фиктивное пространства, вовлекая в действие новых эпизодических персонажей «из толпы» и разнося весть о гротескном в реальном петербургском локусе. Толпы любопытствующих с готовностью проверяли разносимые слухи и каждый день отправлялись туда, где будто бы видели носа. Таким

действенным эффектом молвы не преминул воспользоваться торговец пирожками, поставивший для удобства зевак скамьи: чтобы рассмотреть необычного прохожего. И сколь бы неправдоподобными ни казались рассказы, они пусть и приводили в негодование разочарованных, но уже после личной проверки. Полковник, отправившийся посмотреть на носа, увидел в витрине лишь знакомую картинку и, конечно, мгновенно посетовал на нелепый характер рассказней: «Отошед, он сказал с досадою: „как можно этакими глупыми и неправдоподобными слухами смущать народ?“» (III, 72).

Будучи уместным коммуникационным заполнителем беседы, слух интересен своим ненавязчивым, но очень действенным умением создавать общее поле интереса. Если в гоголевских произведениях и появляются толки, они обязательно вызывают эмоциональную реакцию у тех, кто их слышит, пусть даже эти рассказы и не вызывают доверия.

То, что скептически настроенные к слуху о сбежавшем носе оказались в меньшинстве, подчеркнуто самим рассказчиком: «Небольшая часть почтенных и благонамеренных людей была чрезвычайно недовольна» (III, 72). Правда, следующая же характеристика снова меняет настроение и лишает уверенности в том, что смущает эту категорию адресатов именно неправдоподобие новости. Негодование «одного господина» о «нелепых выдумках» в «просвещенный век» (III, 72) служит, скорее, очередным поводом покритиковать правительство. Другими словами, просто становится отправной точкой для новых пересудов, переводя фокус с разговора о происшествии на более масштабные и умозрительные рассуждения.

Молва в повести «Нос» воспринимается читателем иначе, чем в более ранних произведениях Гоголя, это объясняется самой обстановкой, в которой циркулируют слухи. Немотивированное странное происшествие – внезапное, балансирующее на грани обыденного случая и несусветной выдумки – осложняет восприятие городских толков. «Форма слухов “вправлена” в необычный контекст. <...> Острие иронии как бы направлено против “особенных прибавлений” к происшествию. <...> Гоголь искусно сохранял силу таинственности, так и высмеивая авторов слухов, он одновременно целил и в их “почтенных и благонамеренных” оппонентов и, поднимаясь над теми и другими, открывал в окружающей его жизни нечто еще более неправильное и фантастическое, чем то, что могли предложить любая версия или любой слух»¹⁷, – отмечает Ю. В. Манн.

Росказни в гоголевских повестях чаще всего стихийно появляются и так же стремительно растворяются в общем потоке происшествий и известий. Подробный эпизод о том, как молва о разгуливавшем по Петербургу носе распространяется и возбуждает интерес толпы, обрاملен



очень характерными для Гоголя бесхитростными пояснениями рассказчика: «Между тем слухи об этом необыкновенном происшествии распространились по всей столице и, как водится, не без особенных прибавлений» (III, 71). И после описания реакции на толки жителей – быстрое прерывание темы, новая перипетия в жизни героя: «Вслед за этим... но здесь вновь все происшествие скрывается туманом, и что было потом, решительно неизвестно» (III, 72). Застланная неопределенностью информационная среда Петербурга отводит взгляд своих жителей от того, что кажется важным с позиции автора. То, что «на виду» и «на слуху», оказывается куда более привлекательным для столицы, чем то, что «на деле». Затуманенное восприятие происходящего – это характерная черта мироощущения героев гоголевских повестей: растерянного Чарткова, напуганного Хомы Брута, мечтательного Пискарева.

Молва в столичном хронотопе: от «всеобщей коммуникации Петербурга» к точечным локусам

В пространстве Петербурга можно выделить особые локусы, в которых циркуляция молвы шла особенно интенсивно, что подтверждают исторические свидетельства. В частности, в первой половине XIX в. центром распространения нелепиц был Адмиралтейский бульвар¹⁸. Прогулки от одного его конца до другого хватало, чтобы не просто пустить какой-то слух, но и услышать его с прибавлениями и новыми додуманностями подробностями. Неслучайно главных героев этого массового коммуникационного центра – бульварных вестовщиков – называли «гамбургской газетой»¹⁹. Надо отметить, что Адмиралтейский бульвар упомянут в письме Гоголя матери в качестве одного из центров гуляний наряду с Невским проспектом, Екатерингофом и Летним садом (X, 140). Уличные беседы обращаются в некую речевую церемонию, манифестирующую должное приличие.

Невский проспект обнаруживает невероятную суетливость, которая оборачивается глухотой: «Русской мужик говорит о гривне, или о семи грошах меди, старики и старухи размахивают руками или говорят сами с собою <...>, но никто их не слушает и не смеется над ними, выключая только разве мальчишек в пестрядевых халатах с пустыми штофами, или готовыми сапогами в руках, бегущих молниями по Невскому проспекту» (III, 10). Суета внешняя – мелькание лиц, циркуляция слухов, обсуждение газетных сенсаций, разглядывание того, что происходит по сторонам – подкрепляется внутренней сумятицей. Это и противочувствия Чарткова, и нарастание бескойных мыслей Поприщина, и характерное состояние художника, пробегающего по Невскому проспекту с «мешающимися в его голове предметами» (III, 18), и тревожные заботы старых коллежских секретарей, титулярных и надворных советников,

в чьих головах «ералаш и целый архив начатых и неоконченных дел» (III, 14).

Слово произнесенное, слово уверенно высказанное или напечатанное далеко не всегда становится отражением действительности. Оно ее гиперболически копирует и в то же время само мимикрирует под фантазмагорическое пространство столицы. При «вслушивании» обманчивыми оказываются и петербургские разговоры. Невский проспект оборачивается большим «пузырем» из воображаемых образов, не только затуманивающих взор, но и обманывающих слух. Кроме оптического обмана, он порождает и звуковые искажения. Разговоры, которые представил бы читатель, проходящий по Невскому одновременно с рассказчиком, не имеют ничего общего с реальными толками. Суждения об архитектуре оборачиваются удивлением о странном положении двух ворон, восклицания о семейном происшествии – размышлениями о главной ошибке Лафайета (III, 46).

Гоголь, не раз прибегавший в украинских циклах к приему иронического смешения разнородных тем для разговоров: от тривиальных, бытовых пустяков до фантастических рассказов, и в новых повестях продолжает перечислять в одном ряду несхожие по приписываемой им значимости и содержательности информационные поводы («Мало-помалу присоединяются к их обществу [к прогуливающимся по Невскому проспекту] все, окончившие довольно важные домашние занятия, как-то поговорившие со своим доктором о погоде и о небольшом прыщике, вскочившем на носу, узнавшие о здоровье лошадей и детей своих, впрочем, показывающих большие дарования, прочитавшие афишу и важную статью в газетах о приезжающих и отъезжающих, наконец, выпивших чашку кофию и чаю <...>» (III, 11). И тут же: «Здесь вы встретите разговаривающих о концерте или о погоде с необыкновенным благородством и чувством собственного достоинства» (III, 13)).

Не только протяженный Невский проспект провоцирует на рождение молвы. В хронотопе гоголевских повестей существуют и точечные локусы, которые концентрируют людей вокруг тех персонажей, кто не прочь заняться пересудами. И если обозначение мест, где якобы видели носа, обусловлены информационным поводом и представляют собой непостоянные «островки» интереса, то в «Портрете» мы сталкиваемся с пространственным «маячком», который неизменно собирает любопытствующих прохожих. Картинная лавка становится символом циркулирующей коммуникации, средоточием внимания не только к выставленным образцам, но и к тем, кто приходит на них посмотреть²⁰. В этой толпе выделяется особая категория. Речь о тех, кто, следуя художественной логике Гоголя, предрасположен к слухотворчеству, а именно – о женщинах: «торговки, молодые русские бабы, спешат по инстинкту, чтобы послушать, о чем калякает



народ, и посмотреть, на что он смотрит» (III, 80). Именно они не меняют выражения лица, когда сплетничают (Агафия Федосеевна из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), при удобном случае «брешут» и «выдумывают» (старухи из «Ночи перед Рождеством»), а также вносят переполох («Майская ночь, или Утопленница»). В «Невском проспекте» автор-рассказчик выносит вердикт: «но дамам меньше всего верьте» (III, 46).

Предметы искусства, другими словами, предметы, соотносящиеся с представлением о вкусе, – потенциальные источники обсуждений, оценок и споров, – формируют вокруг себя особое речевое поле, «кнамагниченное» пространство, которое подразумевает возникновение пересудов и всплески молвы. Лавка – скопление разнородных картин и набросков – сама по себе является символическим пространством, не раз попадающим во внимание передатчиков информации. Слухи о том, что именно в таких местах можно натолкнуться на стоящие предметы искусства, заставляют Чарткова внимательнее присмотреться к ассортименту. «Он слышал не раз рассказы о том, как иногда у лубочных продавцов были отыскиваемы в сору картины великих мастеров» (III, 81). Покрытые очарованием чьих-то чудесных историй, товары в лавке, причем необязательно существующие, а именно нарисованные воображением под действием слухов, приобретают более привлекательный вид.

В начале повести картинная лавка собирает прохожих и зевак, в конце – ее инвариантом становится дом, где проходил аукцион. Сюда стекаются равнодушные к искусству люди: «Обступившая толпа хлопотала из-за портрета, который не мог не остановить всех, имевших сколько-нибудь понятия в живописи» (III, 118). Пространство шумных пересудов и обрывочных суетливых разговоров – аукцион – локус особого рода. В нем по большей части собраны предметы, носящие отпечаток историй о своем владельце или создателе.

Шум внешний кажется еще более заметным на фоне внутренних диалогов, суетные пересуды – на фоне вдумчивого и молчаливого внимания. Безоговорочное мнение собравшихся на аукционе укрепляет славу малоизвестного художника. Если прежде оценки Чарткова порождали массовые толки, перенимались поклонниками его творчества, то теперь в шумной молве растворяется молчание героя. Отвечать безмолвием на внешний гул будет и другой гоголевский персонаж – Акакий Акакиевич Башмачкин.

Акакий Акакиевич Башмачкин: суета временная и вечная

Составленная из фрагментов, молва всегда приходится кстати, кажется неслучайной и «оживает» при упоминании какого-то лица, события или темы. «Говорят, весьма недавно поступила

просьба от одного капитана-исправника, не помню какого-то города, в которой он излагает ясно, что гибнут государственные постановления и что священное имя его произносится решительно всуе» (III, 141), – автор-рассказчик приводит в пример слух, который помогает объяснить отказ от обозначения департамента, в котором работал Башмачкин. Такие уточняющие оговорки становятся лучшей иллюстрацией действительности и расширяют смысловое пространство за счет зыбкого образа массового знания и всеведущей толпы.

Персонаж Башмачкина как бы двоятся, оказываясь героем надуманного образа, который сочиняют «молодые чиновники» (III, 143). Рассказки коллег носят, скорее, фантазийно-саркастический характер, не переходя в сплетни, так как мгновенно используются для подтрунивания над Акакием Акакиевичем: «Молодые чиновники подсмеивались и острились над ним, во сколько хватало канцелярского остроумия, рассказывали тут же пред ним разные составленные про него истории, про его хозяйку, семидесятилетнюю старуху, говорили, что она бьет его, спрашивали, когда будет их свадьба, сыпали на голову ему бумажки, называя это снегом» (III, 143). А в ответ – равнодушное молчание. В рукописной газете «Слухи» Николай Добролюбов, объясняя свой замысел и отбор тем, напишет про воздействие и непостоянство толков, которые так стремительно заменяют друг друга, что не успевают остаться в памяти: «Это не мертвые числа и буквы, не архивная справка, не надгробная надпись умершему, – нет, это сама жизнь с ее волнениями, страданиями, наслаждениями, разочарованиями, обманами, страстями, – во всей красоте и истине»²¹. Башмачкин, погруженный в свою работу, отрешен от звучащего слова – устной информационной стихии. Он сознательно меняет его на тщательно выписанные составные знаки – буквы.

Повествование об умышленных нелепых толках используется рассказчиком как отправка точка в коллективном портрете окружения Башмачкина. Голоса остроумных краснобаев сливаются в протяжный хохот от озвученных небылиц. Речевой портрет срывает мнимую порядочность, казалось бы, «приличных, светских людей»²² (III, 144). Интересно, что именно реакция Башмачкина на толки о нем приводит к особой психологической трансформации: духовному перерождению одного из чиновников: «как будто все переменилось перед ним [чиновником] и показалось в другом виде» (III, 144). Толки могут сопутствовать не только раскрытию темной, демонической стороны, но и возрождению светлой, нравственной.

Башмачкин не ищет развлечений, в отличие от своих коллег по департаменту. В его замкнутом мире даже против словесных «посягательств» на покой и привычный ход дел есть свой заслон – непотворение. Акакий Акакиевич не отвечает своим «обидчикам» оправданиями, пререканиями,



ругательствами – он выбирает уход от суетливо-отвлекающих толков. Однако, отгораживаясь от чужих рассказней, Башмачкин не может выпасть из общей системы молвы: он сам является субъектом насмешек.

В череде любопытствующих гоголевских героев Акакий Акакиевич кажется «не от мира сего» – абсолютно отрешенным от внешних происшествий-известий. Жадный до новостей, охочий на молву, внимательно разыскивающий вокруг примечательные или неприглядные, но способные стать поводом для пересудов детали, «...молодой чиновник, простирающий <...> пронизательность своего бойкого взгляда...» (III, 145) – типичный для шумного Петербурга персонаж. «Психологическая основа, на которой выступает индивидуальность большого города, – это повышенная нервность жизни, происходящая от быстрой и непрерывной смены внешних и внутренних впечатлений»²³, – пишет Георг Зиммель. Столичная хлопотливость кажется совершенно чуждой успокоительно-неизменному мироощущению Акакия Акакиевича. Правда, это не избавит его от необходимости заказать новую шинель и (что оказалось очень волнительным, но и приятным) «выйти в свет».

Неудивительно, что по привычной для гоголевских повестей модели распространения известий новость об обновке Башмачкина мгновенно разносится среди коллег по работе: «Неизвестно, каким образом в департаменте все вдруг узнали, что у Акакия Акакиевича новая шинель и что уже капота более не существует» (III, 157). Ничто не скроется из вида пытливого окружения, которое цепляется за внезапные «открытия», изобретая их из потока повседневности (как прохожие в повести «Шинель») или успевая выхватывать их среди быстротечной смены лиц и событий, как все, кто ступает на Невский проспект и автоматически попадает под влияние его метаморфоз («Какая быстрая совершается на нем фантазмагория в течение одного только дня! Сколько вытерпит он перемен в течение одних суток!» (III, 10)).

В. Ш. Кривонос отмечает усиление фантастичности происходящего в последнем эпизоде «Шинели»: «При этом слухи подчеркивают двусмысленные и неопределенные свойства мертвеца, что комически обыгрывается распоряжением полиции “поймать мертвеца, во что бы то ни стало, живого или мертвого...”»²⁴. По странному стечению обстоятельств Башмачкин будет обречен на неуспокоенность. Ему, подобно Хоме Бруту, в художественном пространстве повести выпадет шанс продлить свое «существование» благодаря молве. Слух о разгуливающем по Петербургу мертвеце приковывает внимание к Акакию Акакиевичу, который при жизни от этого внимания скрывался. Молва умножает невероятность происходящего, давая возможность воображению распоряжаться рассказами и создавать, а в дальнейшем поддерживать городские мифы.

Проявление противоречивых чувств – сомневающегося подозрения и доверчивого интереса – кажется естественным в гоголевском мире. Слух может легко выдаваться за известие, достойное печати, толки способны стремительно приковать внимание скучающих искателей информационных диковин и так же быстро их разочаровать. Такая смена настроений и отношения к происшествиям сопровождает или отчасти создает «чепуху совершенную», которая «делается на свете» (III, 73) и которой поражается рассказчик. «Иногда вовсе нет никакого правдоподобия <...>, – лукаво отмечает он, без лишних объяснений переходя к развязке сюжета. – А однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где ж не бывает несообразностей? – А все однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то» (III, 75). Такую формулу рассказчика возможно не просто применить к структуре и сути слухов, но и использовать в качестве «закона», объясняющего действие молвы в повестях Гоголя. Наплыв несообразностей, резкие переходы и внезапные обращения к толкам, неожиданные действия, вызванные услышанным, и несравнимые по масштабу предметы обсуждения – вот то, чем характеризуются толки в пространстве смысла трех циклов повестей. Молва при всей своей уверенности и потенциале сочинительства зачастую припоминается с оговорками – «однако же, при всем том, хотя, конечно» (III, 75).

Герои Гоголя руководствуются людской правдой, но в то же время ссылаются на шаткую истинность слухов. «Так создается атмосфера семантической неопределенности, в которой нельзя верить не только обманчивому облику людей или предметов, но и каким-либо утверждениям или заключениям»²⁵. В этом смысле молва в повестях Гоголя имеет свойство антигетического словесного образования. Любопытно, что оговорки, которые ставят под сомнение истинность напечатанного и уверенность в истинности своего текста со стороны автора, встречаются и в газетных материалах. «*Само собою разумеется*, что все эти слухи почти не заслуживают доверия: они только показывают мнение о нем его соотечественников» (курсив наш. – Л.Е.) (1834. Т. 2. С. 75.), – противоречивое соединение интонаций непоколебимости и подспудно выраженного сомнения составляет речевую привычку тех, кто обращается к нечеткому мнению нечеткого круга говорящих.

В петербургских повестях стихия молвы обнаруживает себя в локусах разного масштаба и замкнутости: будь то круг сплетничающих офицеров, департамент, картинная лавка, аукцион или проспект. В пространстве столицы информационные поводы и их многочисленные версии становятся и одним из салонных ритуалов, и звеном, объединяющим в ситуативную общность «всех» или «многих», и мимолетным, изменчивым символом разорванных связей в большом городе.



Молва носит универсальный характер, являясь естественным проявлением любопытствующего интереса, жажды новостей и интригующих подробностей или превращаясь в доступное развлечение для всех групп. И слуга, и чиновник не преминут разузнать будоражащее сознание происшествие или обсудить обыденные темы. При этом мы видим, что толки ведутся в отдельных группах. В «Петербургских записках 1836 года» Гоголь подчеркивает, что столица очень неоднородна по составу, при этом границы между разными слоями общества довольно четко обозначены: «<...> аристократы, служащие чиновники, ремесленники, англичане, немцы, купцы – все составляют совершенно отдельные круги, редко сливающиеся между собою, больше живущие, веселящиеся невидимо для других. И каждый из этих классов, если присмотреться ближе, составлен из множества других маленьких кружков, тоже не слитых между собой» (VIII, 180).

Хронология повестей отражает развитие темы социальной глухоты, которая волнует писателя. По мнению Ю. М. Лотмана, уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» обнаруживается обращение к этому вопросу: «Пространственная разделенность, взаимонепроницаемость, вещьность наметили средства выражения существенной для Гоголя на следующем этапе идеи разобщенности, некоммуникабельности людей в замкнутом мире»²⁶. Третий цикл повестей обострил эту проблему в том числе благодаря городским толкам и разорванным информационным цепочкам. Но даже в том случае, когда события покрываются туманом бессистемной молвы, слухи дают призрачную возможность преодолеть столичную разобщенность, становясь тайным информационным кодом для отдельных групп и создавая видимость временных союзов, в основании которых лежит интерес к одному происшествию.

Пространство молвы не знает иерархических границ с той точки зрения, что оно одинаково вовлекает в устный коммуникационный поток все группы петербургских жителей. В глобальном смысле стихия толков делит людей на сопричастных, т. е. внимательно прислушивающихся, пересказывающих ходячие сюжеты или проверяющих известия на истинность, и посторонних, тех, до кого не донеслось эхо разлетающихся рассказов. При этом пространственные границы молва способна смещать за счет своей быстротечности и легкости распространения: «Миграция слухов и страшных рассказов, подчеркивающая подвижность границы, отделяющей центр от периферии <...>, обнажает хаотичное устройство столичного пространства, отдельные локусы которого, включая локус окраины, отражают общие для них черты топоса-хаоса»²⁷, – пишет В. Ш. Кривонос. Отсутствие целостного представления о происходящем кажется отнюдь не мучительным неведением, но интригующей недосказанностью.

Провести грань между реальным и надуманным, особенно в вопросе не подвластных логике

событий, невозможно – стоит лишь обозначить версии и предостеречь от поспешных выводов: «Было ли это просто людское мнение, нелепые суеверные толки, или с умыслом распушенные слухи – это осталось неизвестно» (III, 122). Подобная градация молвы позже встретится в «Мертвых душах», когда небывалые покупки Чичикова взбудоражат весь город. Настанет черед распускать «толки, мнения, рассуждения» (VI, 154).

Как бы то ни было, для Гоголя важна не номинация, но эффект и свойство разлетающихся рассказов: будут они естественным речевым проявлением, откликом на невероятное событие или расчетливой манипуляцией. Облекая случившееся в ходячие сюжеты, молва помогает наращивать смыслы, умножать информацию, которую получает читатель: известие, обладающее потенциальной возможностью стать предметом пересудов, несущее в себе заряд всеобщего интереса, показывается в контексте. Сама ситуация общения, интонации адресантов, эмоциональный окрас, который сопровождает слухообразование, и составляют картину городского речевого полисемантического поля. Аудиальный канал коммуникаций становится важной характеристикой жизни столицы в целом и его населения в частности, а молва – рамочной структурой для происходящих происшествий и удивительных историй.

Примечания

- 1 См.: *Гоголь Н. Повести* // Гоголь Н. Полн. собр. соч. : в 14 т. Т. 10. М., 1940. С. 139. Далее ссылки на это издание приводятся в самом тексте с указанием в скобках тома римскими и страниц арабскими цифрами.
- 2 См.: *Топоров В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы»* (введение в тему) // Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы : избранные труды. СПб, 2003.
- 3 *Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история.* М., 1996. С. 326.
- 4 *Маркович В. Петербургские повести Н. В. Гоголя.* Л., 1989. С. 22.
- 5 Там же.
- 6 *Лотман Ю. Внутри мыслящих миров...* С. 327.
- 7 *Пыляев М. Замечательные чудачки и оригиналы.* СПб., 1898. С. 187.
- 8 Там же. С. 196.
- 9 Там же. С. 198.
- 10 *Исупов К. Космос русского самосознания. Слух (слухи)* // Общество. Среда. Развитие (TERRA HUMANA). 2011. № 1. С. 253.
- 11 *Шульц С. «Записки сумасшедшего» Гоголя и «Записки сумасшедшего» Л. Толстого : топика и нарратив* // Гоголезнавчі студії. Ніжин, 2001. С. 62. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/37586/07-Shults.pdf?sequence=1> (дата обращения: 30.09.2014).
- 12 *Маркович В. Указ. соч.* С. 38.
- 13 Библиотека для чтения. 1834. Т. 3. С. 18. Далее ссылки



на материалы этого издания приводятся в тексте с указанием в скобках года, тома и страницы.

- ¹⁴ См.: Библиотека для чтения // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. М., 1962–1978. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke1/ke1-6041.htm> (дата обращения: 02.10.2014).
- ¹⁵ См.: История русской журналистики XVIII–XIX веков / под ред. А. В. Западова. М., 1973. URL: <http://evartist.narod.ru/text3/01.htm> (дата обращения: 02.10.2014).
- ¹⁶ Кривонос В. Повести Гоголя : пространство смысла. Самара, 2006. С. 144.
- ¹⁷ Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 92.
- ¹⁸ См.: Пыляев М. Указ. соч. С. 196.
- ¹⁹ «Гамбургская газета», или «Гамбургские ведомости», была источником заимствований иностранных новостей, в частности, для изданий Ф. В. Булгарина.
- ²⁰ В этом смысле картинную лавку можно считать локальным, уменьшенным инвариантом Невского проспекта,

который тоже превращался в период с двух до трех часов в «выставку всех лучших произведений человека» (III, 13).

- ²¹ Добролюбов Н. Собр. соч. : в 9 т. М. ; Л., 1961–1964. Т. 1. С. 109.
- ²² Похожим образом рассказчик обманывается и в повести «Невский проспект»: сапожники на деле оказываются «большую частью все порядочные люди» (III, 13), которые читают газеты и занимаются прогулками.
- ²³ Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос. 2002. № 3–4. С. 1.
- ²⁴ Кривонос В. Указ. соч. С. 249.
- ²⁵ Там же. С. 303.
- ²⁶ Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь : книга для учителя. М., 1988. С. 266.
- ²⁷ Кривонос В. Указ. соч. С. 254.

УДК 821.161.1.09-31+929 Достоевский

МИФОЛОГЕМЫ «СУДЬБА» И «ПУТЬ» В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Н. В. Сабаяева

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

В романе Ф. М. Достоевского «Идиот» перед нами особый жанр романа-испытания: герой приходит в изображаемый мир с миссией спасения. В предлагаемой статье представляется интересной для интерпретации тема судьбы, которая, будучи промежуточной концепцией, обладает коннотациями, связанными со смертью, случаем, свободой, с темой пути.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, роман «Идиот», Петербург, судьба, случай, путь.

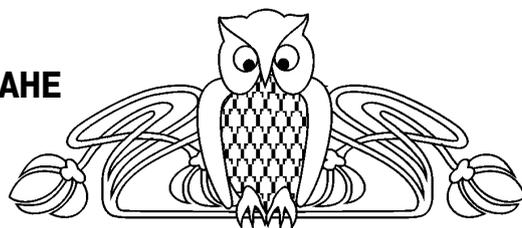
**Mythologemes «Fate» and «Road» in the Novel «The Idiot»
by F. M. Dostoevsky**

N. V. Sabaeva

In «The Idiot» by F. M. Dostoevsky we encounter a special genre of an ordeal novel: the hero enters the portrayed world with the mission of salvation. In this article the theme of fate appears of interest for the interpretation, which, being an intermediate concept, has connotations associated with death, chance, freedom, with the theme of the road.

Key words: F. M. Dostoyevsky, novel «The Idiot», Petersburg, fate, chance, road.

В романе Ф. М. Достоевского «Идиот» перед нами особый жанр романа-испытания: герой приходит в изображаемый мир с миссией спасения, подвергая проверке не только свой взгляд на мир, систему ценностей «положительно-прекрасного» человека, но и сам мир с его озлобленными и гордыми жителями – представителями русского



общества начала XIX в. Реальные судьбы героев, с которыми сталкивается князь Мышкин на своем пути, становятся жизненной проверкой состоятельности его идеалов красоты, добра и правды.

В романе затронуто множество вопросов и противоречий, раскрываемых в большей степени или только намеченных, но важных для всего творчества писателя. Нам представляется интересной для интерпретации тема судьбы. «Именно искусство, – по мысли М. Эпштейна, – тяготеет к постижению человеческой жизни как цепи свершений, в которой все звенья связаны и каждое начало приводит к определенному концу. Эта завершенность, нелюбовь к разомкнутому и случайному, с одной стороны, к жестко предусмотренному и предопределенному – с другой, придают искусству особый интерес для изучения человеческой судьбы»¹.

Отдельно в романе Ф. М. Достоевского о судьбе не говорится, нет никаких размышлений или авторских отступлений, но есть упоминания, модели поведения: одни герои ее испытывают, другие – повинуются ее воле, но все без исключения чувствуют ее силу. Подобные косвенные ощущения создают определенный фон, позволяющий оценивать взгляды тех или иных героев, их жизненные позиции. Кроме того, художественно осмысляя судьбы изображаемых героев, автор выстраивает целостную систему образов и отношений, раскрывает подлинное значение жизни. Таким образом, судьба занимает важное место в пространстве романа, организуя события и



структуру текста, многообразные линии сюжета. Будучи промежуточной концепцией, судьба обладает коннотациями, связанными со смертью, случаем, свободой, с темой пути.

Разграничивая понятия судьбы и случая, мы будем придерживаться определения В. Н. Топорова, что подлинный смысл судьбы – необходимость, а случая – случайность или «потенциально полная программированность и предсказуемость» и «максимальная неопределенность, произвольность, непредсказуемость»².

События романа развиваются в особом мифопоэтическом пространстве, в центре которого находится Петербург с его традиционной не только для Достоевского эсхатологической символикой темного места, «обреченного города»³, средоточия зла, ненависти и страдания – именно таким город предстает перед Мышкиным. Грязный, унылый, сырой осенью или душный и пыльный летом, он воздействует на героев, проникая в их сознание, усиливая страхи и сомнения, отсюда важное значение приобретает топография перемещений героев в пределах города. По мнению В. Н. Топорова, «единство петербургского текста определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью максимальной смысловой установки – путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром»⁴. Петербург – то место в романе, где судьба сталкивает главных героев, трагически меняя их жизни.

Князь Мышкин – центральный герой, который появляется в петербургском пространстве со стороны, из-за границы. Долго проживший в Швейцарии, Мышкин – человек из иного мира, противопоставленного Петербургу, мира сосредоточенной тишины и величественной природной красоты. По мысли Е. М. Мелетинского, «архетип “спасителя” (Христос) слит в образе Мышкина с архетипом благородного чудака (Дон-Кихот)»⁵. Причудливая соотнесенность в характере центрального героя целого ряда необычных в быденном мире свойств во многом определяет мотивы и поступки князя, его поведение, а значит, и линию пути. А мотив испытания предполагает определенную, насыщенную разного рода событиями мифологему пути, которая «строится по линии все возрастающих трудностей, угрожающих мифологическому герою-путнику»⁶.

Итак, обратимся к тексту: князь едет в Петербург с письмом по делу о наследстве. Это вынужденная поездка, так как герой находится в весьма затруднительном положении: у него нет денег и он не может находиться более в Швейцарии, к тому же в письме Мышкина извещают о смерти его благодетеля Павлищева и необходимости срочно приехать в Россию. Причин для прибытия героя в Петербург более чем достаточно.

По случайному стечению обстоятельств «в одном из вагонов третьего класса, с рассвета,

очутились друг против друга, у самого окна, два пассажира...»⁷ И далее о встрече Мышкина и Рогожина: «Если б они оба знали один про другого, чем они особенно в эту минуту замечательны, то, конечно, подивились бы, что случай так странно посадил их друг против друга в третьеклассном вагоне петербургско-варшавского поезда...» (15).

Желание князя познакомиться с единственной оставшейся родственницей приводит к целой цепочке происшествий: случайно подслушанный разговор Ивана Федоровича Епанчина и Гани, раскрывающий многие детали уже известной истории; случайно увиденный портрет «необыкновенной красоты женщины» (43); подчеркнуто случайная встреча с Настасьей Филипповной в прихожей Гани.

Этим же вечером, желая предостеречь героиню и помешать ей принять предложение Иволгина, князь решается пойти на званый вечер без приглашения. Оказавшись у дома Настасьи Филипповны, Мышкин некоторое время колеблется. Князь сомневается в правильности своего решения, перед нами момент выбора – не вмешиваться в течение обстоятельств, в жизнь Настасьи Филипповны или вмешаться и, быть может, изменить свою судьбу – это важнейший момент пути, в котором соединяется прошлое и возможное будущее героя. «Порог является той отправной точкой, исходя из которой ничто не остается таким, как было прежде»⁸, поэтому, переступив порог дома Настасьи Филипповны, князь тем самым перечеркивает всю свою прежнюю жизнь.

Герой осознает всю бесповоротность своего выбора, может быть, отсюда в его лихорадочных скитаниях по Петербургу во второй части романа так явственно ощущается потерянная, бессознательная тоска и болезненное напряжение. Мышкин будто идет навстречу роковой неизбежности. Князь отправляется в дом героини, провоцируя тем самым Рогожина на нападение. Грозную опасность подчеркивает и тревожный пейзаж грозы, который имеет здесь символическое звучание. «Сад был пуст; что-то *мрачное* заволочло на мгновение *заходящее солнце*. Было *душно*; похоже было на отдаленное предвещание грозы» (229). Происходит переход от описания внутреннего состояния героя к описанию деталей окружающего. «Гроза, кажется, действительно надвигалась, хотя и медленно. Начинаясь уже *отдаленный гром*. Становилось *очень душно*...» (229). Происходит нарастание беспокойства в душе князя Мышкина и постепенное нарастание тревожности в окружающем пейзаже, особенно подчеркивается духота – отсутствие воздуха символизирует безвыходность мыслей князя. На лестнице темнота и мрак сгущаются вокруг князя, и Рогожин нападает на него, притаившись в нише. Случайно приехавший в Петербург Коля помогает больному князю, и его перевозят в Павловск.



Павловск в романе совмещает признаки из разных пространственных рядов: являясь неразрывной частью петербургского пространства, он в то же время в качестве удаленной от столицы пространственной периферии со всеми его тенистыми парками и дачными участками играет роль провинции. Как место, принципиально отличное от гнетущего Петербурга, Павловск воспринимается героями как возможное убежище от происшедших катастроф и скандалов, может быть, поэтому в надежде спокойно подумать и восстановить душевное равновесие сюда будто бы бегут все герои романа.

Заметим, что именно в пространстве Павловска развиваются отношения Мышкина и Аглаи – это еще одна попытка князя найти свет в сгущающемся вокруг него мраке. Приезд князя в Павловск, таким образом, – значимый в сюжетной организации момент, когда линия пути меняется и важным для героя становится стремление к личному счастью с Аглаей. Оказавшись мнимой попыткой героев убежать от действительности, природный мир Павловска легкости никому не приносит. Каждое событие неожиданно выворачивается наизнанку: посещение больного князя заканчивается неприятным требованием денег и чтением лживой статьи, мирная прогулка оборачивается скандалом на вокзале, празднование дня рождения – толкованием Апокалипсиса и неудачной попыткой самоубийства.

Обратившись к сюжетному анализу текста, можно предположить, что в романе путь князя Мышкина условно распадается на два периода. Первый – когда действие определяется либо субъективными поступками самого князя, либо случайными происшествиями, стечением обстоятельств, и второй – когда происходящие события выходят из-под контроля и все меньше поддаются объяснению, а герои все больше страшатся действительности и самих себя. С одной стороны, они совершенно свободны в своих действиях, в их жизнях много случайного и неопределенного, требующего решений и самостоятельных поступков, но только до определенного момента, «после которого выбор больше невозможен, и будущее человека абсолютно предопределено его предыдущими действиями»⁹. Столкнувшись со страданием, в частности с иступленным страданием Настасьи Филипповны, князь совершает выбор, переступив порог ее дома, и тем самым определяет свою судьбу. Все последующие события, все действия Мышкина так или иначе приводят к неизбежной встрече двух роковых для него женщин, к страшной развязке, к безумию князя.

Встреча двух соперниц – самый напряженный момент в романе, момент открытого пересечения их жизненных дорог. «Князь, который еще вчера не поверил бы возможности увидеть это даже во сне, теперь стоял, смотрел и слушал, как бы все

это он давно уже предчувствовал. Самый фантастический сон обратился вдруг в самую яркую и резко обозначившуюся действительность» (589). Смерть героини «освобождает» князя, символизируя собой конец испытания и бессмысленность дальнейшей борьбы.

Пространство романа – это полотно, на котором разворачивается мыслимая автором реальность, где каждая пространственная деталь наполнена топографически значимым смыслом, приоткрывающим логику судьбы, которая обнаруживает героя лишь в определенных локусах. Для князя Мышкина в романе именно Петербург является тем судьбоносным и одновременно гибельным пространством, в котором становится возможным «свершение слова судьбы»¹⁰.

Настасья Филипповна со всем ее внутренним хаосом на протяжении всего романного действия ассоциируется у Мышкина с враждебной силой, с воплощением его неизбежной судьбы, которой он страшится, с которой ему неподвластно совладать. Как носительница рока, душевного разлада, греха, Настасья Филипповна принадлежит Петербургу, так же как принадлежит ему Рогожин и его подчеркнуто «мертвый дом»¹¹. Уезжая обратно в Петербург вслед за Настасьей Филипповной, Мышкин совершает, кроме нравственного, топографический выбор: возвращается во враждебное для себя пространство, которое несет ему только смерть и безумие.

Все, что происходит – виной ли тому случайные происшествия или осознанные действия героев, – это лишь звенья одной цепи, этапы жизненного пути, диктуемые судьбой. Путь – это испытание, постижение неких тайн бытия, получение знаний о мире и о себе самом. С одной стороны, путь князя Мышкина – это путь трагической неизбежности, он ведет не к цели, а к катастрофической развязке. С другой стороны, смысл пути Мышкина в том, что герой до самого конца сохраняет веру в ценность сострадания и любви.

Примечания

- ¹ Эпштейн М. Поступок и происшествие. К теории судьбы // *Вопр. философии*. 2000. № 9. С. 67.
- ² Топоров В. Судьба и случай // *Понятие судьбы в контексте разных культур*. М., 1994. С. 38.
- ³ Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // *Лотман Ю. М. Избранные статьи* : в 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 11.
- ⁴ Топоров В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // *Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. М., 1995. С. 279.
- ⁵ *Литературные архетипы и универсалии* / под ред. Е. Мелетинского. М., 2001. С. 179.
- ⁶ Топоров В. Пространство и текст // *Текст : семантика и структура* / отв. ред. Т. В. Цивьян. М., 1983. С. 259.



- ⁷ Достоевский Ф. Идиот // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. Т. 6. Л., 1989. С. 15. Далее ссылки в тексте даются на это издание с указанием страниц в скобках.
- ⁸ Арбан Д. «Порог» у Достоевского // Достоевский : материалы и исследования / ред. Г. М. Фридендер ; гл. ред. В. Г. Базданов ; АН СССР, Ин-т русской лит. (Пушкинский Дом). Т. 2. Л., 1976. С. 22.
- ⁹ Бузина Т. Достоевский : Динамика судьбы и свободы. М., 2011. С. 28.
- ¹⁰ См.: Топоров В. Судьба и случай.
- ¹¹ Лотман Ю. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин – Достоевский – Блок) // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 817.

УДК 821.161.1.09-22+929Чехов

МОЛОДОЙ ЛАКЕЙ В КОМЕДИИ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД»

В. В. Прозоров

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

Предлагается взгляд на комедию Чехова как на полифоническое (в музыковедческом понимании термина) воссоединение мелодических голосов разных персонажей, с которыми отчётливо и зловеще диссонирует голос (самоощущение, поведение, брезгливо-насмешливое отношение к другим) молодого лакея Яши.

Ключевые слова: Чехов, комедия, «Вишнёвый сад», молодой лакей.

A Young Footman in A. P. Chekhov's Comedy «The Cherry Orchard»

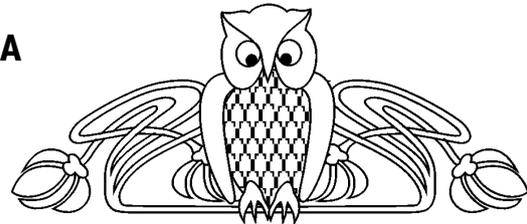
V. V. Prozorov

A viewpoint is presented that Chekhov's comedy may be considered as a polyphonic (in the musicological understanding of the term) reunion of melodic voices of different characters with whom the voice (self-awareness, behavior, squeamish and sneering attitude to other people) of the young footman Yasha is conspicuously and ominously discordant.

Key words: Chekhov, comedy, «The Cherry Orchard», young footman.

В странной комедии А. П. Чехова «Вишнёвый сад» читателю представляется полифоническое (имею в виду не бахтинское, но собственно музыковедческое понятие) соединение едва заметно сменяющих друг друга, разных мелодических голосов, разных самостоятельных переживаний, субъектами которых являются персонажи с кругом своих привычных представлений о жизни, о привязанностях, о страдании и удовольствии.

Есть взгляд на мир Ермолая Лопухина, последовательный, простоватый, исполненный нежной любви к Раневской... С ним диссонирует отстранённый взгляд самой Любови Андреевны: вишнёвый сад – неприкосновенная часть её расцвётшей жизни, её страсти, её души, одновременно принадлежащей парижскому другу-мучителю... Для Гаева это добрый, давний символ его сентиментально привычного, инфантильного обихода... Есть иступленно-хозяйственный, горестный взгляд потерянной Вари, хранительницы связки ключей от домашних служб... Есть прекрасно-



душный и многословно-обличительный взгляд Пети Трофимова, а потом и примкнувшей к нему, окрылённой его пафосными речами юной Ани... Есть взгляд дряхлого Фирса, по правде сказать, единственного неутомимого хранителя фамильных преданий. На нём в самом деле держится весь господский мир (он прав, говоря о себе: «Один на весь дом»¹).

Нет только авторитетом драматурга заданного и удостоверенного взгляда на главное действие-событие, связанное с судьбой громадного (в масштабах бескрайней России) Вишнёвого сада. Читатель испытывается разными голосами персонажей, разными точками зрения на происходящее.

И среди грустных, несурзных, по-детски наивных, невыразимо волнующих и безысходных взглядов – один совершенно безразличный к совершающимся на сцене событиям, да к тому же ещё и исполненный брезгливой насмешки. Это взгляд на происходящее «молодого лакея» Яши...

Фирс – тот просто «лакей» (в списке действующих лиц), «старик 87 лет». Яша – «молодой лакей». Ему ещё расти и расти. О Яше написано много. Обычные оценки – хам, циник, гад... Наперёд соглашаясь с подобными аттестациями, попробуем пристальнее взглянуть на этот тщательно воссозданный Чеховым феномен. Что позволяет Яше уверенно держаться на плаву жизни? Какую роль отводит ему автор в сюжете комедии? Отчего явно неполон без него мир чеховского «Вишнёвого сада»?

Яша тоже, как и Раневская, возвращается на родину. Его тоже, по-видимому, не было здесь лет пять. Он родом отсюда. Здесь ждёт его мать... Яша появляется на сцене с пледом и дорожной сумочкой. Оба предмета предназначены для его хозяйки, Любови Андреевны: «...идёт через сцену, деликатно». Он обучен обходительности и учтивости. Ему, по законам комедии положений, встречается горничная Дуняша. Она искательно заговаривает с ним: «Дуняша, Фёдора Козодоева дочь. Вы не помните!». И Яша торопливо «огляды-



вается и обнимает её»: «Гм... Огурчик!» Дуняша от внезапности «вскрикивает и роняет блюдечко. Яша быстро уходит» (202). Вот и вся первая с ним сцена. Длится считанные секунды и вносит в пьесу словно бы комедийное ожидание.

Второй и последний раз в этом же акте Яша появится уже на продолжительное время. Он придёт вместе с Варей и молча, почтительно будет находиться, как и положено ему, подле Раневской. При нём она порвёт сохранённые Варей телеграммы из Парижа. При нём разразится Гаев своим высокопарным монологом, обращённым к «дорогому, многоуважаемому шкафу». В нужный момент Яша подаст Любове Андреевне необходимые ей лекарства, которые весело перехватит у него и целой горстью выпьет Симеонов-Пищик. Реплика: «все смеются». Стало быть, со всеми и Яша. Общий смех расслабляет лакея, и он позволяет себе снисходительную реплику в адрес Фирса: «Преклонный возраст» (208). Уходя, Лопехин прощается со всеми и ему, Яше, так же как и Фирсу, подаёт руку.

И снова молча Яша участвует во всём происходящем: при нём за глаза Гаев именуется Лопехиным «хамом» и тут же презрительно оговаривается: «это Варин женишок». При нём же Гаев и Раневская в умилении припоминают, чем были для них и остаются этот дом и сад. Потом внезапно объявляется Петя Трофимов, Раневская не скрывает своих впечатлений: Петя подурнел и постарел, Петя с этим соглашается... Все эти сцены домашних откровений разворачиваются **в присутствии** Яши. Он в меру своих представлений впитывает и переваривает все разговоры, признания, оценки...

Утомлённая долгой дорогой Раневская, простодушный Петя, настырный Пищик и верный Фирс уходят. На сцене – Гаев, Варя и Яша. Гаев с присущей ему непосредственностью брезгливо роняет в адрес Яши: «Отойди, любезный, от тебя курицей пахнет». И в ответ на нежданную обиду Яша «с усмешкой» замечает: «А вы, Леонид Андреевич, всё такой же, как были» (211).

Варя спохватывается, обращаясь к Яше: «Твоя мать пришла из деревни, со вчерашнего дня сидит в людской, хочет повидаться...» Яша решительно отрезает: «Бог с ней совсем!» «Ах, бесстыдник!» – вырывается у Вари. Но Яша непреклонен: «Очень нужно. Могла бы и завтра прийти» (212). Яшин портрет прояснён. Никаких полутонов.

Но активное присутствие Яши в мире обитателей «Вишнёвого сада» продолжается. Во втором действии он расслаблен, нехотя наслаждается жизнью, подпевает Епиходову (кстати, автор в одной из редакций отказывает ему в музыкальном слухе), курит сигару, развлекается, ласкает и целует Дуняшу, снисходительно произносит претенциозно-нелепые сентенции: «...ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная» (217).

Приближаются господа, и он быстро отсылает от себя подалеже восплававшую к нему

страстью Дуняшу и ненадолго остаётся на сцене с Раневской, Гаевым и Лопехиным. В отношении к своей хозяйке услужлив: подбирает рассыпанные ею монеты со всей приличествующей лакею предупредительностью... Раневская сокрушённо сетует на бесполовую жизнь, которую ведёт Гаев: «Зачем так много пить, Лёня? Зачем так много есть? Зачем так много говорить?» «Я не исправим», – соглашается Гаев. И тут же раздражённо реагирует на неуместное в этом разговоре присутствие Яши: «Что такое, постоянно вертись перед глазами...» Яша в ответ уже дерзко смеётся: «Я не могу без смеха вашего голоса слышать». Раневская соглашается с братом: «Уходите, Яша, ступайте». Яша «едва удерживается от смеха» (218) и уходит... до третьего действия.

Кстати, давно замечено: Яша самый смешливый персонаж в мире «Вишнёвого сада». Яша больше всех смеётся и усмеяется². В третьем, самом тревожном и смятенном действии Яша появится лишь затем, чтобы, «едва удерживаясь от смеха», сообщить, что нескладный «Епиходов биллиардный кий сломал!..» Спустя короткое время он опять войдёт в гостиную, чтоб поглазеть на господские танцы да невзначай, от скуки, нагрубить Фирсу: «Надоел ты, дед. (*Зевает.*) Хоть бы ты поскорее подох» (218).

Чуть было смешливость его не подводит. В тревожной ситуации, когда все ждут вестей с аукциона, за сценой, на кухне, объявляется какой-то человек и сообщает, что вишнёвый сад уже продан. Любовь Андреевна близка к обмороку: «Я сейчас умру. Подите, Яша, узнайте, кому продано». И презирующий своих нелепых господ (но и почтительно зависящий от них) Яша замечает в ответ, что сообщивший весть старик давно ушёл. И следует неожиданная ремарка: «Смеётся». Раневская «с лёгкой досадой»: «Ну, чему вы смеётесь? Чему рады?». И Яша, вынужденный мотивировать свой неуместно прорвавшийся смех, в оправдание изрекает первое, что приходит на ум: «Очень уж Епиходов смешной. Пустой человек. Двадцать два несчастья» (236).

Смех Яши знаменателен. Это его непосредственная реакция на преуморительную жизнь господ. Он от души смеётся, глядя на их чудачества, на курьёзные обстоятельства: топлятся, танцуют, волнуются, ждут важных известий, а тут какой-то старик объявился, мимоходом что-то сказал, сильно их напугал и... исчез, не найти теперь! Не смешно разве? Кому как, а Яша смеётся: не жизнь, а потеха...

В третьем же действии наступает ответственный момент, от которого зависит завтрашний день Яши. Он прекрасно это понимает и предельно вежливо, искательно («Позвольте обратиться к вам с просьбой, будьте так добры!») адресует Раневской заветную просьбу взять его обратно в Париж: «...здесь мне оставаться положительно невозможно». «Оглядываясь, вполголоса» он доверительно проясняет мотивы своего страстного



желания: «...страна необразованная, народ безнравственный, притом скука, на кухне кормят безобразно, а тут ещё Фирс этот ходит, бормочет разные неподходящие слова» (236–237). Раневскую уводит на вальс Симеонов-Пищик. Просьбу Яши она оставляет без ответа. Но свою просьбу он хорошо изучил, просьба услышана, и он «тихо напевает» популярный романс «Поймёшь ли ты души моей волнение...» Зевая, привычно реагирует на простодушный восторг Дуняши: «Невежество», и уходит со сцены. Дело сделано: про Париж он ей сказал. Ура!

Яша объявится к финалу третьего действия. Мы услышим его голос в неожиданной ситуации... Мы помним: бильярд в этом доме – стойкое увлечение Гаева. И когда в отсутствие Гаева конторщик Епиходов принимается играть в эту хозяйскую игру и ломает кий, Варя возмущена: «Кто ему позволил на бильярде играть?», не его, мол, это привилегия!.. И вот, после аукциона, на котором вишнёвый сад продан, вслед за Лопахиным появляется в доме обескураженный Гаев. Он беспомощно плачет, не находит слов... И вдруг – самая зловещая в этой комедии ремарка: «Дверь в бильярдную открыта; слышен стук шаров и голос Яши: “Семь и восемнадцать!” У Гаева меняется выражение, он уже не плачет». И следует реплика огорошенного Леонида Андреевича: «Устал я ужасно. Дашь мне Фирс переодеться. (*Уходит к себе через залу, за ним Фирс.*)» (239)... Потерян дом, потерян сад, всё враз утрачено. Он страдает. А тут ещё удар! Да какой! До него доносится «стук шаров и голос Яши». Голос крайне неприятного ему лакея. И этот человек победительно занял его родную «бильярдную», самозабвенно увлечён его игрой, вошёл в азарт и даже не слышит его возвращения... Гаев убит... Яша – в полной силе.

В четвёртом действии два победителя: один, Лопалин, смущённый и даже раздавленный своей победой, другой – тихо ликующий Яша. Яша усердно служит Лопалину: он «держит поднос со стаканчиками, налитыми шампанским», комментирует происходящее (с прежними хозяевами вишнёвого сада прощаются мужики) и призывает Лопалина разделить с ним его презрительную оценку: «Простой народ прощаться пришёл. Я такого мнения, Ермолай Алексеич, народ добрый, но мало понимает» (242).

Лопалин убеждается в том, что Раневская и Гаев пренебрегают его просьбой выпить «по стаканчику на прощание» и сокрушённо предлагает: «Выпей, Яша, хоть ты». Яша пьёт с удовольствием, но тут же позволяет себе заметить: «Это шампанское не настоящее, могу вас уверить». Уж кому-кому, а ему, искущённому парижанину, известен вкус настоящего шампанского! Лопалин оправдывается: «Восемь рублей бутылка», а потом, после паузы, переводит разговор на другую тему: «Холодно здесь чертовски». И следует забавная реакция Яши на это замечание и на всю

сложившуюся ситуацию. Яша объясняет: «Не топили сегодня, всё равно уезжаем». Ремарка: «Смеётся». Предлога для смеха вроде бы нет, и Лопалину, разумеется, смех этот кажется странным: «Что ты?» И вырывается чистосердечный ответ лакея: «От удовольствия» (243).

Обстоятельства складываются великолепно. Он скоро вновь отправляется в Париж. Работа привычная, несложная. Хозяйка вежливая, сговорчивая. Жизнь привычно сытая. Лакей – в полном удовольствии... Аня спросит у него, отправлен ли в больницу Фирс. Яшин ответ уклончив: «Я утром говорил. Отправили, надо думать». Аня с тем же вопросом обращается к Епиходову, и Яша на это позволяет себе ворчливо и дерзко обидеться: «Утром я говорил Егору. Что ж спрашивать по десяти раз!» Варя напомнит Яше про мать, которая на этот раз пришла проститься с ним. Яшино отношение к родительнице прежнее: «(*машет рукой*). Выводят только из терпения» (246).

Дуняша пробует завязать с ним прощальный разговор. Оставшись с Яшей наедине, «плачет и бросается ему на шею». На это Яша отвечает отстранённым от неё монологом: «Что ж плакать? (*Пьёт шампанское.*) Через шесть дней я опять в Париже. Завтра сядем в курьерский поезд и закатим, только нас и видели. Даже как-то не верится. Вив ла Франс!.. Здесь не по мне, не могу жить... ничего не поделаешь. Насмотрелся на невежество – будет с меня. (*Пьёт шампанское.*) Что ж плакать? Ведите себя прилично, тогда не будете плакать» (247). В этих словах нескрываемая радость от одной мысли о возвращении в «просвещённую» жизнь и – попутно – назидательный укор девушке, забывшей здесь с ним обо всех приличиях... Для Яши сон и явь, мечта и реальность удачно совмещаются.

«Существо чеховского конфликта» А. П. Скафтымов определял как «разрыв между желанным и реальным существованием человека»³. Это конфликтное напряжение охватывает судьбы всех персонажей комедии. Всех, кроме Яши. Весельчак, насмешник, жизнелюбец Яша, в отличие от остальных, на наших глазах в полной мере достигает желанного. Он уже счастлив до такой степени, что самому «даже как-то не верится».

Яша занят своими делами, «хлопочет около чемоданов», «тихо напевает», не обращает уже внимания на очередную надоедливую реплику в его адрес Гаева: «От кого это селёдкой пахнет!» Мгновенное замешательство возникнет, когда Лопалин обнаружит, что все стаканчики с шампанским пусты и скажет в его адрес: «Это называется вылакать...» (250). На короткое время уйдёт со сцены, побуждаемый Раневской, которая пробует оставить наедине Лопалина с Варей для объяснения. И в последний раз вернётся вместе с прочей прислугой, бросит «с презрением» привычную реплику свою «Невежество...» в адрес Епиходова и вовсе скроется с наших глаз перед самым финалом. Скроется ликующий.



Яша презирает всех. Тяготится собственной матерью. Мотив отречения от матери в русской драматургии восходит к финалу «Недоросля» (Митрофан: «Да отвязись, матушка, как навязалась...»). Автор не оставляет Яше ни малейших шансов на оправдание. Но Яша и не нуждается ни в чьих оправданиях. Он живёт себе по хорошо усвоенным правилам, по-лакейски насмехаясь над странными хозяевами. Откровенно презирает господина Гаева. С уважительным снисхождением относится к новому хозяину сада Лопухину. Его многие «лишние» в этой жизни откровенно удручают, и он старается, попользовавшись ими, от них избавиться. Мимоходом обрекает на погибель Фирса... Слезы, вздохи, отчаяние? Яша: «Ведите себя прилично, тогда не будете плакать». Сплав вероломного лицемерия и безграничной пошлости.

В комедии Яша смеётся, можно сказать, последним. Он ощущает своё превосходство над всеми. Он на вершине блаженства. Здесь отчётливо предчувствие смены важнейших исторических, а вместе социально-нравственных ценностных основ: уверенный в себе, не скрывающий брезгливости в отношении к другим молодой лакей берёт себе право возрасти-возвыситься над своими нескладными и потешными, как ему видится, хозяевами⁴.

Автор пьесы даёт предполагаемому читателю возможность ощутить драму России глазами раз-

ных персонажей, не исключая и Яшиного взгляда. Яшино возвышение неминуемо и безостановочно. Яша очень нужен Чехову-драматургу. Без него мир «Вишнёвого сада» не имеет различного будущего. А с ним у мира просматривается вполне конкретная, зловещая перспектива, сегодня уже ощущаемая нами как леденящая душу очевидная данность.

Примечания

- ¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. : в 30 т. М., 1974–1983. Т. 13. С. 236. Далее цитаты в тексте приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- ² См. об этом: Скафтымов А. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саду» А. П. Чехова // Скафтымов А. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 336–337; Доманский Ю. Чеховская ре-марка : некоторые наблюдения. М., 2014. С. 63.
- ³ Скафтымов А. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. Поэтика художественного произведения. С. 377.
- ⁴ Прав А. М. Турков: «О многом задумывался Чехов в “Вишнёвом саду”, настолько о многом и так глубоко, что теперь в этой “грациозной, кружевной картине”, если вспомнить выражение Вл. И. Немировича-Данченко, для нас порой проступают черты важных исторических процессов» (Турков А. Чехов и его время. М., 2003. С. 441).

УДК 821.161.1.09-14+929Саводник+929

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ЛИРИКА РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ В ОЦЕНКЕ В. Ф. САВОДНИКА

А. С. Сергеев

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

В статье представлена позиция В. Ф. Саводника – ведущего литературного критика «Русского вестника» в 1900–1901 гг. – по поводу развития современной ему отечественной лирики, обосновывается, почему воззрения критика были нестандартными для сотрудников журнала.

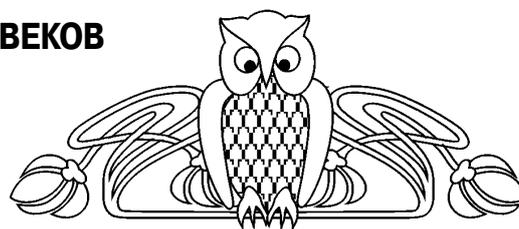
Ключевые слова: В. Ф. Саводник, «Русский вестник», литературная критика, поэзия, лирика, С. А. Андреевский, М. А. Лохвицкая, К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, И. А. Бунин.

National Poetry of the Turn of XIX–XXth in the Evaluation by V. F. Savodnik

A. S. Sergeev

The article presents the point of view of V. F. Savodnik – a leading literary reviewer of *Russkiy vestnik* (Russian Bulletin) in 1900–1901s – on the issue of the development of contemporary national poetry; it is explained why the reviewer's opinions were unconventional for the members of the journal writers.

Key words: V. F. Savodnik, *Russkiy vestnik* (Russian Bulletin), literary criticism, poetry, lyrical poetry, S. A. Andreevsky, M. A. Lohvitskaya, K. D. Balmont, V. Ya. Bryusov, I. A. Bunin.



В начале XX в. журнал «Русский вестник» имел неоднозначную репутацию как среди читающей публики, так и среди писателей и коллег по цеху. С одной стороны, он оставался именитым изданием с многолетней историей и значительными достижениями, в частности, именно в «Русском вестнике» были опубликованы такие произведения, как «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», «Казачьи», «Анна Каренина», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы», «На ножах». С другой стороны, эти успехи остались в прошлом: еще при жизни первого и наиболее известного редактора журнала – М. Н. Каткова – репутация издания начала трансформироваться, и оно постепенно приобрело славу оплота реакционизма, где сильный и самостоятельный публицист не смог бы работать. Именно по этой причине, как считают исследователи, ««Русский вестник» не дал ни одной талантливой работы, сыгравшей сколько-нибудь значительную или хотя бы заметную



роль в развитии русской критики»¹. С подобной формулировкой можно спорить, тем более, что в числе сотрудников «Русского вестника» были и такие значительные фигуры, как, например, В. В. Розанов, эпизодически печатавшийся в издании на рубеже веков.

Последние шесть лет существования журнала, с 1900 по 1906 г., ведущими литературными критиками в нем являлись трое: В. Ф. Саводник, чей период активного сотрудничества с «Русским вестником» приходится на 1900 и 1901 гг., Н. М. Соколов, работавший в этом качестве преимущественно в 1902 г., а также во второй половине 1906 г., и Н. Я. Стечкин, принявший «Литературное обозрение» в мае 1903 г. и ведший его вплоть до своей кончины в 1906 г., после чего отдел снова перешел к Соколову. Здесь необходимо сделать уточнение: если Соколов и Стечкин не просто были литературными критиками по факту, но и вели соответствующий отдел², то в годы работы Саводника этот отдел в журнале отсутствовал³. Тем не менее, публициста, несомненно, можно назвать ведущим литературным критиком издания в эти годы, поскольку редкий номер обходился без его материалов. В рамках данной статьи мы попытаемся рассказать о позиции критика по отношению к современной ему отечественной лирике, а также сравним эту позицию с позицией сменившего его позже Н. Я. Стечкина⁴.

Владимир Фёдорович (в крещении Адольф Гипполит Владимир) Саводник родился 28.04. (10.05.) 1874 г. в Ливнах Орловской губернии. Учился на историко-филологическом факультете Московского университета. Еще гимназистом начал печататься в газете «Орловский вестник»⁵, где публиковались его рассказы и переводы, стихи же впервые появились на страницах «Русского обозрения» в 1892 г. под псевдонимом В. С. (ряд стихов еще в конце XIX в. будет опубликован и в «Русском вестнике»). Позже Саводник выпустит две поэтические книги – «Стихотворения. 1891–1898 гг.» (Москва, 1898) и «Новые стихотворения. 1898–1903 гг.» (Москва, 1903). Первая книга была положительно встречена критиками, хотя, как замечал сам Саводник в письме Бунину, «ни один рецензент не потрудился вдуматься в содержание книги, в ее внутреннюю, интимную суть»⁶. Впрочем, были и сугубо отрицательные отзывы.

Что касается критико-публицистической деятельности Саводника, то помимо «Русского вестника» он писал в «Русскую мысль», «Вестник Европы», «Русское обозрение». После ухода из «Русского вестника» сотрудничал с «Весами». Также им был подготовлен ряд любопытных историко-литературных изданий. Среди них можно выделить «Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева» (Москва, 1911), учебники «Очерки по истории русской литературы XIX века» (Москва, 1906, переработан в 1917 и 1923 гг.), «Краткий курс истории русской словесности. С древнейших времен до конца XVIII века»

(Москва, 1913) и «Хрестоматию для изучения русской словесности» (Москва, 1914), которые оставались основными учебными пособиями для школьников вплоть до конца 1920-х гг. Кроме того, Саводник был редактором Собрания сочинений Аполлона Григорьева (Москва, 1915–1916), за что получил положительную рецензию от Розанова в «Колоколе» и благодарность в личном письме, а также являлся одним из редакторов Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого (1928–1937). Некоторые из материалов, опубликованных в периодической печати, позже выйдут отдельными изданиями, в частности, книга «Поэзия Вл. С. Соловьёва» (Москва, 1901) родилась из статьи, напечатанной в ноябрьском номере «Русского вестника» за 1900 г.

Скончался 13 апреля 1940 г. в Москве.

Критическая деятельность Саводника в «Русском вестнике» укладывается, по сути, в два года: 1900 и 1901. Единственный материал, опубликованный вне этих временных рамок, – статья «Забытый поэт пушкинской плеяды В. И. Туманский» из февральского номера за 1902 год. Другие материалы Саводника в журнале: «Е. А. Баратынский. 1800–1900. Критический очерк» (№ 4, 5 за 1900 г.), «Джакомо Леопарди, поэт и мыслитель. Критико-биографический очерк» (№ 7–10, 12 за 1900 г.), «Поэзия Вл. С. Соловьёва» (№ 11 за 1900 г.), «Л. А. Мей. Критический очерк» (№ 3 за 1901 г.), «Сирано де Бержерак. Очерк из истории французской литературы XVII века» (№ 5, 6 за 1901 г.). В своих работах Саводник обращается исключительно к поэтам. Неудивительно, что рано или поздно на страницах «Русского вестника» мог появиться материал, отражающий взгляд критика на текущее состояние отечественной поэзии. Так и произошло: в номерах восьмом и девятом за 1901 г. появилась статья «Современная русская лирика», в которой Саводник пытался критически взглянуть на творчество наиболее интересных и авторитетных поэтов рубежа веков. Эта статья стала во многом откликом на резонансный доклад С. А. Андреевского «Вырождение рифмы», опубликованный в «Мире искусства». С Андреевским спорили, в частности, В. Я. Брюсов и Н. К. Михайловский. Вступил в полемику и Саводник⁷.

Критик «Русского вестника» в корне не соглашается с «отходной» и замечает между тем, что хоть ныне и нет поэтов уровня Пушкина, Лермонтова, Тютчева или Фета, но и романистов уровня Достоевского, Тургенева и Гончарова, за исключением Льва Толстого, тоже не имеется, равно как и сильного современного театра. Такое начало для полемики статьи не должно вводить в заблуждение: Саводник заявляет, что «мы не только не можем не согласиться с мрачным взглядом автора, но и готовы отстаивать диаметрально противоположную мысль, что лирическая поэзия не только не отживает, но, напротив того, все больше растет по своему значению, и что настоящий ее расцвет еще впереди»⁸. Свою мысль



критик обосновывает достаточно просто – сущность лирики определяется личностью ее автора, а поскольку нынешний рубеж веков является тем временем, в котором значение личности ставится как никогда высоко («Мы вступаем в эру *индивидуализма*⁹, которому, по-видимому, принадлежит будущее»¹⁰), то и значение лирической поэзии и ее развитие нельзя отрицать. Ища выход из сложных жизненных коллизий, душа обращается к стихотворчеству, сублимируя свои переживания: «Лирика есть наиболее простое средство самооткровения индивидуального я, средство общения между душой поэта и миром других поэтических существ»¹¹. Следовательно, развитие лирики идет рука об руку с развитием роли личности, индивидуальности в обществе.

Саводник не только не соглашается с самой постановкой вопроса, но и полемизирует по конкретным эпизодам статьи Андреевского, спорит с утверждением об упадке современной немецкой лирики и отсутствии крупного поэта после Гейне. Он полагает, что некоторые из тех, кто пришел на смену автора «Книги песен»¹², могут быть равны по дарованию признанному классику, более того, в последние 15–20 лет немецкой литературы заметен небывалый прежде подъем, связанный, в первую очередь, с именами Детлева фон Лилиенкрона, Рихарда Демеля, Германа Конради, Арно Гольца и других. В этих оценках Саводник, пожалуй, переоценил поэтов постгейневской поры, которая считается многими исследователями эпохой безвременья¹³.

Что касается отечественной лирики, то критик делает вывод, что оценить ее по достоинству Андреевскому мешает чрезмерное акцентирование внимания на кочующих мотивах и сюжетах. Однако в произведении важно не только то, что сказано, но и как сказано, не только содержание, но и форма. Саводник иронично, но деликатно замечает, что, в сущности, и у романов тоже достаточно ограниченное количество сюжетов, и если бы мы анализировали подобный факт, то лишили произведение «эстетической ценности», отняли «<...> у него тот трепет жизни, который составляет настоящую прелесть поэзии»¹⁴. Критик иронично продолжает, что исчерпанность тем была замечена еще Лермонтовым в стихотворении «Журналист, читатель и писатель», отрывок из которого, к слову, стал эпиграфом для статьи Андреевского. Между тем после Лермонтова в мир поэзии вошли Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, Я. П. Полонский, А. Н. Майков, А. К. Толстой, чей уровень не подвергается сомнению. Если касаться современной поэзии, то очевидными величинами для критика «Русского вестника» являются К. Р., А. А. Голенищев-Кутузов, К. К. Случевский, К. М. Фофанов, Д. Н. Цертелев, Д. С. Мережковский и Н. М. Минский – то есть практически все те фигуры, которых касается в своей статье Андреевский, находя недостатки у каждого из них, за исключением К. Р. и Цертелева. Тем не

менее, Саводник предпочитает говорить не о них, а о более молодом поколении, «отчасти потому что деятельность их не привлекала до сих пор серьезного внимания критики, отчасти для того чтобы показать, что творчество их далеко не заключается в одних перепадах, и что каждый из них внес в русскую лирику нечто свое личное и новое»¹⁵. Рассказ свой он начинает с М. А. Лохвицкой – единственного автора, перекочевавшего в его статью из «Вырождения рифмы». Пожалуй, отрывок про нее станет последним эпизодом, где Саводник обращается напрямую к Андреевскому, в дальнейшем полемика будет уже не столь заметна при обсуждении других поэтов и практически исчезнет во второй части статьи.

Главной ошибкой автора резонансного доклада в оценке творчества Лохвицкой он считает отнесение ее к «романтическим» писателям, в то время как любовь в ее стихах – «это не мечтательное и нежное томление, но всепожирающая страсть, охватывающая человека с силой стихийного влечения. <...> Это такая страсть наслаждения, которая близко граничит с мучениями. В ней нет места раздумию, ни даже мечтам. Никогда еще в русской литературе это знойное чувство не выражалось с такой яркостью и жизненностью, как в произведениях г-жи Лохвицкой»¹⁶. Саводник подмечает «сладострастность Востока» в творчестве поэтессы и тем объясняет малое количество элегий, принадлежащих ее перу. Именно с этим связана необычайная женственность ее лирического героя. Впрочем, не следует делать вывод, что любовь воспринимается автором исключительно как чувственная страсть и ничто более, в ней есть героический момент, она может возвысить человека до подвига, как, скажем, в стихотворении «В саркофаге», где она выглядит благородной и одухотворенной. И все же, замечает Саводник, «выражаясь языком поэтической условности, “лира” ее немногострунна; поэтому при чтении ее стихотворений невольно бросается в глаза однообразие их содержания, действующее несколько утомительно на читателя»¹⁷.

Выше Лохвицкой Саводник ставит К. Д. Бальмонта, анализировать творчество которого, по замечанию критика, чрезвычайно сложно, поскольку произведения поэта носят подчеркнuto индивидуалистический характер, более того, переосмысление традиционного языка трагично по своей сути для символиста, потому что «слова являются часто слишком грубым и непослушным орудием для точной передачи человеческого чувства; всякое живое чувство, даже всякая мысль *индивидуальны*, то есть обладают своими особенными оттенками, между тем как слово является продуктом *обобщения*; поэтому между чувством и мыслью, с одной стороны, и их словесным выражением, с другой, никогда не существует полного и совершенного соответствия»¹⁸. Рискнем предположить, что выделение курсивом слова «индивидуальны» нужно воспринимать не только



в контексте предложения, но и как напоминание о главном выводе Саводника – рубеж веков есть время развития индивидуальностей, а потому и лирики. Таким образом, Бальмонт через курсивное выделение маркируется как индивидуалист и, следовательно, настоящий лирик. Следует из этого высказывания и другой вывод: Бальмонт – поэт невыразимого, «вся его поэтическая деятельность есть упорная борьба с мертвым механизмом языка для выражения в слове живого содержания своей души, своей личности»¹⁹. В этом подходе есть как свои плюсы, так и минусы, в частности, неясность и отсутствие простоты, а также длинноты и неспособность себя сокращать. Тем не менее, «поэтические произведения г. Бальмонта представляют значительный общий интерес в качестве правдивого “человеческого документа” как глубоко искренняя исповедь человеческой души со всей сложностью ее настроений, с ее противоречиями и болезненной чувствительностью»²⁰.

По своей сути Бальмонт – неоромантик со всеми характерными приметами стиля: от презрения к будничному до мечтательного идеализма, из-за чего мир, рисуемый поэтом, выглядит фантастично, «эта черта, отречение от действительности, является господствующей в творчестве г. Бальмонта. <...> *Ужас жизни*, соединенный с чувством мучительного отвращения к ней и к ее мелочности и пошлости, вот что наполняет душу поэта»²¹. Стилистической приметой этого будет являться эгоизм лирика, постоянно встречающееся «я» в стихотворениях.

Другой проблемой становится трагическое переосмысление идей Ницше и переложение их в творчестве: «... когда по временам сознание это [своего рокового бессилия. – А. С.] прорывается наружу, поэт срывает с себя маску сверхчеловека, и на нас смотрит тогда страдающее и утомленное лицо типичного представителя нашего большого поколения, героя нашего безвременья. *Аффектация силы*, которую поэт стремится прикрыть ее недостатком, еще резче оттеняет глубоко отчаяние, овладевающее им при свете холодного сознания»²².

Но не одним Ницше интересуется Бальмонт, в его лирике находят отражение и другие мотивы: «Больше, чем кто-либо из русских поэтов г. Бальмонт проникнут тем “буддийским настроением”, которое Вл. Соловьев находил в поэзии графа Голенищева-Кутузова. Правда, нередко в произведениях г. Бальмонта встречаются пантеистические мотивы, но они отличаются заметным буддийским отпечатком. <...> *Нирвана* – вот конечный вывод, к которому приходит поэт. Все существующее есть только призрак, обман, *майя*...»²³

Несмотря на то что Саводник открыто не признается в симпатии или антипатии к поэту, нельзя не заметить, что он ему и его трагическому мироощущению, по крайней мере, сочувствует. Это любопытный момент, поскольку в последующие годы позиция литературных кри-

тиков «Русского вестника», не только Соколова и Стечкина, резко ужесточится по отношению к символистам, которых именовали декадентами. И если опытный Д. С. Мережковский окажется для критиков журнала по-настоящему неоднозначной фигурой, то Бальмонт и другие символисты будут приняты в штыки: «Г.г. Бальмонт, Валерий Брюсов, Коневский, Андрей Белый, Балтрушайтис и прочие – имя же им не то легион, не то “Скорпион”, по фирме их издающей, – заслонили своим необузданным декадентством и неумеренным кривляньем настоящих стихотворцев. Такие стихотворцы кажутся пресными, обыденными по сравнению с дерзкой чепухой новой плеяды, будто бы, поэтов. За шумом и скандалом, производимым этими господами, не видно тех, кто стал поэтом не для фокусов, а по призванию, кто поет, как поют птицы, кто верит вдохновению и трепетно ждет его»²⁴. Как можно заметить, тон высказываний критика резок, бросается в глаза желание уязвить писателей, как это делается в комментарии к портрету Бальмонта из каталога-приложения к первой книге «Весов»: «Г. Бальмонт складкой губ и прищуриванием глаз хочет своему красивому, но обыкновенному лицу придать неразгаданный демонизм»²⁵. Чуть ранее дается такое же комичное описание внешности Брюсова: «...скрестил по-наполеоновски руки и при помощи своих больших усов старается уверить всех в своем сходстве с Ницше». Надо заметить, что с символистом Стечкину приходилось сталкиваться и раньше: в августе 1903 г. он раскритиковал статью «Из жизни Пушкина», опубликованную в «Новом пути»²⁶, обвинив Брюсова в целенаправленном очернении памяти классика ради дешевой славы.

Совсем иную оценку давал Брюсову Саводник, посвятив ему большую часть второй статьи. Едва ли он мог пройти мимо этой фигуры: кроме теплого отношения к поэзии символиста, с Брюсовым его связывала дружба, он был шафером на его свадьбе, ходил на брюсовские «среды», а первый поэтический сборник подарил другу с надписью: «Дорогому товарищу и беспощадному зоилу...»²⁷. Брюсов действительно оказался беспощадным критиком, назвав Саводника в письме Бальмонту «поэтишкой», посмеявшись над благожелательностью рецензентов книги. В дневниковой записи в 1898 г. Брюсов давал следующую характеристику Саводнику: «Несомненно, человек начитанный, и в лучшем смысле слова образованный, но нельзя сказать умный; человек, чувствующий красоту, понимающий поэзию, но ни в коем случае не поэт. Лучшее в его книжке – переводы»²⁸.

Что же касается оценки самого символиста, то, на взгляд Саводника, критике по-настоящему понять его мешают ярлыки, приклеившиеся к поэту: в частности, идентификация его некогда как декадента, пускай он и сам дал к этому повод, возможно, ради желания быть оригинальным и сказать непременно новое слово. «Но с тех пор достаточно выяснилось, что никакого декадентства,



в смысле *школы*, у нас нет, что каждый из молодых поэтов и стихотворцев действует на свой образец, да и сам г. Брюсов успел уже значительно отстать от своих юношеских увлечений и крайностей, — отмечается в статье — а, между тем, старая кличка по-прежнему остается при нем, по-прежнему повторяется это избитое и ничего не выражающее определение, мешающее беспристрастному отношению к произведениям поэта»²⁹. После выхода сборника «*Tertia Vigilia*»³⁰, продолжает критик, уже можно подводить некие итоги и говорить о том, что Брюсов заслуживает большего внимания и более справедливой оценки, чем получает от прессы. Это замечание, безусловно, неожиданно звучит из уст сотрудника «Русского вестника», однако Саводник, как и Розанов, скорее являлся исключением по сравнению с привычным для этого издания образом «критика-реакционера». Для него Брюсов — нестандартный поэт, традиционных мотивов природы и любви в его стихотворениях практически нет, и даже «Картинки Крыма», казалось бы, пейзажная лирика, не должны нас в этом плане смущать, потому что «автор смотрит на природу любознательным взором туриста, заносающего в свою записную книжку всякую мелочь, случайно бросившуюся ему в глаза, но он не живет с нею, не проникается ее настроением, остается равнодушным к ее жизни»³¹. У него нет и стремления выразить во что бы то ни стало свои сердечные чувства, «г. Брюсов в этом отношении гораздо сдержаннее... и, быть может, искреннее. Он знает, что, кроме любви, есть еще целые области других человеческих чувств, доступных поэзии, вплоть до тех высоких *метафизических* чувств, которые находят свое место в вечной жажде истины, добра и красоты в религиозном экстазе. Всего вероятнее, однако, что эта похвальная сдержанность происходит у г. Брюсова от особенностей его душевного склада, от преобладания в нем интеллектуальных элементов и слабого развития элементов чувства. <...> Поэтому в произведениях г. Брюсова отмечается явное преобладание *мысли*»³², превосходство идеи над образностью, которая, впрочем, тоже важна в его поэзии. Это роднит его с Е. А. Баратынским, личности и творчеству которого, напомним, Саводник посвятил критический очерк, опубликованный в начале 1900 г.

Далее критик разбирает последний на тот момент сборник поэта, отмечая ключевые моменты его творческого стиля и идеи соратника: для Брюсова характерна своего рода ностальгия по прошлому, он любит обращаться к исторической тематике, чтобы показать ту стихийную силу, непреодолимую волю и стремление к подвигу, чем отличались герои былых времен («Ассаргадон», «Царь северного полюса»). Противоположный вектор его творчества — поиск духовной силы, величия смирения («Сказание о разбойнике», «Аганатис»). Как и поэты предшествующих эпох, Брюсов задается вопросами о поиске ис-

тины и оценке истины обычным людом. На эту тему отвечают два «северных» стихотворения: в «Царе северного полюса» лирический герой — Свен Краснозубый — готов погибнуть с командой, чтобы исполнить мечту — добраться до северного полюса, именно эта мечта и является поиском истины, «...а истина дается только сильному и бесстрашному. <...> он купит познание ее даже ценой собственного существования, так как уже в самом познании заключается бесценная награда»³³; в стихотворении «К северу» ставится уже второй вопрос — моряки захватили сладкоголосых сирен, но никто, кроме них, не оценил усилий. Впрочем, замечает Саводник, может, оно и к лучшему, «...в так называемой косности ее сказывается благоразумие жизненного инстинкта, запрещающего прикасаться к некоторым плодам на древе познания»³⁴. Так или иначе, тема воли и силы, несомненно, симпатична Брюсову, он не находит в сегодняшнем дне примеров для отображения их в стихотворениях и потому обращается к прошлому. В этом, по мнению критика, сказывается «обычная ошибка перспективы, издавна заставлявшая людей искать Золотого века далеко позади себя и чувствовать себя неудовлетворенным настоящим. <...> Нас обычно привлекает то, чего нам самим не достает»³⁵. Логично, что в таком случае Брюсов, будучи не удовлетворенным сегодняшним днем, обращается и к будущему — в отделе «Город». «Город — это торжество холодного разума, торжество науки, торжество порядка и меры во всех областях жизни. В этой грядущей новой жизни все будет размерено, предусмотрено, приведено в систему. В закономерном однообразии будет проходить существование довольных, спокойных, уравновешенных поколений, с обезвреженными страстями, с ограниченными желаниями. <...> Дряхлое человечество, создавшее “город”, сойдет со сцены, погибнет вместе со своей гордой цивилизацией, придут новые племена, начнется новая юная жизнь, полная дикой кипучей силы и стихийной свободы»³⁶.

В итоге для критика поэзия Брюсова представляет собою чисто идейное значение: «...в этом ее главный интерес и ее сила, но в этом же заключается и источник слабости: она холодна, лишена теплого живого чувства и не способна “заражать” читателя»³⁷. Тем не менее, Саводник считает Брюсова, несомненно, достойным, заслуживающим внимания критики автором, чей новый сборник становится большим шагом вперед для самого поэта.

Закачивается вторая статья рассказом об И. А. Бунине, которого Саводник сравнивает с Бальмонтом: «Г. Бунина по справедливости можно назвать *поэтом природы*, и, при том, природы *русской*. <...> Когда г. Бальмонт рисует нам картины внешнего мира, то он делает это всегда в самых общих и неясных чертах <...> пейзаж получается, таким образом, довольно неопределенный, но, во всяком случае, не русский, да и, вообще, во всем



творчестве г. Бальмонта есть что-то экзотическое, чуждое национальной окраски. Напротив того, вся поэзия г. Бунина проникнута русским народным духом и насыщена глубокою любовью ко всему родному. В его произведениях сквозит мягкая женственная славянская душа, склонная к тихой грусти и мечтательной задумчивости. При этом поэт нигде не говорит о своих русских чувствах, не поддается под народный стих, не употребляет старинных слов и оборотов, и, тем не менее, национальные черты ясно отпечатываются на всем его творчестве»³⁸. Бунин – поэт конкретной природы, и потому его пейзажи так близки для читателя, узнающего жизнь. Особенно его интересует ранняя весна³⁹, ее он описывает с такими подробностями, которые не открываются глазу других стихотворцев; «...из ничтожных и, по-видимому, прозаичных подробностей поэт создает цельную художественную картину»⁴⁰. Тем не менее, эта картина способна навести на воспоминания о детстве и ранней юности, с их романтическим восприятием природы, а «сожаление об этом золотом времени жизни придает многим стихотворениям элегический отпечаток»⁴¹.

Безусловно, Бунин для Саводника – поэт природы, а не любви, хотя и на эту тему у него имеются прекрасные стихотворения, в первую очередь «Ночная вьюга». Любопытно, что автор «Жизни Арсеньева» стал единственным поэтом в обзоре Саводника, на чьих недостатках он не останавливается. Едва ли это можно списывать на личные симпатии, поскольку с Брюсовым Саводник тоже дружил. Скорее всего, у будущего лауреата Нобелевской премии сотрудник «Русского вестника» действительно явных недочетов не замечал, относил его к настоящим талантам и потому в конце статьи подытожил: «...пессимистические жалобы на вырождение у нас лирического творчества являются, во всяком случае, преждевременными»⁴².

В этой статье мы не ставим цель сравнить критические позиции Саводника с позициями его современников – это существенно расширило бы объем работы и, в принципе, выходит за пределы означенной темы. Также мы не беремся судить о том, насколько ответ критика был адекватным тем вопросам, которые ставил в своей работе С. А. Андреевский, хотя нельзя не обратить внимание на то, что автор резонансной статьи говорил, скорее, о необходимости принципиально нового подхода к самой лирике, в то время как Саводник не идет так далеко и так радикально и потому переводит разговор на соответствие существующих лирических произведений и мировоззрения их авторов тем требованиям, которые предъявляют этому роду поэзии. Иными словами, сколько бы критик ни говорил о новаторстве Лохвицкой, Бальмонта, Брюсова и Бунина, он, тем не менее, невольно вписывает их в уже существующий литературный контекст.

Статья «Современная русская лирика» является, безусловно, одним из важнейших материалов,

появившихся на страницах «Русского вестника» в 1900-е гг. По сути – это единственная попытка журнала разобраться в состоянии отечественной поэзии рубежа веков, хотя автор и ограничивается лишь четырьмя именами, стараясь выделить для характеристики поэтического мира лишь одну яркую черту каждого поэта. Конечно, рецензии на те или иные лирические произведения появлялись и до, и после Саводника, однако именно «Современная русская лирика» стала попыткой представить панораму молодого поколения талантливых отечественных авторов. Кроме того, среди прочих этот материал выделяется деликатным и вполне адекватным отношением к писателям. Если пришедшие на смену критику Стечкин и Соколов будут позволять себе переходить на откровенную грубость и даже проявлять нравственную жестокость по отношению к рассматриваемому поэту или прозаику, то для Саводника такой путь никогда не был приемлем⁴³. В своих суждениях он остался наименее ангажированным литературным критиком журнала «Русский вестник» 1900-х гг.

Примечания

- 1 Маслов В. «Русский вестник» и «Московские ведомости» // Очерки по истории русской журналистики : в 2 т. М., 1965. Т. 2. С. 229.
- 2 Название отдела несколько раз менялось : в 1902 г. – «Литературное обозрение», с приходом Стечкина – «Журнальное обозрение», с № 6 за 1905 г. – «Журнальное и литературное обозрение».
- 3 В 1900 и 1901 гг., равно как и в последние годы XIX в., отдел «Библиография» отчасти восполнял функции «Литературного обозрения», достаточно подробно рассматривая новинки отечественной и зарубежной литературы и журналистики в самых различных сферах жизни. С появлением «Литературного обозрения», вероятно, мог встать вопрос о том, в каком виде должна существовать в дальнейшем «Библиография», чтобы отделы не копировали друг друга. В итоге «Библиография» сильно уменьшилась в объеме и трансформировалась в отдел, изредка соседствовавший с «Литературным обозрением», в сущности, став своего рода приложением к нему (отделы «Русского вестника» вообще имели достаточно формальную привязку к конкретному месту). С № 11 за 1904 г. «Библиография» исчезает из журнала, появившись после этого лишь единожды в № 5 за 1905 г.
- 4 Н. М. Соколова мы не рассматриваем по той причине, что такого внимания фигурам, изучаемым Саводником и Стечкиным, он не уделял, однако рискуем предположить, что его взгляды в целом могли совпадать со взглядами Н. Я. Стечкина, поскольку критики имели немало точек соприкосновения в оценке других писателей.
- 5 Секретарем редакции был в то время И. А. Бунин.
- 6 Цит. по: Тахо-Годи Е., Александров С. Саводник // Русские писатели. 1800–1917 : биографический словарь. М., 2007. Т. 5 : П–С. С. 442.



- ⁷ Справедливости ради стоит отметить, что Андреевский изначально был готов к новому витку критики, которую вызвал его доклад еще до публикации. Более того, об этом моменте он пишет в самой же статье и даже свывается с тем фактом, что его публикация может вызвать споры: «Согласен, что мой вывод был бы нагляднее, если бы я подробно разобрал произведения новейших авторов, но ведь я не исчерпываю вопроса, а только ставлю его, и для этой цели мне достаточно того, что я высказал» (*Андреевский С. Вырождение рифмы // Андреевский С. Книга о смерти. М., 2005. С. 468*).
- ⁸ *Саводник В. Современная русская лирика // Русский вестник. 1900. № 8. С. 462.*
- ⁹ Здесь и далее курсив В. Саводника.
- ¹⁰ *Саводник В. Современная русская лирика // Русский вестник. 1900. № 8. С. 463.*
- ¹² Там же.
- ¹² Называются такие имена, как Ф. Фрейлиграт, Г. Гервег, Э. Гейбель, Готфрид Келлер, Дранмор (Л. Ф. Шмид), Э. Мёрике, Т. Шторм, Й. В. фон Шеффель.
- ¹³ См., например: «Именно Лилиенкрон “заполнил собой”, своим творчеством несколько десятилетий, которые в противном случае пришлось бы назвать периодом если и не литературного, то поэтического безвременья» (*Добрынин А. Детлев фон Лилиенкрон : послесловие переводчика // Лилиенкрон Д. фон. Избранные стихотворения. М., 2010. С. 305*).
- ¹⁴ *Саводник В. Современная русская лирика // Русский вестник. 1900. № 8. С. 464.*
- ¹⁵ Там же. С. 466.
- ¹⁶ Там же. С. 466–467.
- ¹⁷ Там же. С. 469.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же. С. 470.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Там же. С. 471–473.
- ²² Там же. С. 475.
- ²³ Там же. С. 476.
- ²⁴ *Стародум Н. <Н. Я. Стечкин>. Журнальное обозрение («Весы» – январь, февраль 1904 г.) // Русский вестник. 1904. № 3. С. 336–337.*
- ²⁵ Там же. С. 339.
- ²⁶ Полемика на страницах «Русского вестника» с В. Я. Брюсовым случалась и ранее: в июньском номере за 1903 г. Н. П. Барсуков в небольшой статье «По поводу заметки В. Я. Брюсова “О ране совести Пушкина”» жестко раскритиковал публикацию «Пушкин (рана его совести)», появившуюся в № 7 «Русского архива». В свою очередь, заметка Брюсова была ответом на предисловие самого Барсукова к письмам А. С. Пушкина к П. А. Вяземскому, опубликованным в пятой книге «Старины и новизны» за 1902 г. Полемика возникла из-за того, что В. Я. Брюсов не был согласен с точкой зрения, что «Гаврилада» не принадлежала перу Пушкина.
- ²⁷ Цит. по: *Тахо-Годи Е., Александров С. Указ. соч. С. 442.*
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ *Саводник В. Современная русская лирика // Русский вестник. 1900. № 9. С. 127.*
- ³⁰ В. Саводник считал, что название претенциозное.
- ³¹ *Саводник В. Современная русская лирика // Русский вестник. 1900. № 9. С. 128.*
- ³² Там же. С. 129.
- ³³ Там же. С. 132.
- ³⁴ Там же. С. 133.
- ³⁵ Там же. С. 133–134.
- ³⁶ Там же. С. 135.
- ³⁷ Там же. С. 136.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Что не мешает, по мнению Саводника, «осенним» стихотворениям – «Листопаду» и «В степи» – быть лучшими в творчестве Бунина.
- ⁴⁰ *Саводник В. Современная русская лирика // Русский вестник. 1900. № 9. С. 138.*
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² Там же. С. 139.
- ⁴³ «Когда журнал этот перешел в руки Величка и Комарова и принял ярко-реакционную и узко-националистическую окраску, я счел дальнейшее сотрудничество в нем для себя невозможным и прекратил с ним всякие отношения» (Цит. по: *Шевелева Г. Саводник Владимир Федорович (1874–1940) // Писатели Орловского края : библиографический словарь. Орел, 1981. С. 354.*

УДК 821.161.1.09-1+929 [Маяковский+Северянин]

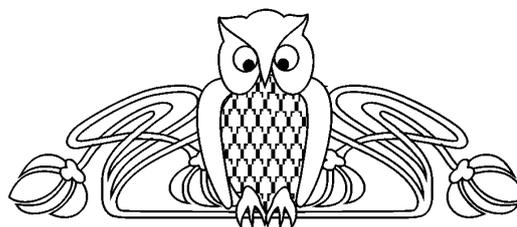
ПЕРВАЯ ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ

И. Ю. Иванюшина

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

В статье рассматривается проблема «футуризм и война» в философском, культурологическом, эстетическом аспектах. Анализ футуристической поэтики свидетельствует об исторической обусловленности этого явления в отечественной и мировой культуре.

Ключевые слова: Первая мировая война, футуризм, поэтика, Маяковский, Северянин.



First Futuristic

I. Yu. Ivanyushina

The article considers the issue of «futurism and war» in philosophical, cultural, aesthetic aspects. The analysis of the futuristic poetics confirms the fact that this phenomenon was historically determined in national and world culture.

Key words: the First World War, futurism, poetics, Mayakovsky, Severyanin.



Понятия «футуризм» и «война» были поставлены рядом еще в 1909 г. в первом манифесте итальянского футуризма, девятый пункт которого гласил: «Мы хотим прославить войну – единственную гигиену мира – милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов, прекрасные идеи, обрекающие на смерть...»¹ В основе программы Ф. Т. Маринетти лежала популярная философско-культурологическая идея, согласно которой вырождению и упадочничеству современной культуры нужно противопоставить силы и энергии, лежащие за ее пределами. Футуризм парадоксальным образом соединил в себе две внекультурные стихии: варварство с его архаичным культом силы, агрессии, отваги и цивилизацию, возросшую на фундаменте научно-технического прогресса. Весь этот комплекс идей нашел предельное воплощение в феномене современной войны, требующей от человека не только личного героизма, но и высокотехнологичного вооружения.

Война для футуристов – это мощная антиэнтропийная сила, высшее проявление «жизненного порыва»: «...мы верим, что война – величайшее начало, пробуждающее от слабости, быстро и героически действующий инструмент силы и здоровья»². Война – одно из воплощений общей креативной энергии жизни, источник вдохновения. Перефразируя Клаузевица, итальянский художник-футурист Карло Карра утверждает, что война – это продолжение искусства и творчества, только иными средствами³.

Уже в первых манифестах оформился военный дискурс итальянского футуризма. Все процессы футуристы мыслят в категориях борьбы, противостояния («Не существует красоты вне борьбы. Нет шедевров без агрессивности»⁴); утверждают необходимость насилия («...искусство может быть только насилием, жестокостью и несправедливостью»⁵) и разрушения («Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом»⁶); упорно ищут врага и находят его («Но у нас с вами общий враг – пассаизм»⁷); провозглашают радикальный национализм («Италия – верховная властительница. Слово Италия должно преобладать над словом Свобода»⁸).

Первая мировая война для многих итальянских футуристов стала актом жизнотворчества, соединив героический, патриотический и творческий порывы. Звучавшие со страниц манифестов призывы «воскресить забытые ценности личной отваги, риска, мужества»⁹ итальянские футуристы реализовали в собственных биографиях: Маринетти участвовал еще в итало-ливийской военной кампании 1913 г., а после вступления Италии в Первую мировую войну в мае 1915 г. ушел добровольцем на фронт, был ранен. Воювали и его соратники по футуризму Боччони, Пьянти, Руссоло, Сант Элиа, Эрба, Депенро, а два крупнейших художника и теоретика этого на-

правления (Боччони и Сант-Элиа) погибли. Таким образом, итальянский футуризм и теоретически, и практически задал вектор сближения понятий «футуризм» и «война».

Другой аспект этой проблемы связан с наметившейся в начале 1910-х гг. тенденцией к расширению понятия «футуризм» и распространению его за пределы искусства. В одной из первых монографий о русском футуризме Г. Тастевен делает вывод: «...футуризм, как реальная психо-социальная сила есть знамение целой эпохи, он – новое мироощущение, которое проявляется не только в искусстве, но и в философии, и в науке»¹⁰. А Н. Бердяев утверждает, что футуризм, перейдя из искусства в жизнь, «в жизни дал более грандиозные результаты, чем в искусстве»¹¹. Философ пытается осмыслить метафизику этого «жизненного футуризма». По Бердяеву, «футуризм есть нервное и повышено чувствительное восприятие неотвратимых результатов технического прогресса»¹², он способен уловить катастрофические импульсы современности, но не способен их осмыслить: «То, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис целой огромной космической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира. Это более страшно и более ответственно, чем представляют себе футуристы»¹³.

Концентрированным выражением духа этой «апокалиптической» эпохи, по мнению Бердяева, стала Первая мировая война. Утверждая, что «нынешняя мировая война начата Германией как война футуристическая»¹⁴, Бердяев в то же время отмечает такой парадокс: в Германии всего менее был представлен футуризм в литературе, но в ней «назревал футуризм другого рода, гораздо более существенный и грозный, жизненный футуризм – в ее милитаризме и ее промышленности. Этот футуризм незаметно угасал человеческий дух, превращал человека в средство для чудовищного, бездушного механизма»¹⁵.

26 октября 1914 г. в газете «Биржевые ведомости» выходит статья Бердяева «Футуризм на войне», в которой прямо заявлено, что в методах и приемах, которыми германцы ведут войну, есть много футуристического: «Сила армии Вильгельма есть, прежде всего, сила промышленно-капиталистическая, сила футуристической техники, а не рыцарского духа... Чудовищные капиталистические предприятия Круппа, изготовляющие футуристические пушки, есть, конечно, явление футуризма в военном деле. Автоматические массы войска, превращенные в совершенный механизм, вооруженные совершенной техникой и в совершенстве дисциплинированные, это – футуризм в войне»¹⁶. В германской армии все «бронировано, блиндировано, все автоматизировано, автомобилизировано. Ее цеппелины – футуристические чудовища...»¹⁷

Таким образом, понятие «футуристическая война», по Бердяеву, включает в себя такие ха-



рактические, как «машинная», «индустриальная», «война скоростей», но главное – это война антикультурная, направленная на разрушение ценностей прошедших эпох.

В отечественной газетной публицистике первых месяцев войны настойчиво повторяется мысль о том, что германские войска фактически выполняют программу Маринетти. Анонимный автор статьи «Война и футуризм» в газете «Петроградский телефон – Сегодня» 18 сентября 1914 г. констатирует: «Германская армия явилась деятельной союзницей и исполнительницей идей футуризма. Началось с Бельгии. В Лувене уничтожена старинная библиотека, сокрушены здания, разрушен собор, старинные монастыри... Каковы будут дальнейшие практические занятия по футуризму?»¹⁸ «Футуристы – предтечи германцев» называет свою статью автор выпуска «Вечерние вести газеты “Патруль”» 14 октября 1914 г.

В то же время, как отмечает Бердяев, «мы, русские, наименее футуристичны в этой войне, мы наименее приспособлены к ее машинности, к ее скорости, к ее вихревому движению, наиболее сохранили и старые душевные добродетели и старые душевные грехи и пороки»¹⁹.

Менее футуристичными оказались и русские футуристы. Так, например, Виктор Ховин в 1914–1915 гг. неоднократно выступал с докладом «Футуризм и война», опубликованным позднее в качестве статьи в альманахе «Очарованный странник». Он резко отмежевался от итальянского футуризма, называя Маринетти «идейным вдохновителем современной войны», а Вильгельма – «венценосным маринеттистом»²⁰, и противопоставлял итальянскому «истинный» русский футуризм.

В рядах русских футуристов не было идейного единства. Они реализовали все три возможные стратегии в отношении войны: разработка военно-патриотической тематики, антивоенный пафос, индифферентность к изменению общественных настроений. Часто все три стратегии совмещались.

Например, позиция Игоря Северянина по отношению к войне была крайне неустойчива уже в первые ее месяцы: то он провозглашал: «Германия, не забывайся! Дрожи перед моею лирой...»²¹, обещал: «Друзья! Но если в день убийственный / Падет последний исполин, / Тогда ваш нежный, ваш единственный, / Я поведу вас на Берлин!»²², то призывал «Пройтись по Морской с шатенками, / Свивать венки из кризантэм, / По-прежнему пить сливки с пенками / И кушать за десертом крем»²³, а также прославлял «святую трусость во имя жизни и мечты»²⁴. При этом стихи Северянина о войне все-таки представляют собой некое единство поэтического высказывания, но это единство не идеологическое, а стилистическое. Он не изменил себе и, по определению В. Маяковского, во время войны исполнял роль

«маркитантки русской поэзии»²⁵ и в этой роли был крайне популярен.

Часть футуристов, охваченных общими патриотическими настроениями первых месяцев войны, ушли в действующую армию. Среди них Б. Лившиц, В. Шершеневич, В. Гнедов, К. Большаков. Собирались пойти добровольцами В. Хлебников и В. Маяковский, но им было отказано как неблагонадежным.

Оставшимся в тылу футуристам пришлось адаптироваться к изменениям общественного мнения, общий смысл которого выразил Л. Андреев: «Если в мирное время их наивные скандальчики могли казаться забавными и несколько разряжали спертый воздух лицемерного мещанства, то теперь, когда от границ Петрограда к горизонту страшное море крови, их выходки производят впечатление омерзительное»²⁶.

Представители левых течений стали активно сотрудничать с созданным в августе 1914 г. издательством «Современный лубок» и сатирическими журналами, принимали участие в благотворительных выставках в пользу раненых. В марте 1915 г. была открыта «Первая футуристическая выставка “Трамвай В”», прибыль от которой предназначалась Лазарету деятелей искусств. На эти средства была оборудована и содержалась «офицерская кровать имени выставки “Трамвай В”».

Идеология кубофутуризма в ходе войны претерпела некоторые изменения. 14 октября 1914 г. на вечере «Война и искусство» в Политехническом музее в докладах Д. Бурлюка «Война и творчество», В. Каменского «Война и культура», Н. Бурлюка «Война и расовый дух» еще звучали идеи, близкие итальянскому футуризму. Разделял их и В. Маяковский. На вопрос корреспондента об отношении к происходящим событиям он ответил, что «рад войне», которой Россия «будет обязана громадным ростом национального самосознания»²⁷. До момента осмысления масштаба трагедии он, в духе Маринетти, видит в войне радикальное средство обновления жизни и утверждает: «...каждое насилие в истории – шаг к совершенству, шаг к идеальному государству»²⁸. Но главное значение войны для него как поэта – рождение нового цикла идей, которые требуют особых средств выражения, способных «зажечь проповедь новой красоты»²⁹: «Сейчас в мир приходит абсолютно новый цикл идей. Выражение ему может дать только слово-выстрел»³⁰. Найти или создать такое слово – «военная задача поэта», которую Маяковский сформулировал в поразившем многих парадоксе: «... как человек искусства я должен думать, что, может быть, вся война выдумана только для того, чтоб кто-нибудь написал одно хорошее стихотворение»³¹.

К вопросу о том, что такое «хорошее стихотворение» о войне, Маяковский неоднократно обращается в статьях 1914–1915 гг. В поэзии прошлого его возмущает то, что совершенно разные идеи и эмоции передаются одинаковыми



художественными средствами: «Покойный размер. Равнодушный подход... Одинаковость эта – результат отношения к поэзии не как к цели, а как к средству, как к вычужному животному для перевозки знания»³².

Не лучше обстоит дело и у современников: «... все поэты, пишущие сейчас про войну, думают, что... достаточно в заученные размеры внести слова “пулемет”, “пушка”, и вы войдете в историю как бард сегодняшнего дня!»³³ «Поэт! не сажай в качалку ямбов и хореев мощный бой – всю качалку разворотит!»³⁴ Маяковский проводит такой эксперимент: он берет по одному катрену из военных стихотворений В. Брюсова, К. Бальмонта и С. Городецкого и, соединив их, убеждается в том, что идеологически, стилистически, образно, ритмически эти стихи неотличимы друг от друга («одинаковые, как баранки»³⁵). Для авторов этих стихотворений война стала темой, а для Маяковского – обоснованием футуристической поэтики. Главный вывод, к которому приходит поэт, таков: «Можно не писать о войне но надо писать войною!»³⁶, т. е. передавать новое, рожденное войной ощущение действительности в самой структуре стиха, в его образной системе.

Футуристическая поэтика, сформировавшаяся до начала Первой мировой войны, была готова для выполнения этой задачи, как никакая другая. Будетлянам, в отличие от представителей других поэтических школ, не пришлось упрощать образность, огрублять язык, менять прагматику своих текстов. Война легитимировала футуристическую поэтику. Как писал Маяковский, «теперь жизнь усыновила нас. Боязни нет. Теперь мы ежедневно будем показывать вам, что под желтыми кофтами гаеров были тела здоровых, нужных вам, как бойцы, силачей»³⁷.

Выработанные до войны художественные приемы получают свое оправдание и осмысление в новой трагической действительности.

Радикальная **ломка стиха**, на которую пошли футуристы, в годы войны осмысливается как невозможность традиционной поэзии в катастрофическом мире:

Нет!
Не стихами!
Лучше
язык узлом завяжу,
чем разговаривать.
Этого
стихами сказать нельзя.
Выхолненным ли языком поэта
горящие жаровни лизать!³⁸

Программный **антиэстетизм** футуристов, в мирное время выполнявший, главным образом, эпатажную функцию, оказывается вполне оправданным средством воссоздания реальности войны. В поэзии футуристов, по выражению Маяковского, «мозг, расширившись, как глаза у испуганного зверя, приучается воспринимать раньше невыносимую катастрофичность»³⁹:

На братском кладбище,
у сердца в яме,
легли миллионы, –
гниют,
шевелиются, приподымаемые червями!⁴⁰

Подчеркнутый **физиологизм** образной системы Маяковского становится адекватным средством изображения физических страданий человека на войне и наполняется новым эстетическим содержанием. Если в трагедии «Владимир Маяковский» гротескные образы смешанного тела – Человек без глаза и ноги, Человек без головы – выполняли мифопоэтическую и символическую функции, то теперь в поэме «Война и мир» они обретают страшную реальность: «Метнулись гонимые разбегом убитые, и еще минуту бегут без голов»⁴¹;

Пятый день
в простреленной голове
поезда выкручивают за изгибом изгиб.
В гниющем вагоне
на сорок человек –
четыре ноги⁴².

Свойственная раннему Маяковскому **деформация карнавальных образов еды, питья и материально телесного низа** на фоне народных бедствий берет на себя функцию обличения «проживающих за оргией оргию, имеющих ванную и теплый клозет»⁴³.

Обычные для Маяковского **антропоморфные** образы становятся действенным средством воссоздания трагедии искалеченных войной европейских городов:

Сейчас притащили израненный вечер.
Крепился долго,
кургузый,
шершавый,
и вдруг, –
надломивши тучные плечи,
расплакался, бедный, на шее Варшавы.
.....
Сбежались смотреть литовские села,
как, поцелуем в обрубок вкована,
слезя золотые глаза костелов,
пальцы улиц ломала Ковна⁴⁴.

В статье «Штатская шрапнель. Вравшим кистью» новое обоснование получает и радикальная футуристическая **цветовая гамма**: «Это же вы, проходя мимо наших орущих красками полотен, мямлили: “Какие сумасшедшие цвета, в природе так не бывает...” А теперь попробуйте-ка вашей серой могильной палитрой... написать краснорожую красавицу войну в платье кроваво-ярком, как желание побить немцев, с солнцами глаз проекторов»⁴⁵. Из всего многоцветья мира в стихах Маяковского о войне остаются только три цвета – красный, черный, белый: «И на площадь, мрачно очерченную чернью, / багровой крови пролилась струя!»⁴⁶; «а с запада падает красный снег / сочными клочьями человеческого мяса»⁴⁷; «По черным улицам белые матери / судорожно простерлись, как по гробу глазет»⁴⁸.



Телеграфный стиль, расшатанный футуристический **синтаксис** также переосмысляются в связи с потребностями военного времени. Необходимость такого стиля Маяковский объясняет в статье «Теперь Америкам!»: «Кому покажется странной моя речь, ударная, сжатая, – ведь сейчас только такой язык и нужен, ведь нельзя же, да и времени нет, подвозить вам сегодняшнюю, всю состоящую из взрывов, жизнь в тихих, долгих, бурсацких периодах Гоголя»⁴⁹.

Поставив в центр своей поэтики **слово**, футуристы стремились к тому, чтобы «слово в речи то разрывалось, как фугас, то ныло бы, как боль раны, то грохотало б радостно, как победное ура»⁵⁰. Маяковский убежден: «Пересмотр арсенала старых слов и словотворчество – вот военные задачи поэтов»⁵¹. Небывалая по своей жестокости война обнажила бессилие старых слов выразить всю ее катастрофичность: «Вот сейчас все треплют слово “ужас”. Какое истрепанное слово! Кто из вас не говорит на каждом шагу: “Я ужасно люблю фиалки”... “безумие”, “ужас” – это слова писательские, не связанные с настоящей жизнью. Очевидно, когда-то слово “ужас” соответствовало какому-то цельному ощущению, а теперь это слово обветшало, впечатление, вызываемое когда-то им, надо назвать другим именем»⁵². Придуманное Хлебниковым слово «железовут» («Железовут играет в бубен. / Надел на пальцы шумы пушек»), по мнению Маяковского, звучит такой какофонией, какой можно представить себе войну: «В нем спаяны и лязг “железа”, и слышишь, как кого-то “зовут”, и видишь, как этот позванный “лез” куда-то»⁵³.

Обострив национальные чувства, война стала для футуристов еще одним основанием для очищения русского языка от иностранных влияний. Маяковский приветствует замену названия *Петербург* на *Петроград*, требует более активно использовать словообразовательные модели русского языка для создания новых слов: *крестить – крестины, летать – летины, читать – чтец, чтица, летать – льтец, лтица*.

Сниженная лексика, и до войны характерная для футуристической поэзии, теперь, адресованная врагу или безучастному к войне обывателю, получает некоторое моральное оправдание. Показательно, что редкий у Маяковского случай употребления абсценной лексики приходится на 1915 г., когда уровень негодования достигает своего пика.

Успешно выполняет «военные задачи» поэзии и специфическая маяковская **рифмовка**. Наиболее эксплицирован этот прием в стихотворных подписях к лубочным картинкам. Грубоватому схематичному рисунку соответствуют хлесткие, запоминающиеся рифмы. Столкновение в рифмующихся словах контрастных понятий – высокого и низкого, русского и иностранного, мирного и военного – придает рифме особую остроту и парадоксальность: *оргию – Георгию, клозет*

– газет, израненный – Северянина, пушечный – игрушечный, ракета – паркета. Ставя в ударную позицию в строке иностранный топоним, Маяковский расширяет диапазон существующих в русском языке рифм: *Гогенцоллерна – колерно, шершавый – Вариавы, Рейна – гангрена, Ковно – нашинковано, Висла – кисло, Димотики – животики*. Иногда для решения этой же задачи поэт прибегает к излюбленному приему – составной рифме: *Галич – врага лечь, Калиш – бока лишь, она им – Дунаем*.

Какофония футуристической **звукописи**, скрежещущий звукоряд, бывший в довоенном творчестве будетлян одним из аргументов в полемике с предшествующей поэтической традицией благозвучия, фонетической гармонии, теперь вполне реалистично воссоздает звуковой портрет войны:

Морду в кровь разбила кофейня,
зверьем криком багрима:
“Отравим кровью игры Рейна!
Громами ядер на мрамор Рима!”

С неба, изодранного о штыков жала,
слезы звезд просеивались, как мука в сите,
и подошвами сжатая жалость визжала:

«Ах, пустите, пустите, пустите!»⁵⁴

Позднее тот же звукоряд крученыховского «Дыр бул шыла» будет осмыслен Маяковским как голос революции: «Громоздите за звуком звук вы / И вперед, / поя и свища / Есть еще хорошие буквы: / Эр, / Ша, / Ща»⁵⁵.

Способность футуристической поэзии выразить какие-то важные и страшные аспекты действительности осознали многие современники. Оглядываясь назад из 1921 г., А. Блок констатировал: «...русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции; он отразил в своем туманном зеркале своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе и о котором многие “прозорливые” и очень умные люди не догадывались»⁵⁶.

Таким образом, говорить о Первой мировой войне как о футуристической возможно, имея в виду как ее имманентные свойства, так и то, что в футуристической поэтике она нашла адекватный язык описания.

Примечания

- ¹ *Маринетти Ф.* Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 7.
- ² Цит. по.: *Бобринская Е.* Футуризм. М., 2000. С. 66.
- ³ Там же. С. 70.
- ⁴ *Маринетти Ф.* Манифесты итальянского футуризма. С. 7.
- ⁵ Там же. С. 9.
- ⁶ Там же. С. 7–8.
- ⁷ *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 482.
- ⁸ *Маринетти Ф.* Футуризм. СПб., 1914. С. 238.



- ⁹ Бобринская Е. Указ. соч. С. 65.
- ¹⁰ Тастевен Г. Футуризм (На пути к новому символизму). М., 1914. С. 20.
- ¹¹ Бердяев Н. Кризис искусства // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. С. 414.
- ¹² Бердяев Н. Футуризм на войне // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1914. 26 окт. С. 4. Цит. по: Крусанов А. Русский авангард : 1907–1932 (Исторический обзор) : в 3 т. М., 2010. Т. 1 : в 2 кн. С. 486.
- ¹³ Бердяев Н. Кризис искусства. С. 414.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Бердяев Н. Футуризм на войне. С. 486.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Б.п. Война и футуризм // Петроградский телефон – Сегодня. 1914. 18 сентября. С. 2. Цит. по: Крусанов А. Указ. соч. С. 485.
- ¹⁹ Бердяев Н. Кризис искусства. С. 415.
- ²⁰ Б.п. Поэзовечер Игоря Северянина // День. 1914. 13 дек. С. 4. Цит. по: Крусанов А. Указ. соч. С. 607.
- ²¹ Северянин И. Германия, не забывайся! // Северянин И. Victoria Regia. Четвертая книга поэм. М., 1915. С. 93.
- ²² Северянин И. Мой ответ // Там же. С. 107.
- ²³ Северянин И. Еще не значит... // Там же. С. 105.
- ²⁴ Северянин И. Я жив, и жить хочу, и буду // Там же. С. 135.
- ²⁵ Маяковский В. Поэзовечер Игоря Северянина // Маяковский В. Собр. соч. : в 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 338.
- ²⁶ С. Ф. Леонид Андреев о футуристах // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1915. 5 мая. С. 5. Цит. по: Крусанов А. Указ. соч. С. 592.
- ²⁷ *Isk.* Футуризм и война // Новости дня. 1914. 13 окт. С. 2. Цит. по: Крусанов А. Указ. соч. С. 516.
- ²⁸ Маяковский В. Штатская шрапнель // Маяковский В. Собр. соч. : в 13 т. Т. 1. С. 304.
- ²⁹ Маяковский В. Штатская шрапнель. Поэты на фугасах // Там же. С. 305.
- ³⁰ Маяковский В. Не бабочки, а Александр Македонский // Там же. С. 317.
- ³¹ Маяковский В. Штатская шрапнель. С. 304.
- ³² Маяковский В. Штатская шрапнель. Поэты на фугасах. С. 306.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Маяковский В. Капля дегтя // Маяковский В. Собр. соч. : в 13 т. Т. 1. С. 350.
- ³⁵ Маяковский В. Штатская шрапнель. Поэты на фугасах. С. 307.
- ³⁶ Маяковский В. Штатская шрапнель. Вравшим кистью // Маяковский В. Собр. соч. : в 13 т. Т. 1. С. 309.
- ³⁷ Маяковский В. Теперь Америкам! // Там же. С. 312.
- ³⁸ Маяковский В. Война и мир // Там же. С. 229–230.
- ³⁹ Маяковский В. Будетляне // Там же. С. 331.
- ⁴⁰ Маяковский В. Война и мир. С. 229.
- ⁴¹ Там же. С. 225.
- ⁴² Там же. С. 228.
- ⁴³ Маяковский В. Вам! // Маяковский В. Собр. соч. : в 13 т. Т. 1. С. 75.
- ⁴⁴ Маяковский В. Мама и убитый немцами вечер // Там же. С. 66–67.
- ⁴⁵ Маяковский В. Штатская шрапнель. Вравшим кистью. С. 309.
- ⁴⁶ Маяковский В. Война объявлена // Маяковский В. Собр. соч. : в 13 т. Т. 1. С. 64.
- ⁴⁷ Там же.
- ⁴⁸ Маяковский В. Мама и убитый немцами вечер. С. 66.
- ⁴⁹ Маяковский В. Теперь Америкам! С. 312.
- ⁵⁰ Маяковский В. Война и язык // Маяковский В. Собр. соч. : в 13 т. Т. 1. С. 326.
- ⁵¹ Там же. С. 328.
- ⁵² Там же. С. 327.
- ⁵³ Там же. С. 328.
- ⁵⁴ Маяковский В. Война объявлена. С. 64.
- ⁵⁵ Маяковский В. Приказ по армии искусства // Маяковский В. Собр. соч. : в 13 т. Т. 2. М., 1956. С. 14.
- ⁵⁶ Блок А. «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов) // Блок А. Собр. соч. : в 8 т. Т. 6. М. ; Л., 1962. С. 181.

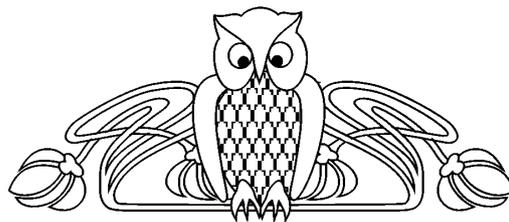
УДК 821.161.1.09-1+929[Гумилев+Иванов]

ПОЭЗИЯ ФРОНТОВАЯ И ПОЭЗИЯ ТЫЛОВАЯ: Н. ГУМИЛЕВ И Г. ИВАНОВ

И. А. Тарасова

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

В статье предлагаются формальные критерии отличия военной лирики Н. Гумилева от публицистической поэзии Г. Иванова (сб. «Памятник Славы»): коммуникативная структура стихотворения; образ лирического героя – образ риторика; предпочитаемые тропы; система метафорических моделей и оригинальность их наполнения; риторические фигуры; степень клишированности речи и др.
Ключевые слова: лирика, публицистика, образ риторика, Первая мировая война.



Poetry of the Battle Field and of the Rear Area: N. Gumilev and G. Ivanov

I. A. Tarasova

The article offers formal criteria of differentiating the military poetry of N. Gumilev from the opinion journalism poetry of G. Ivanov (collection «Fame Memorial»): communicative structure of the poem; the image of the speaker – the image of the rhetorician; tropes preferred; the system of metaphoric models and the ingenuity of their content; figures of speech; the degree of speech being clichéd, etc.

Key words: poetry, opinion journalism, rhetorician image, the First World War.



Уже в журналистике 1914–1915 гг. были отмечены различия в подходе к описанию военных событий между теми, кто «отправились в ряды храбрецов», и «кабинетными» литераторами¹. Эти различия устанавливаются, например, в серии публикаций Е. Колтоновской, высоко оценивающей военные очерки и корреспонденции за их «внимание к будничным деталям виденного и пережитого», убедительную передачу стихии войны через «повседневные мелочи боевой жизни»². Этой документальной «хорошей литературе» противопоставляется абстрактный публицистический пафос авторов, горящих желанием «откликнуться на все происходящее хоть чувствами своими – словесно»³. Появление такого рода литературы критик объясняет «психологией <...> подъема и национального воодушевления»⁴.

Более язвительный в суждениях и оценках Ал. Ожигов едко пишет о «военно-словесном потоке», включающем в том числе и «стихоплетную макулатуру»⁵, видя в нем проявление «тылового воображения» и «временного помрачения»: «Художественность сюда и не заглядывала, а “перевоплощение” свелось к сочинительству»⁶. Характерно упоминание в этой филиппике имени редактора журнала «Лукоморье»: «Эта военная беллетристика у нас насаждается усердием М. Суворина»⁷.

В мае 1915 г. появился сборник Георгия Иванова «Памятник Славы», изданный журналом «Лукоморье», в котором поэт активно сотрудничал и в котором впервые были опубликованы многие стихотворения, составившие книгу. Известный парадокс заключается в том, что «патриотические упражнения» С. Городецкого и Ф. Сологуба были заклеяны Г. Ивановым-критиком в журнале «Аполлон» за два месяца до выхода «Памятника Славы» (№ 3 за 1915 г.). Оценивая сборник Ф. Сологуба «Война» (Пг.: Издание журнала «Отечество», 1915), критик иронизирует: «Разумеется, эти вялые, пресные и не то чтобы хорошего вкуса стихи Сологуб мог написать под влиянием патриотических или других каких-нибудь сторонних соображений. Но включать их в книгу не следовало бы, хотя бы в целях охраны вкусов среднего читателя»⁸. Издавая свой сборник, о вкусах «среднего читателя» Г. Иванов почему-то не позаботился.

Военные стихотворения Н. Гумилева и Г. Иванова могут рассматриваться как проявление двух отмеченных линий: поэзии «виденного и пережитого» и поэзии агитационно-публицистической. В работе Ю. Зобнина «Стихи Гумилева, посвященные мировой войне 1914–1918 годов (военный цикл)» делается попытка отграничить стихотворения Н. Гумилева от современных ему образцов агитационной поэзии (имя Г. Иванова в числе ее представителей не называется) по содержательным признакам. Последней, по мнению Ю. Зобнина, присущи заданность, иллюстратив-

ность, четкая связь с конкретными событиями, максимальная конкретность, отсутствие подтекста⁹.

Доказывая «неагитационность» поэзии Н. Гумилева, исследователь прибегает к сравнению мотивной структуры «военного цикла» поэта и «идеологических шаблонов», содержащихся в Высочайших манифестах об объявлении состояния войны 1914 г. Однако трудно признать такой ход убедительным: действительно, в стихотворениях Н. Гумилева (в отличие от того же Г. Иванова) мы не найдем мотивов вероломства Германии или союзнического долга, однако христианская фразеология представлена у обоих авторов, равно как и в манифестах.

На наш взгляд, публицистичность (агитационность) определяется не содержательной, а формальной стороной текста, а также его функциональной направленностью. Задача лирического стихотворения – выразить внутренний мир автора, передать его картину мира. Задача публицистического текста – откликнуться на внешние события, передать идею. Художественный и публицистический текст различаются по функции (воздействующей/агитационной vs эстетической), стилевой доминанте (социальная оценочность vs образная конкретизация), соотношению экспрессии и стандарта. Мы предлагаем формальные критерии отличия военной лирики Н. Гумилева от публицистической поэзии Г. Иванова (сб. «Памятник Славы»): коммуникативная структура стихотворения; образ лирического героя – образ ратора; предпочитаемые тропы; система метафорических моделей и оригинальность их наполнения; убедительность образов; риторические фигуры; степень клишированности речи; соотношение конкретности/абстрактности.

«Военный цикл» Н. Гумилева никогда не издавался отдельной книгой. По версии Ю. Зобнина, он включает в себя 15 стихотворений, из которых 6 – «Война», «Наступление», «Смерть», «Пятистопные ямбы», «Солнце духа», «Ода Д’Аннунцио» – вошли в «Колчан», 3 – «Детство», «Рабочий», «На Северном море» – в «Костер», 6 – «Новорожденному», «Священные плывут и тают ночи...», «Сестре милосердия», «Ответ сестры милосердия», «Второй год», «Франции» – публиковались в периодической печати.

«Памятник Славы» Г. Иванова состоит из четырех разделов («Нерушимая стена», «Знамена друзей», «Столица на Неве», «Зимние праздники»), вступительного и заключительного стихотворений («Родине»). Общее количество стихотворений в сборнике – 30¹⁰. Собственно «военных» стихов в нем 19, остальные связаны с темой мировой («второй Отечественной») войны ассоциативно-идеологически. Количество военных стихов может быть расширено за счет стихотворений, выделенных А. Арьевым в отдельный раздел «Стихотворения из журнала



«Лукоморье»¹¹: «Снова влечет тебя светлое знамя...», «На начинающего Бог...», «Годовщина войны», «Болгарам» и др. Однако типологические признаки публицистической поэзии в них те же, поэтому расширение материала не приведет к существенному изменению выводов.

Стихотворения Н. Гумилева и Г. Иванова различаются по своей коммуникативной структуре (по Ю. Левину), т. е. соотношению «лирический субъект – внутренний адресат»¹².

Из 13 стихотворений Н. Гумилева в 8 субъектом повествования является лирическое Я, в 4 – консолидирующее МЫ (*О да, мы из расы/ Завоевателей древних...*¹³), причем в двух текстах МЫ в процессе развертывания лирической темы сменяется на Я:

Мы четвертый день наступаем,
Мы не ели четыре дня.
Но не надо яства земного
В этот страшный и светлый час,
Потому что Господне слово
Лучше хлеба питает нас <...>

Я кричу, и мой голос дикий,
Это медь ударяет в медь,
Я, носитель мысли великой,
Не могу, не могу умереть...¹⁴

Всего в двух стихотворениях речевой субъект не обозначен, но они являются автокоммуникативными (за счет введения формы второго лица, подразумевающей Я: *Лишь под пулями в рвах спокойных / Вершишь в знамя Господне, твердь*¹⁵). Таким образом, подавляющее большинство стихотворений Н. Гумилева эготивны. Эксплицитный адресат появляется в пяти стихотворениях. Это – внутритекстовые персонажи («Пятистопные ямбы», «На Северном море») либо условные коммуниканты (Господь, земля, Франция).

Стихотворения Г. Иванова, напротив, апеллятивны: из 30, включенных в «Памятник Славы», внутренний адресат обозначен в 24, и почти во всех случаях он условен (кресты, полк, павшие гвардейцы, враги, Германия, Бельгия, славяне, Наполеон, Россия и т. д.). Риторические обращения естественным образом связаны с персонификацией как предпочитаемым тропом. Субъект повествования эксплицитно выражен в 19 стихотворениях, причем в 8 – это Я-ролевое (кружевница, подруга бельгийского солдата, француз, серб, угро-русс и т. п.). В оставшихся 11 случаях с эксплицитным Я или МЫ корректнее говорить не об образе автора (лирического героя), а об образе риторика. Многие характеристики стиля Г. Иванова периода «Памятника Славы», в том числе формальные, объясняются этой риторической категорией.

Признаки образа риторика в сопоставлении с образом автора представлены в работе А. П. Романенко¹⁶. Если образу автора присущи стилевая индивидуализация, индивидуальное, личное отношение к предмету речи, то образу риторика –

стилевая стандартизация: ритор либо стремится выработать «коллективное» отношение к предмету речи, либо присоединяется к нему. Образ автора (лирического героя) строится по законам индивидуального стиля, образ риторика – по законам функционального (публицистического) стиля.

Образ автора (лирический герой) так же ценен для читателя, как и предметно-идейное содержание текста: они эстетически равноценны. Образ риторика – лишь средство для восприятия читателем идейного содержания текста, сам по себе, вне этого содержания, он не имеет ценности. Образ лирического героя, хотя и создается намеренно, может включать отдельные черты биографического автора (ср., например, в стихотворении Н. Гумилева «Священные плывут и тают ночи...» следующие строки: *А ночью в небе, древнем и высоком, / Я вижу записи судеб моих / И ведаю, что обо мне, далеко, / Звонит Ахматовой сиренный стих*¹⁷).

Образ риторика задан риторической традицией, и ему нужно следовать. Издевательские комментарии в прессе по поводу строчки Г. Иванова, уклонившегося от воинской повинности: *О, в день такой под вражьи пули / Наверное, блаженство встать*¹⁸ – объясняются требованиями, предъявляемыми к образу лирического героя, а не к образу риторика: никаких других чувств, кроме как блаженства под пулями, ритор, разумеется, испытывать не может.

Лирический текст строится по законам эстетики, исключаяющей прямую, «лобовую» дидактику; публицистический текст развертывается по законам риторики; содержание текста дидактично и императивно по отношению к аудитории, что достигается репертуаром средств убеждения. К числу таких средств и относятся апеллятивы, с помощью которых осуществляется обращение и косвенное вовлечение читателя в коммуникацию.

В. Костомаров назвал конструктивным признаком публицистического текста чередование экспрессии и стандарта¹⁹. Серединное положение между единицами этих двух типов занимают штампы – экспрессемы, ставшие шаблонными выражениями, сохранившими тусклый след былого воздействия. Очевидно, что стандарт и штамп противоречат сущности лирики, предназначенной для выражения индивидуального. Из военных стихотворений Г. Иванова публицистические штампы можно выписывать десятками: *За честь и правду гибнут люди, / Полмира в дыме и огне*²⁰; *...мы достойными должны / Быть славы, что они стяжали*²¹; *И слышен гром побед...*²²; *... грянули гром губительной войны / И пред лицом ее – бельгийцы стали / Все, как один, – за честь родной страны*²³; *До смерти будут эти люди / Свою отчизну защищать*²⁴ и т. д.

Согласно гипотезе Б. Гаспарова, процесс продуцирования текстов бытового и публичного общения в значительной мере состоит из сборки высказываний из готовых синтагматических бло-



ков – коммуникативных фрагментов²⁵. Креативная художественная деятельность требует выхода из режима повседневного языкового существования – и для этого нужно приложить определенное усилие. К сожалению, автор «Памятника Славы» не только не совершает этого усилия – он небрежен даже в «отделке <...> межфрагментных швов»²⁶, что влечет за собой возникновение неуклюжих синтаксических конструкций, неорганичных сращений, нарушающих языковую валентность: *Я вижу ясно тот жестокий бой, / Треск пулеметов и снарядов вой*²⁷; *Гробницы тишина сырая / Героям прошлого – тесна*²⁸; *Как же сердцу тут не сжаться / Гордой мыслью о другом!*²⁹. О проигрыше автора в борьбе с языковым материалом свидетельствуют многочисленные инверсии и немотивированные анжамбеманы: *Как странно! Сердце не болит. / Оно спокойно биться может! / Заупокойных панихид / Его рыдания не тревожат*³⁰; *Уже темнеет высь / От грозного возмездья приближенья*³¹; *И слышен гром побед: то начались / Возмездие забывших пораженья*³².

Одним из признаков индивидуального стиля является системность словоупотребления. В «военном цикле» Н. Гумилева реалии войны настойчиво уподобляются природным объектам:

Как собака на цепи тяжелой,
Тявкает за лесом пулемет,
И жужжат шрапнели, словно пчелы,
Собирая ярко-красный мед³³.

Пули – певучи, клинки взлетают *птиц быстрей*³⁴, железо, сталь и свинец перифразируются как *ненасытные пьяницы*³⁵, трубы рычат, и сама война обладает *томительно звонким*³⁶ голосом (ассоциативно связанным с апокалиптическим трубным звуком). Естественный характер войны подчеркивает ее метафорическая концептуализация как жатвы и игры.

Тропы Н. Гумилева носят, как правило, конкретизирующий характер. Самым частотным из них является сравнение. Оно создает убедительный индивидуально-авторский образ. Наиболее абстрактная по образности из всех стихов военного цикла «Ода д'Аннунцио», с ее уподоблением конкретного отвлеченному, на наш взгляд, является довольно слабым стихотворением.

Оригинальными метафорами и сравнениями отличаются и гумилевские «Записки кавалериста»: *Ветер в сучьях шумел совсем как человеческий разговор, и к тому же на немецком языке*³⁷; *Неприятельский аэроплан, как ястреб над спрятавшейся в траве перепелкой, постоял над нашим разбегом и стал медленно спускаться к югу*³⁸; *Я видел, как Большая Медведица, опустив морду, приняла к чьему-то следу*³⁹. Это, действительно, «виденное и пережитое».

Образные средства Г. Иванова традиционны, довольно абстрактны, тяготеют к метонимичности и аллегоричности: *Но светом вечной залиты зари / Священные развалины Лувена!*⁴⁰; *Покой и труд в отчизне процветали, / Но грянул гром*

*губительной войны*⁴¹; *Да будет! прекрасен и пышен / Все шире величья рассвет. / С полей окровавленных слышен / Торжественный голос побед!*⁴²

В «Памятнике Славы» один и тот же метафоризатор применяется к разным объектам: *Быстрее лавы / Текут блистательные дни*⁴³; *Всех, позабывших жизнь свою, / И слившихся в святую лаву...*⁴⁴; *Подобно шквалу или лаве, / На Русь низринется орда*⁴⁵; *И наглцов остановилась лава, / Урок непоправимый получа!*⁴⁶ Метафоризаторы могут перекрестно меняться в пределах одного стихотворения: *Сеет дождь. В окопах тесно, / Докучает пушек вой. / Ветер сказ ведет унылый / О родимой стороне – Оглашают дол безлесный / Пушек гром и ветра вой*⁴⁷.

Употребленные ради высокой окраски стиля библейские образы оставляют ощущение искусственности и надуманности: *Вопрос решится роковой, – // Сраженный в сердце, рухнет Каин / И Авель меч отбросит свой!*⁴⁸ По замечанию рецензента А. Тинякова, «Авель, убивающий Каина, – это что-то не библейское, и вряд ли “замысловатость” этого образа прикрывает собой мысль разумную»⁴⁹.

В военных стихах Н. Гумилева, безусловно, отражен его духовный опыт. Метаописательный фрагмент «Записок кавалериста» содержит картину рождения художественного образа: «...чувство странного торжества переполняло мое сознание. Вот мы, такие голодные, измученные, замерзающие, только что выйдя из боя, едем навстречу новому бою, потому что нас принуждает к этому дух, который так же реален, как наше тело, только бесконечно сильнее его. И в такт лошадиной рыси в моем уме плясали ритмические строки:

Расцветает дух, как роза мая,
Как огонь, он разрывает тьму,
Тело, ничего не понимая,
Слепо повинуется ему.

Мне чудилось, что я чувствую душный аромат этой розы, вижу красные языки огня»⁵⁰.

«Памятник Славы» – это всего лишь опыт версификации, причем далеко не самый удачный.

Такое во всех отношениях невыгодное для Г. Иванова сравнение нуждается, очевидно, в некотором объяснении. Причин появления подобных стихотворений, которые как-то неудобно называть поэзией, может быть несколько: недостаток поэтического мастерства, который в условиях ограниченных временных ресурсов не позволяет создавать «словесный поток» приемлемого уровня; «сторонние соображения», используя эвфемизм самого Г. Иванова. И, наконец, самое гуманное по отношению к автору «Памятника Славы» объяснение: почему бы не рассматривать патриотические стихотворения Г. Иванова как одну из разновидностей литературной игры, так свойственной молодому поэту?

О множестве масок Иванова-ироника нам уже приходилось писать⁵¹.



В структуру сборника включено несколько ролевых стихотворений, в которых лирический субъект принимает образ то инока («Рождество в скиту»), то крестьянской девушки («Суженый»), то французского солдата («Песни союзных солдат»). Почему бы ему не побыть патриотом?

Если же рассматривать публицистическую стратегию Г. Иванова на фоне «временного по-мрачения» других, весьма мастеровитых авторов, приходится признать недостаточность для раскрытия этого феномена литературоведческих и лингвистических средств и необходимость привлечения аппарата когнитивной психологии.

Примечания

- 1 Колтоновская Е. Литература и война. (Параллели) // Вестн. Европы. 1914. № 11. С. 351.
- 2 Колтоновская Е. Вокруг войны. Писатели о войне // Русская мысль. 1915. Кн. IV. С. 135.
- 3 Колтоновская Е. Война и писатели. О писательской психологии // Русская мысль. 1914. Кн. XII. С. 136.
- 4 Там же.
- 5 Ожигов Ал. Литература, молчание и барабаны // Современный мир. 1915. № 12. С. 132.
- 6 Там же. С. 140.
- 7 Там же. С. 132.
- 8 Иванов Г. О новых стихах // Аполлон. 1915. № 3. С. 51.
- 9 См.: Зобнин Ю. Стихи Гумилева, посвященные мировой войне 1914–1918 годов (военный цикл) // Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 123–143.
- 10 Сборник рассматривается в варианте, предложенном А. Арьевым в серии «Новая библиотека поэта».
- 11 См.: Иванов Г. Стихотворения. СПб., 2005. (Новая библиотека поэта). С. 398–429.
- 12 См.: Левин Ю. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 464–480.
- 13 Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. (Б-ка поэта. Большая сер.). С. 262.
- 14 Там же. С. 234.
- 15 Там же. С. 235.
- 16 См.: Романенко А. Советская словесная культура : образ риторика. М., 2003. С. 12.
- 17 Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. С. 403.
- 18 Иванов Г. Стихотворения. С. 149.
- 19 См.: Костомаров В. Русский язык на газетной полосе. М., 1971.
- 20 Иванов Г. Стихотворения. С. 133.
- 21 Там же. С. 136.
- 22 Там же. С. 137.
- 23 Там же.
- 24 Там же. С. 144.
- 25 См.: Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.
- 26 Там же. С. 174.
- 27 Иванов Г. Стихотворения. С. 134.
- 28 Там же. С. 145.
- 29 Там же. С. 142.
- 30 Там же. С. 133.
- 31 Там же. С. 137.
- 32 Там же.
- 33 Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. С. 213.
- 34 Там же. С. 234.
- 35 Там же. С. 263.
- 36 Там же. С. 402.
- 37 Гумилев Н. Проза. М., 1990. С. 82.
- 38 Там же. С. 57.
- 39 Там же. С. 73.
- 40 Иванов Г. Стихотворения. С. 137.
- 41 Там же.
- 42 Там же. С. 141.
- 43 Там же. С. 133.
- 44 Там же. С. 135.
- 45 Там же. С. 144.
- 46 Там же. С. 138.
- 47 Там же. С. 136.
- 48 Там же. С. 137.
- 49 Цит. по: Арьев А. Примечания // Иванов Г. Стихотворения. С. 514.
- 50 Гумилев Н. Проза. С. 97.
- 51 См.: Тарасова И. Жанр глазами ироника (жанры в поэтической картине мира раннего Г. Иванова) // Жанры речи : сб. науч. ст. Вып. 7. Саратов, 2011. С. 302–312.

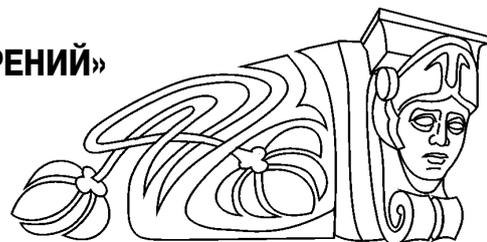
УДК 821.161.1.09-1+929 Мандельштам

ПРОЕКТ МАНДЕЛЬШТАМА «СЕМЬ СТИХОТВОРЕНИЙ» (1930–1931): ЦИКЛ ИЛИ ПОДБОРКА?

Б. А. Минц

Саратовский государственный университет
E-mail: bella-mints7@yandex.ru

В статье рассматривается неосуществленный авторский проект Мандельштама «Семь стихотворений» (1930–1931). Выдвинута гипотеза циклической природы данной группы стихотворений, их



образно-тематической целостности, соотнесенности с другими циклами Мандельштама.

Ключевые слова: Мандельштам, цикл, подборка, мотив, идиллическое, трагическое.



Mandelstam's Project «Seven Poems» (1930–1931): Cycle or Selection?

B. A. Mints

The article examines Mandelstam's unrealized project «Seven Poems» (1930 – 1931). A hypothesis of a cyclic nature of this group of poems, of their imagery and thematic integrity and correlation with other Mandelstam's cycles is formulated.

Key words: Mandelstam, cycle, selection, motive, idyllic, tragic.

Большое количество переходных, контаминированных форм в области лирической циклизации ставит перед исследователями непростую задачу. Давно замечено, какие трудности возникают при дифференциации многочастного стихотворения и цикла, цикла и подборки, сборника и книги стихов¹. Между жесткой структурой авторского композиционно закрепленного цикла и «плавающими» рецептивными единствами можно обнаружить самые различные формы, природа которых иногда не поддается однозначному определению. Существуют, в частности, скрытые авторские циклы, т. е. задуманные, но не осуществившиеся по творческим соображениям или в силу внешних обстоятельств. Речь пойдет как раз о подобном случае, а именно о неосуществленном проекте публикации в период второго рождения Мандельштама-поэта в начале 1930-х гг. Назвать его можно «попытка цикла» или «проект подборки». Проблема как раз и заключается в том, подборка это или цикл.

В фонде М. А. Зенкевича сохранился авторизованный список стихотворений Мандельштама 1930–1931 гг., сделанный рукой Н. Я. Мандельштам и озаглавленный «Семь стихотворений (цикл)»². Сюда вошли следующие тексты: 1) «Мы с тобой на кухне посидим...»; 2) «Не говори никому...»; 3) «Куда как страшно нам с тобой...»; 4) «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...»; 5) «Я скажу тебе с последней прямой...»; 6) «После полуночи сердце ворует...»; 7) «На полицейской бумаге верже...». Дата «1930–1931» записана Н. И. Харджиевым. На листе 4 («Я вернулся в мой город...») есть авторская правка, на листе 7 – подпись Мандельштама. Титул также является автографом, что подтверждено записью Н. Я. Мандельштам. Хронологический порядок внутри этой группы стихов не выдержан. Если их записать с датами, получится следующая картина:

- 1) «Мы с тобой на кухне посидим...», январь 1931;
- 2) «Не говори никому...», октябрь 1930;
- 3) «Куда как страшно нам с тобой...» (домашнее название – «Щелкунчик»), октябрь 1930;
- 4) «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» («Ленинград»), декабрь 1930;
- 5) «Я скажу тебе с последней прямой...», март 1931;
- 6) «После полуночи сердце ворует...», март 1931;

7) «На полицейской бумаге верже...», октябрь 1930;

Такой хронологический «разнобой» может говорить как в пользу цикла, так и в пользу подборки. С одной стороны, поэт мог задумать это объединение как цикл, смонтированный вне естественного творческого потока. С другой стороны, циклы Мандельштама, как правило, хронологически компактны и тяготеют не к монтажу, а к рождению из единого замысла.

А. Г. Мец указывает еще на одну попытку опубликовать группу стихов в журнале «Ленинград» в сходном составе и порядке: с первого по четвертое плюс седьмое, т. е. пять текстов с пропуском стихотворений «Я скажу тебе с последней прямой...», которым все же предполагалось дополнить группу, и «После полуночи сердце ворует...»³ Соседство «Щелкунчика» и «Мы с тобой на кухне посидим...» зафиксировано в подборке из семи текстов 1930–1936 гг., выстроенной в соответствии с хронологией⁴.

Приведенные данные позволяют предположить, что интересующая нас группа стихотворений носила в творческом сознании Мандельштама устойчивый характер, но природа ее не совсем ясна. Современные издатели и текстологи называют это подборкой, в авторизованном списке группа поименована как «цикл».

Мандельштам использовал слово «цикл» и в традиционном значении (например, «Из цикла «Рим»» – заглавие публикации в журнале «Голос жизни»⁵, «большой кельтский цикл о короле Артуре»⁶), и в широком смысле, подразумевая произведения определенного временного отрезка. Именно последний вариант подкрепляется мандельштамовским эпистолярием 1930-х гг. Вот письмо Э. В. Мандельштаму, датированное приблизительно серединой мая 1931 г.: «Большой цикл лирики, законченный на днях, после Армении, не принес мне ни копейки. Напечатать нельзя ничего. Журналы кряхтят и не решаются» (III, 142. Курсив автора. – Б. М.). Скорее всего, речь идет о композиционно не закрепленном «волчьем», или «каторжном» цикле 1931 г., сложившемся вокруг стихотворения «За гремучую доблесть грядущих веков...», но, может быть, и о более широком единстве. А вот письмо поэта жене из Воронежа, датируемое примерно концом мая или началом июня 1935 г.: «К «подборке» прибавь «Стансы» плюс «Железо». Выясни печатание. Для Москвы условие: все или ничего. Широкий показ цикла. Хорошо бы в Литгазете. Все варианты окончательные» (III, 159). Судя по последнему фрагменту, понятия «подборка» и «цикл» в рабочем словопотреблении Мандельштама весьма близки, но в данном случае он кавычками подчеркивает условность термина «подборка». Возможно, подборкой назван материал для цикла, нуждающийся в структурировании. В этом же письме поэт призывает Н. Я. Мандельштам подумать «о структуре цикла» (III, 159). Это очень важный



момент, свидетельствующий о внутренней подвижности циклического единства и о соавторстве в компоновке текстов. В связи с этим обостряется проблема соответствия некоторых текстологических решений Н. Я. Мандельштам авторской воле поэта. В некоторых случаях, связанных с циклизацией, решение этой проблемы затруднено.

Сама Н. Я. Мандельштам не проводит четкой границы между циклом и подборкой, усиливая тем самым степень неопределенности в этой сфере изучения творчества поэта. «В “Первой тетради” “Новых стихов”, – пишет она, – выделяется, например, “волчий”, или каторжный цикл, а также армянский. Но сама “Армения”, в сущности, не цикл, а подборка. Таких подборок у О. М. две: “Армения” и “Восьмистишия”. Только в них он нарушал хронологию, а следовательно, характер лирического дневника⁷. Из этих слов следует, что циклом поэт считал только лирическое единство хронологического характера, выделившееся естественным образом в потоке стихотворений. Хронологический фактор, качество спонтанности и естественности творческого порыва с единой основой, первичность самой рамки и вольной композиции, которая подчиняется не принципу монтажа, а исходной мизансцене, – вот черты оригинального мандельштамовского цикла, согласно мнению Н. Я. Мандельштам. А вторичные монтажные композиции, по ее логике, – это подборки. Будучи точным в определении тенденции, это утверждение не соответствует привычной терминологии: подборкой вдова поэта называет одну из разновидностей цикла. Мандельштам обращался, как выясняется, к разным типам цикла, в том числе и такому, который строится на компоновке стихотворений разного времени. Следует только учитывать, что соотношение двух тенденций отражает системные свойства лирики поэта. На фоне гибких и хронологически компактных образований объединение стихов разного времени обращает на себя особое внимание, ибо выбивается из характерной для позднего Мандельштама практики.

Действительно, в 1930-е гг. в его лирике, по словам Ю. И. Левина, «возникает общая “недискретность”, стихотворение теряет свою отдельность, самооценку и законченность, перестает быть самостоятельной конструктивной единицей. Стихи одного “порыва” образуют своеобразный “цикл”, совершенно не похожий на привычные циклы типа блоковских или пастернаковских⁸. П. М. Нерлер говорит о трансформации понятия “цикла» «из тематического (в этом смысле вполне актуального даже для таких близких поэтов, как Анненский и Ахматова) – в хронологическое»⁹.

Сложность заключается также в том, что описанные особенности циклообразования делают состав некоторых циклов и границы между ними трудноопределимыми. Происходит пересечение сегментов – и одни и те же тексты могут быть отнесены исследователями к разным циклам.

Именно так и происходит с некоторыми текстами «Семи стихотворений», которые включают в более известный «волчий» цикл: «После полуночи сердце ворует...»¹⁰, «Я скажу тебе с последней прямокой...»¹¹. Дженифер Бейнз делит все стихи первой московской тетради на группы по биографическому и временному критерию: «армянская группа», «ленинградские стихи», «московские стихи». «Волчий цикл», выделяемый исследователем со ссылкой на Н. Я. Мандельштам, выпадает из этой стройной классификации¹², а разночтения в составе циклов рождаются как из-за разных критериев их выделения, так и из-за реальной неопределенности и подвижности границ.

Приведенные выше примеры домашней филологии четы Мандельштамов подтверждают зыбкость границы между подборкой и циклом. Тем не менее, это все-таки разные формы. Если цикл вызывает исключительный интерес исследователей как самодостаточный художественный феномен, то авторская подборка фигурирует обычно либо в общем контексте изучения циклизации, либо в эдиционной практике как форма, противопоставленная циклу, как группа текстов, не несущая специфических признаков художественного целого, указанных автором. На самом деле подборка таит в себе самые разные возможности в зависимости от конкретного авторского задания. Она репрезентативна, избирательна, может содержать композиционную идею в ее начальном развитии (контраст, тематическое или образное сходство и т. п.). С циклом ее роднит наличие рамки и авторская интенция объединения, выделения некоего сегмента из потока стихов. Подборка может таить в себе возможность движения к циклу. Она, как и цикл, свидетельствует о новом слое творческой концептуализации, о некоем послании собеседнику: диалогическое начало в подборке актуализировано. В случае же Мандельштама 1930-х гг. каждая попытка прорваться к читателю получает для поэта важность, степень которой многократно усилена литературной изоляцией.

Поскольку циклическая природа и соответствующая ей композиционная идея не являются в данном случае очевидными, попробуем посмотреть, есть ли намек на целостность в образах и мотивах «Семи стихотворений», можно ли говорить о едином художественном универсуме.

Заглавие «Семь стихотворений» можно понять как рабочее, однако в творчестве Мандельштама есть случаи семантизации таких домашних обозначений, актуализирующих этап творческой эволюции: «Вторая книга», «Четвертая проза», «Стихи 1921–1925 годов», «Новые стихи», наконец, «Воронежские тетради»¹³. Очевидно, эффектные заглавия книг и разделов не были «коньком» Мандельштама-поэта, ему важнее были состав и последовательность стихов¹⁴.

О композиционной составляющей замысла можно судить лишь приблизительно, сравнивая



два проекта публикации (семь и пять или шесть стихотворений), где порядок в целом сохраняется. О едином хронотопе, подобном тому, который описан Ю. И. Левиным в разборе крымско-эллинических стихов Мандельштама, здесь говорить затруднительно. Ряд стихотворений пронизывает мотив временного пристанища, иногда звучащий в подтексте, в связи с биографическим субстратом. Это гостиница в Тифлисе («Куда как страшно нам с тобой...»)¹⁵. Это ленинградская квартира брата Евгения, где Мандельштам жил «на лестнице черной» и откуда пришлось бежать, потому что в Ленинграде поэту места не нашлось по решению Н. Тихонова и писательских организаций; жена же жила у сестры в «каморке за кухней»¹⁶ («Мы с тобой на кухне посидим...», «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...»). Это съемная дача, «где-то в Вырице», где «он вдруг “проснулся и начал жить”»¹⁷, и съемный угол у старухи в годы Гражданской войны («Не говори никому...»)¹⁸. Еще одним биографическим локусом становится жилье брата Александра в Старосадском переулке в Москве, где в крошечной комнатке Мандельштам ютился вместе с семьей брата и где только ночью можно было судорожно записывать варианты строчек («После полуночи сердце ворует...»)¹⁹.

Несколько выпадают из этой «квартирной» линии стихотворения «Я скажу тебе с последней прямой...» и «На полицейской бумаге верже...», но мотив бесприютности и неприкаянности звучит и в них. Более того, бесшабашное отчаяние первого и страстный сарказм второго становятся своеобразными эмоциональными всплесками, прорывами на фоне более или менее сдержанных переживаний других стихотворений этой группы. В этом плане им созвучна импульсивность «Ленинграда». Биографические ситуации, подказавшие стихи «Я скажу тебе с последней прямой...» и «На полицейской бумаге верже...» (дружеская попойка в компании с биологами и неудачная попытка устроиться на работу в Тифлисе)²⁰, также косвенно говорят о жажде приюта, о бродяжьей жизни и изгойстве.

Итак, одним из центральных мотивов и первоначальных импульсов «Семи стихотворений» становится бесприютность. При этом бытовая неприкаянность и литературная изоляция, отраженная имплицитно в стихе о полицейской бумаге верже и в «Ленинграде», смыкаются в сознании Мандельштама с общими приметамы эпохи и экзистенциальными началами собственного пребывания на земле. Точные детали скудного быта («хлеба каравай», «примус», «корзина», «ореховый пирог», «вырванный с мясом звонок») получают символический смысл не столько в интертекстуальном пространстве культуры, сколько в ближних межтекстовых связях и в непосредственных выходах в плоть эпохи и жизни поэта, приближающейся к своему роковому рубежу. Все же говорить о полной независимости поэтического кредо позднего Мандельштама «от культурной

традиции и литературных моделей»²¹ нельзя. Посредничество культурной памяти имеет место, но поэт высказывается в резко полемическом по отношению к своему же поэтическому прошлому тоне («Я скажу тебе с последней прямой...»). Античные и пушкинские аллюзии (троянский миф, ангел Мэри и «Пир во время чумы» – в названном выше стихотворении; мотивы бессонницы и «жизни мышью беготни» – в стихотворении «После полуночи сердце ворует...») либо даны в резком диссонансе с реальностью, либо ориентированы на наиболее трагические узлы традиции. Происходит снятие мифопоэтического ореола с воспринимаемых реалий или его травестирование и перекодирование. В то же время такие простые предметы домашнего и литературного быта, как табак, хлеб, примус, черная лестница, дверная цепочка, рапортчики (у Мандельштама – рапортчики, т. е. шпилька в адрес РАППа), приобретают метафизический смысл, «служат основой для новой мифопоэтики»²². Возникает картина противоестественного мира, который отнимает раз за разом у лирического «я» ощущение укорененности в жизни. Все, что относится к первоначалам бытия (хлеб, тепло, кров), и все, что дорого поэту, поставлено под знак убывания и осквернения. Процесс этот получает космический размах, если даже звезды «пишут и пишут свои рапортчики» (III, 41).

Не раз была замечена перекличка образного кода некоторых стихотворений позднего Мандельштама с его концепцией «домашнего» эллинизма, предложенной в статье «О природе слова» (1922). «Сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом» (I, 227) остается в силе как сущностная основа миропонимания поэта, как спасительное пространство вокруг брошенного в хаос времени человека. Однако происходит расшатывание эллинизма, на «простоту, устойчивость, домашность накладывается отпечаток убогости, нищеты и, более того, падает некий зловещий отблеск»²³. Предметы крошатся, уплывают из рук как последние признаки защиты, свобода выбора простых житейских действий мнимая: «Ох, как крошится наш табак» (III, 35), «Хочешь, примус туго накачай, // А не то веревок собери / Завязать корзину до зари, // Чтобы нам уехать на вокзал, / Где бы нас никто не отыскал» (III, 44). Гармония и дисгармония составляют нерасчленимый симбиоз. «Идиллическое самоопределение <...> является не “уходом из реальной жизни”, а порой единственно возможным тихим протестом против такого рода миропорядка»²⁴.

Разрушительное воздействие мира ощущается и в модальности некоторых фрагментов, ибо даже в воспоминаниях всплывает то, чего не было и никогда не будет: «А мог бы всю жизнь просвистать скворцом» (III, 35), «Вспомнишь



чернику в лесу, / Что никогда не сбирал» (III, 40). Параллелью к этим фрагментам могла бы послужить емкая поэтическая формула Ахматовой: «Мне подменили жизнь. В другое русло, / Мимо другого потекла она»²⁵.

Идиллические мотивы и в лирике Мандельштама 1920-х гг. были погружены в контекст убывания: «Бестолковое, последнее / Трамвайное тепло» (1925) (II, 54); «Я все отдам за жизнь – / Мне так нужна забота, – / И спичка серная меня б согреть могла» (1922) (II, 36). Но там им аккомпанировала общая тема «похода мирового», а в начале тридцатых годов они становятся для поэта частью осмысления неизбежности своего разрыва с веком. Не случайно вдова поэта говорила, что «волчий», или «каторжный» цикл начинался «до “Волка” в кандалах дверных цепочек, в петербургских пожарах и морозах, в остром ноже и караване хлеба, в ощущении “В Петербурге жить Словно спать в гробу” и в потребности поскорее бежать на вокзал, “Где бы нас никто не отыскал”»²⁶. В то же время это высказывание намекает на прозрачность границ между циклами и на разные стадии циклообразования.

Тема тюрьмы и каторги и впрямь мелькает в «Семи стихотворениях», придавая им качество преддверия ада: «Все, что ты видел, забудь – / Птицу, старуху, тюрьму» (III, 40); «Шевеля кандалами цепочек дверных» (III, 43). «Каторжный» импульс бросает свой свет и на мотивы страха («Куда как страшно нам с тобой» (III, 35); «Или охватит тебя, / Только уста разомкнешь, / При наступлении дня / Мелкая хвойная дрожь» (III, 40)), бегства («Чтобы нам уехать на вокзал, / Где бы нас никто не отыскал» (III, 44)), смерти и посмертного бытия («У меня еще есть адреса, / По которым найду мертвецов голоса» (III, 43); «Я на лестнице черной живу, и в висок / Ударяет мне вырванный с мясом звонок» (III, 43)).

Итак, образ Дома в анализируемом лирическом единстве включает в себя некий архетип желанного приюта. Сущностные начала просвечивают сквозь мелочи быта. Но действие энтропии проникает в самые сокровенные области жизни, в дорогие сердцу воспоминания. Дом оборачивается временным приютом, ловушкой, бездомностью, а возвращение (в родной город, в память о детстве, о друзьях, об античной культуре) – бегством, нарушением границы бытия и небытия. В таком мире вокзал спасительней, чем кухня.

Можно продемонстрировать поэтику трагического парадокса, совмещения противоположных полюсов и на примере темы детства, эксплицированной в нескольких стихотворениях данной группы. Симптоматично, что скрытой субфабулой первого же стихотворения, рожденного после пятилетнего молчания, становится страшная сказка о Щелкунчике и сражении с мышинным воинством. Щелкунчик в стихотворении «Куда как страшно нам с тобой...» выполняет функцию и адресата, и двойника поэта²⁷. Черты эксцентрического чудака

и героя, которые прочитываются в гофмановском Щелкунчике, странным образом сосуществовали в самом поэте. Будни и страшная сказка задают два образных ряда. Будни – это страх, крошащийся табак. Ореховый пирог ассоциируется с праздником, а Щелкунчик – с Рождеством и, в свою очередь, с рождественским страшным сном, подобным сну из ранней лирики Мандельштама: «Сусальным золотом горят / В лесах рождественские елки; / В кустах игрушечные волки / Глазами страшными глядят» (I, 34). Мотив хрупкой игрушечности уже в первом «Камне» (1913) имел трагическую подоплеку: «Я блуждал в игрушечной чаще / И открыл лазоревый грот... / Неужели я настоящий / И действительно смерть придет?» (I, 68). Теперь же игрушечная ипостась самого лирического героя вместе с коллизией сказки делает более ясной метафизику житейской ситуации и подчеркивает не только хрупкость, но и мужество.

Домашняя реплика в «Щелкунчике» как будто вырвана из будничного кошмара, похожего на страшную сказку. «Ореховый пирог» и Щелкунчик отзовутся позднее своеобразным эхом в стихотворении «К немецкой речи» (1932): «Скажите мне, друзья, в какой Валгалле / Мы вместе с вами щелкали орехи, / Какой свободой вы располагали, / Какие вы поставили мне вехи» (III, 70). Так детская сказка выводит на самые главные внутренние импульсы мандельштамовской лирики 1930-х гг. Детские страхи оттеняют запредельность настоящего, проявляют в нем архетипическое начало. Странный сплав легкомыслия, свободы и чести, роднивший таких разных, во многом противоположных людей, как Гумилев и Мандельштам, также вписывается в аллюзии, указывающие на героя Гофмана. «Детские» мотивы не только возвращают к началу жизни, но и содержат предчувствие гибели, несут в себе некий первоначальный код судьбы, который поэт стремится вспомнить или отгадать.

Иная ипостась темы детства раскрывается в стихотворении «Не говори никому». Цепь «случайных» образов, разрозненные вспышки сознания носят характер потаенного текста памяти, ведомого только ее носителю. Воспоминания в стихотворении имеют свою логику: от запрета на речь и память свидетеля времени («Не говори никому, / Все, что ты видел, забудь – / Птицу, старуху, тюрьму / Или еще что-нибудь» (III, 40)) к истокам отдельной уникальной личности, к моменту ее пробуждения. Во втором катрене детский страх (с биографической подоплекой) перед хвойным лесом незаметно переливается в общую тему страха и молчания: «Или охватит тебя, / Только уста разомкнешь, / При наступлении дня / Мелкая хвойная дрожь» (III, 40). Детское сознание доминирует в последнем катрене. Об этом говорит детская этимология, слишком простодушная на фоне изощренной фоносемантики поэта («Вспомнишь на даче осу, / Детский чернильный пенал, / Или чернику в лесу...» (III, 40)) и специфическая



иерархия реалий, когда оса превращается в Событие, как и «черника в лесу, / Что никогда не сбирал». Противоположные модальности соединяются в одну странную модальность: бывшее и никогда не бывшее оказываются в пространстве памяти столь же близко, как бытие и небытие. Детская память, воспроизведенная поэтом, имеет признаки художественной модели жизни, но в большей степени она есть хранительница уникального опыта и знак хрупкости бытия. Единственные в своем роде вспышки сознания возникают в воздухе, пахнущем страхом и беспамятством. Здесь есть намек на мучительный вопрос, куда деваются эти вспышки с уходом человека. Детство напоминает об экзистенциальных глубинах, тайнах собственного пребывания в этом мире.

Особую роль играет тема детства в стихотворении «Ленинград». Как заметил Ю. И. Левин, образы детства подчиняются выраженной «внефабульным образом, преимущественно в тропях <...> сквозной теме, которую можно условно назвать темой боли»²⁸ и, в частности, детской болезни: «Я вернулся в мой город, знакомый до слез, / До прожилков, до *детских припухлых желез*» – «Так *глотай же скорей / Рыбий жир* ленинградских речных фонарей» – «Где к зловещему дегтю подмешан *желток*» (III, 42) (возможная ассоциация с гоголь-моголем)²⁹. Другой особенностью вариаций темы детства в этом стихотворении является ее причастность к «петербургскому тексту» Мандельштама и в прозе, и в поэзии, и в его богатейших интертекстуальных связях. Этот вопрос требует отдельного рассмотрения. Здесь же заметим, что физиологический характер решения обостряет образы телесной памяти так, будто лирический субъект сам поражен, насколько он жив, как едина его телесно-духовная субстанция. А семантика боли и болезни, изначально пронизывая даже воспоминания о начале жизни, как бы готовит к резкому скачку: «Петербург! Я еще не хочу умирать» (III, 43). Другими словами, мысли о детстве – это одновременно мысли о гибели, это попытка связать воедино весь свой уникальный опыт. «Градация сквозной внефабульной темы стихотворения очевидна: от “детских припухлых желез” до “кандалов”; мирное возвращение в “знакомый до слез” город оборачивается надвигающейся гибелью»³⁰.

В стихотворении «После полуночи сердце ворует...» «детская» тема развивается подспудно, ассоциативно. Ключевыми в этом плане становятся образ подкидыша и обыгрывание гадательных считалок-дразнилок: «Любишь – не любишь, поймешь – не поймашь. / Не потому ль, как подкидыш, молчишь, / Что пополуночи сердце пирует, / Взяв на прикус серебристую мышь» (III, 44). Да и сказанное о сердце «хорошо озорует» продолжает ту же линию. Оставим на будущее анализ сложной символики фрагмента, ориентированный, прежде всего, на толкование образа «серебристой мыши»³¹. Пока стоит за-

метить, что ключевое слово «подкидыш» можно адресовать и лирическому «я», и сердцу, несмотря на то, что привычная логика подсказывает скорее первый вариант: «Не потому ль, как подкидыш, молчишь, / Что пополуночи сердце пирует...» (III, 44). В любом случае семантическое поле названных элементов стихотворения включает в себя значения сиротства, отщепенства. Гадание «любишь – не любишь, поймешь – не поймашь» может быть связано как с образом догоняющего времени, так и с темой творчества как игры с попыткой уловить суть мироздания. Языковая игра в фонетические перевертыши (ср.: «Все лишь бредни / Шерри-бренди») частично входит в тему детства. Однако теперь детство атрибутировано не как возраст, а как состояние, присущее поэту, как внешне дурашливое угадывание тайных токов бытия.

Таким образом, тема детства развивается на скрещивании и контрапункте идиллических и трагических смыслов, полноты и ущербности, начала жизни и ее конца. Она вбирает в себя бывшее и никогда не бывшее, страшное и праздничное. Как обычно у Мандельштама, тема настолько тесно сплетается с другими, что ее выделение во многом условно.

Помимо указанных нами тематических и мотивных скреп, способствующих впечатлению внутренней целостности «Семи стихотворений», можно назвать и другие, создающие сеть антиномий как опорную смысловую конструкцию лирического единства: речь – молчание, память – забвение, свобода – несвобода, нищета – пир, страх – отвага. Они вступают в сложное взаимодействие, претерпевают метаморфозы, подчас сохраняют амбивалентность. Это касается также природной и предметной символики. Так, например, образ птицы, традиционно у Мандельштама связанный с образом поэта и одновременно напоминающий раннюю поэтическую формулу «божье имя как большая птица», отзывается в беспечном скворце («А мог бы всю жизнь просвистать скворцом»), а потом превращается в звезды-«канцелярские птички». Такая игра слов отражает страшное превращение, которое происходит с миром. И распространяется это превращение даже на звезды. Художественные феномены и весь пестрый сор житейских впечатлений выстраиваются в определенный узор под воздействием циклообразующего импульса, хотя они же воздействуют на процесс циклообразования в момент отбора и художественного переосмысления. На этот раз импульсом является не гений места, создающий единое художественное пространство, а метафизика неустроенного быта, осмысленного как фаза уже угаданной судьбы.

Смысловая неисчерпаемость Мандельштама требует погружения в каждый текст рассматриваемого лирического единства и детального анализа основных элементов, скрепляющих тексты. Здесь мы обозначили лишь некоторые из подобных эле-



ментов, но и это дает основание предположить, что «Семь стихотворений» является проектом цикла. Отсюда следует, что в основу этого лирического единства положена композиционная идея и последовательность стихотворений небезразлична для установления замысла. Анализ композиции этого несостоявшегося цикла принадлежит к перспективам исследования. Он поможет лучше понять лирический сюжет первой «московской тетради», складывающийся из напластований естественного потока творческой биографии и разнонаправленных векторов циклизации, выстраивания своей поэтической личности. Так, предполагаемое местоположение «Семи стихотворений» между «армянским» и «волчьим» («каторжным») циклом подчеркивает градацию трагизма и отражает образ пути не только в его подлинных биографических вехах, но и в виде цельного «текста» со своей логикой поэтической мысли и угаданным сюжетом судьбы. Скорее всего, проект не был осуществлен по причинам, не зависящим от автора, что лишь увеличивает в наших глазах необходимость его изучения как важной стадии творческой работы поэта в начале 1930-х гг.

Примечания

- ¹ См.: *Фоменко И.* Лирический цикл : становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 56–57.
- ² См.: ОР ГЛМ. Ф. 247. М. А. Зенкевич. Оп. 1. № 40. 8 л.
- ³ См.: *Мец А.* Комментарии // *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. Т. 1. М., 2009. С. 589, 597.
- ⁴ См.: ОР ГЛМ. Ф. 352. А. А. Мандельштам. Оп. 5. Д. 1.
- ⁵ *Голос жизни.* 1915. № 4 (1 апреля). С. 10.
- ⁶ *Мандельштам О.* Собр. соч. : в 4 т. М., 1993–1997. Т. II. С. 328. Далее ссылки в тексте даются на это издание с указанием в скобках тома римской цифрой и страницы – арабской.
- ⁷ *Мандельштам Н.* Воспоминания. М., 1999. С. 225.
- ⁸ *Левин Ю.* Избранные труды : Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 104.
- ⁹ *Нерлер П.* О композиционных принципах позднего Мандельштама // *Столетие Мандельштама : Материалы симпозиума.* Tenaflu, 1994. С. 329.
- ¹⁰ См.: *Марговский Г.* Подкидыш мировой культуры. URL: <http://www.guelman.ru/frei/dictant/Materials/Margman.html> (дата обращения: 13.04.2014).
- ¹¹ См.: *Baines, J.* Mandelstam : The Later Poetry. L. ; Cambridge ; N.Y. ; Melbourne, 1976. P. 17.
- ¹² Ibid. P. 1–47.
- ¹³ О двух последних домашних названиях см.: *Мандельштам Н.* Третья книга. М., 2006. С. 278.
- ¹⁴ Заглавия «Камень» и «Tristia» были даны соответственно Н. Гумилевым и М. Кузминым.
- ¹⁵ См. об этом: *Мандельштам Н.* Третья книга. С. 231.
- ¹⁶ Там же. С. 244–245.
- ¹⁷ Там же. С. 238.
- ¹⁸ Связь между стихотворением «Не говори никому...» и очерком «Старухина птица» из автобиографической «Феодосии» указана К. Ф. Тарановским (См.: *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 189). Проза о временах Гражданской войны с воспоминаниями о врангелевской тюрьме и о «предсмертной праздничной чистоте» (II, 397) домика старухи, по мнению К. Ф. Тарановского, помогает расшифровать строки стихотворения «Не говори никому...»: «Все, что ты видел, забудь – / Птицу, старуху, тюрьму / Или еще что-нибудь...» (III, 40). Добавим, что описанный в очерке запах хлеба и керосина ассоциируется со стихотворением «Мы с тобой на кухне посидим...», а ясное «ощущение спустившейся на мир чумы, – тридцатилетней войны, с моровой язвой» (II, 398) усиливает общее для 1919–1920 и 1931 гг. предчувствие смерти.
- ¹⁹ См.: *Мандельштам Н.* Третья книга. С. 246. См. также: *Видгоф Л.* У «брата Шуры» (Старосадский переулок, д. 10, кв. 3) // *Видгоф Л.* Москва Мандельштама : Книга-экскурсия. М., 2006. С. 93–119.
- ²⁰ См.: *Мандельштам Н.* Третья книга. С. 237.
- ²¹ *Harris J.* Osip Mandelstam. Boston, 1988. P. 98.
- ²² Ibid.
- ²³ *Левин Ю.* Указ. соч. С. 26.
- ²⁴ *Есаулов И.* Идиллическое у Мандельштама // *Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики : межвуз. сб. науч. тр.* Кемерово, 1990. С. 55–56.
- ²⁵ *Ахматова А.* Сочинения : в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 263.
- ²⁶ *Мандельштам Н.* Воспоминания. С. 228.
- ²⁷ См.: *Крючков В.* «Щелкунчик» О. Э. Мандельштама как динамическая интертекстема // *Русская литература.* 2002. № 4. С. 195–196.
- ²⁸ *Левин Ю.* Указ. соч. С. 18.
- ²⁹ Там же. С. 19.
- ³⁰ Там же. С. 22.
- ³¹ М. Л. Гаспаров, ссылаясь на комментарий в одном из списков стихотворения, трактует образ «серебристой мыши» как символ времени (См.: *Гаспаров М.* Комментарии // *Мандельштам О.* Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 541).

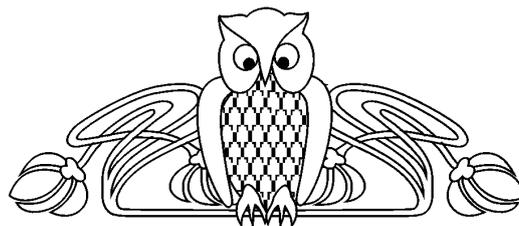


УДК 821.112.2(436).09-32+929 Шницлер

ИСКУССТВО В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ АРТУРА ШНИЦЛЕРА

Е. А. Зюбина

Марковский дом ребенка психоневрологический
E-mail: dudkovaliza@rambler.ru



В статье на материале дневников и писем рассматривается отношение к творчеству и искусству австрийского писателя А. Шницлера, выделяются два основных положения концепции автора (творчество как терапия и произведение искусства как товар) и показывается их отражение в прозаических произведениях автора.

Ключевые слова: австрийская литература рубежа веков, проблематика искусства в литературе, терапевтическая функция творчества, искусство как товар.

Art in the Life and Oeuvre of Arthur Schnitzler

E. A. Zyubina

In the article the attitude of the Austrian writer A. Schnitzler to oeuvre and art is considered on the material of diaries and letters, the two main provisions of the concept of the author (oeuvre as therapy and a work of art as a commodity) are distinguished; their reflection in the author's prose works is shown.

Key words: Austrian literature at the turn of the century, issues of art in literature, therapeutic function of creativity, art as merchandise.

Для Артура Шницлера (1862–1931), австрийского прозаика и драматурга рубежа XIX–XX вв., искусство, наряду с любовью, стало одной из двух важнейших областей жизни¹. Несмотря на это, отношение А. Шницлера к творчеству и отражение проблематики искусства в его произведениях пока еще мало изучены как в российской, так и в зарубежной науке. В отечественном литературоведении на важность этой темы указывается в работах Л. Д. Троцкого, Л. Г. Андреева и Е. В. Алексеевой². Зарубежные исследователи (М. А. Вайнер, К. Штескаль, С. Риц, К. Флидль), как правило, посвящают свои работы отдельным аспектам проблемы³. Большим вкладом в исследование вопроса стала работа И. Линдгрена, где собраны содержащиеся в дневниках, письмах и других записях высказывания А. Шницлера, посвященные искусству, художнику и творчеству⁴. Однако исследовательница ограничивается лишь биографическим материалом и не обращается к произведениям писателя. Подробного и цельного исследования проблематики искусства и художественного творчества на материале прозы австрийского автора до сих пор не проводилось.

В данной статье мы рассмотрим, используя биографический метод исследования, отношение австрийского автора к искусству и творческой деятельности и отражение этого отношения в его произведениях. Объектом нашего исследования

являются письма, дневники и другие личные записи писателя, а также его прозаические тексты⁵. Обоснованность подобного подхода обусловлена высокой степенью автобиографичности творчества Шницлера, неоднократно отмечавшейся исследователями: материал для творчества он черпал из жизни своего окружения – друзей, возлюбленных, знакомых и родственников, знаменитых современников, а также не в последнюю очередь из собственной жизни.

Интерес к искусству проснулся у Шницлера очень рано: уже в детстве он часто бывал в театре, ежедневно упражнялся в игре на фортепиано и даже сочинял музыку, писал стихи, новеллы и пьесы (к восемнадцати годам в его творческом багаже было уже 23 законченных и 13 начатых драматургических произведений⁶. С самого начала и до конца жизни наиболее важными сферами искусства для Шницлера оставались литература, музыка и театр. С детства он был не только потребителем, но и творцом искусства, творчество было неотъемлемой частью его жизни, он писал об этом: «Мое творчество – существеннейший элемент моего существования, и даже если история некоторых моих произведений не войдет в историю литературы, к истории моей жизни она относится определенно, и это здесь самое главное»⁷. Поэтому неудивительно, что и к теме искусства А. Шницлер обращался на протяжении всей жизни, как в прозе, так и в драматургии, но при этом его точка зрения на проблему творчества не претерпела принципиальных изменений, поэтому мы будем рассматривать его тексты не хронологически, а систематически, согласно высказанным в них идеям.

Одна из записей в книге афоризмов Шницлера выражает отношение данного автора к собственному творчеству и искусству в целом в наиболее концентрированной форме: «Громкий сиюминутный успех сомнителен, ведь завтра, возможно, наступит разочарование; сомнительна слава, ведь она возникает чаще всего вследствие непонимания, зачастую намеренного, а порой и злонамеренного; сомнительно бессмертие, ведь в сравнении с вечностью оно длится гораздо меньше; сомнительно восхищение твоей возлюбленной твоим произведением, ведь оно заканчивается вместе с её любовью к тебе; сомнителен восторг твоих приверженцев, ведь они восторгаются твоими слабостями, которые присущи и им и



благодаря которым они могут чувствовать себя сродни тебе; сомнительно признание друзей, ведь завтра они могут перестать быть твоими друзьями; сомнительна злоба врагов, ведь как бы они не бушевали, твоё творение тем не менее может оказаться неудачным. По настоящему ценными являються только две вещи: ощущение счастья в момент творчества и та выгода, которую извлекаешь из работы и можешь употребить на то, чтобы облегчить своё существование на земле и чтобы снова творить»⁸. Эта и другие записи автора на данную тему позволяют сказать, что искусство и творчество выступали в жизни Шницлера в двух основных ипостасях. С одной стороны, занятия творчеством являлись для него своего рода терапией, способом решения психологических проблем и преодоления жизненных трудностей, защитой от хаоса, скуки и пустоты внешнего мира. С другой стороны, творчество было для него ежедневной скрупулёзной работой, а продукт этой работы – произведение искусства – являлось товаром, обеспечивавшим средства к существованию, успех и славу, но в то же время и зависимость от публики⁹. Оба этих лика искусства нашли своё отражение как в дневниках и письмах, так и в художественных произведениях автора. Рассмотрим их поподробнее.

Терапевтическая функция творчества имела для Шницлера первостепенное значение. Искусство стало для него средством преодоления постоянных депрессий, вызванных недовольством его профессиональной деятельностью в качестве врача и собственным образом жизни, оно давало ему возможность вернуть жизни смысл и ощутить её целостность.

По желанию отца Шницлер получил образование на медицинском факультете Венского университета и начал частную практику, однако медицину он так и не смог полюбить, картины болезней и жалобы больных угнетали его, были причиной подавленного состояния духа. Литература стала для Шницлера спасением от будней врача. В процессе ежедневной кропотливой работы над художественным произведением он обретал душевную гармонию, тщательное редактирование произведений обладало для него терапевтическим эффектом¹⁰, приводило в состояние эмоционального подъёма: «Если мне из-за внешних обстоятельств, беспокойных отношений в течение нескольких дней не удастся найти хотя бы пару часов, чтобы писать, я погружаюсь в настоящую меланхолию»¹¹; «всю зиму я провел в довольно мрачном состоянии духа, из которого меня могла вырвать только работа»¹². Попытка практикующего врача спастись бегством от окружающей его реальности в писательство наглядно представлена в одной из ранних новелл Шницлера «Сын» (*Der Sohn*, 1892). Рассуждения, изложенные на бумаге, помогают рассказчику-врачу пережить ужасное событие: одна из его пациенток умирает из-за страшной раны на голове, которую ей нанес то-

пором сын. Врач начинает рассказ с подробностей трагического события, а заканчивает отвлечёнными размышлениями о влиянии первых минут существования на всю последующую жизнь, т. е. переходит от частного к общему. Для героя этой новеллы процесс фиксирования произошедшего становится, как нередко и для самого автора, терапией, трансформация случившегося в текст позволяет повествователю абстрагироваться, освободиться от трагического происшествия, снять душевное напряжение.

Причиной депрессий Шницлера был и его рассеянный образ жизни: бессмысленное времяпрепровождение с приятелями в кафе, хаотичная сексуальная жизнь, разочарование в женщинах, не соответствующих его высоким требованиям, общественное осуждение его романов с девушками из хороших семей. Искусство для Шницлера стало противостоянием собственному образу жизни, оно наполняло его существование смыслом, спокойствием и радостью. В автобиографической новелле «Разговор за столиком в кафе» (*Gespräch in der Kaffeehaeusecke*, 1895) героям Фреду и Анатолю, проводящим вечер за столиком в кафе, надоели и обстановка заведения, и обслуживающий персонал, и «желтая» пресса, предлагаемая посетителям, и собственный образ жизни, который они не могут изменить. Шницлер показывает в этом произведении, что только творчество и любовь могут спасти от подобной пустоты будней. Вернувшись домой поздно ночью, Анатолий вдохновенно занимается литературным творчеством, полный любви к девушке, отношения с которой не имеют будущего. Бесцельно проведенный вечер бледнеет и теряется на фоне искусства и любви, возрождающих смысл и радость бытия для героя и для его автора. Композитор Георг фон Вергентин из романа «Путь к свободе» (*Der Weg ins Freie*, 1908), ещё одно alter ego Шницлера, также ищет спасения от присущего ему образа жизни. Он облазняет честную, преданную, благородную девушку Анну из хорошей семьи, понимая, что духовно она гораздо выше его, и губит её жизнь и репутацию в поисках решения собственных душевных проблем. Георг не собирается вступать в брак с Анной, изменяет ей с каждой приглянувшейся ему девушкой, следствием чего становится все усиливающиеся чувство вины героя. Только в творчестве он находит краткосрочное успокоение для совести и души. Благодаря работе над музыкальным произведением он испытывает «такое успокоение, как будто в жизни он не видел ничего дурного, как будто его не пугали ни одиночество, ни бедность, ни смерть»¹³. Искусство дарит Георгу чувство спокойствия, гармонии, единения с миром. Оно стирает из его памяти суету прошедшего дня, помогает освободиться на время от бремени вины перед Анной. Только в музыке Георг раскрывается целиком, до конца, она помогает ему лучше понять себя, свои намерения, его постоянная настороженность, собранность,



уступают место искренним мыслям и чувствам. Музыка, искусство для него – это путь к душевному освобождению¹⁴.

По мнению Шницлера, процесс творчества оказывает терапевтическое воздействие еще и потому, что возникающее в результате произведение искусства является опорой для несовершенной человеческой памяти. Отражая художника и мир вокруг него в определенный момент, оно сохраняет факты прожитой реальности и помогает осмыслить ее.

В конце XIX в. особенно остро встала проблема целостности человеческой личности: из-за глобальных технических, экономических, научных, политических перемен личность осознавала мир и себя как нечто постоянно изменяющееся. Г. Бар, друг и современник Шницлера, писал в эссе с программным названием «Я, которое невозможно спасти» (1903): «Не существует ничего, кроме сочетания цветов, звуков, тепла, давления, пространства, времени, и с этими сочетаниями сцеплены настроения, чувства и желания. Все находится в вечном движении. Мы говорим о непрерывности или постоянстве лишь потому, что некоторые изменения происходят несколько медленнее»¹⁵. Разрушение традиций (в частности, появление промышленных товаров массового потребления, вытеснявших семейные реликвии) было причиной разрушения семейной и коллективной памяти. Эти процессы порождали страх и ощущение нестабильности мира, что, в свою очередь, приводило к стремлению «сохранить память»¹⁶.

Шницлер видел задачу писателя в структурировании прошлого, наведении в нем порядка. На это указывает, в частности, в своей диссертации П. Пленер: «[Шницлер] видит возможность продуктивного воспоминания в области письма. “База данных”, составленная объективно и без пробелов должна помочь пониманию. <...> В его записях проявляется настоящий “культ памяти” (Вельциг)»¹⁷. «Культ памяти» Шницлера выражается в формуле, высказанной в новелле «Разговор за столиком в кафе»: «То, что было, продолжает существовать – в этом глубокий смысл событий»¹⁸. Поэтому он перерабатывал свою жизнь в литературу, трансформировал ее в искусство¹⁹. Осмысление событий прошлого спасало «распадающееся» «Я» автора. Благодаря искусству жизнь для А. Шницлера приобретала «непрерывность», становилась связанным единым целым, которое художник может осмыслить, что воспитывает в нем чувство постоянства и ответственности. Это было необходимо Шницлеру для наведения порядка в собственной жизни, в частности, в любовных отношениях: он освобождался от чувства вины перед соблазненными девушками, увековечивая их в художественном произведении. Таким образом автор примирял собственное аморальное, эгоистичное, безответственное поведение и внутреннее убеждение,

что «Я без чувства ответственности – это больше не Я»²⁰; искусство, таким образом, по мнению Шницлера, очеловечивает художника, делает его более гуманным. Фиксация событий собственной жизни в художественном произведении давала Шницлеру не только чувство освобождения, но и ощущение стабильности: прошлое неизменно, обозримо и устойчиво, в отличие от настоящего и будущего, т. е. занятие литературным трудом в который раз становилось формой психологической помощи²¹.

Следует добавить, что, несмотря на большую роль, которую играло искусство в жизни Шницлера, австрийский автор осознавал и показывал в художественных произведениях, что влияние искусства на разных людей может быть различным. Будет ли оно положительным или отрицательным, зависит от личности того, кто обратился к занятиям творчеством. В новелле раннего периода «Слепой Джеронимо и его брат» (*Der blinde Geronimo und sein Bruder*, 1900) и позднем произведении «Новая песня» (*Das neue Lied*, 1905) показывается, что искусство не может заменить реальной жизни. Во фрагменте «Легенда» (*Legende*, 1900) демонстрируется двойственность искусства и зависимость силы его терапевтического воздействия от веры художника в свое дело. В поздней новелле «Я» (*Ich*, 1927), написанной незадолго до смерти автора, искусство, слово является не только чем-то единственно устойчивым в ускользающем от сознания главного героя мире, но и толчком к болезни, причиной его сумасшествия.

Перейдем ко второму лику творчества у Шницлера, к произведению искусства как товару. На рубеже XIX–XX вв. тема изменившего статуса искусства отчетливо и тревожно зазвучала в произведениях многих современников А. Шницлера (Г. Бара, Ф. Кафки, Т. Манна, Р. М. Рильке, Г. Гессе), которые затрагивали вопросы недолговечности славы, неблагодарности общества по отношению к художнику, бесцеремонности и корысти продавцов произведений искусства, одиночества художника, отношения общества к искусству как к развлечению.

Все вышеозначенные проблемы волновали и А. Шницлера. Перед Первой мировой войной он приобрел широкую известность как драматург и новеллист в Австро-Венгрии и за ее пределами, что сделало его участником литературного рынка, о котором он часто высказывался с большим неудовольствием: «Мечтаю сбежать куда-нибудь от этой околотературной суеты и спокойно поработать над парочкой вещей»²². Переписка с редакторами, режиссерами, забота об издании книги, о постановке новой пьесы, о распространении тиража, о получении ничтожного гонорара – все эти хлопоты мешали Шницлеру, отвлекали его от творчества. Он осознавал недолговечность славы и успеха и считал единственной ценностью собственно произведение искусства. В письме к режиссеру О. Брамму Шницлер пишет: «Все, что



касается внешней стороны театра, мне с каждым днем становится все более отвратительным. Вообще все, что касается внешней стороны литературы. Писать <...> вот единственное удовольствие, которое от всего этого получаешь»²³. Однако писатель не мог обойтись без этого «бизнеса», игра по правилам литературного рынка давала ему доход и положение в обществе, повышала его привлекательность в глазах женщин, а также обеспечивала возможность общения с широким кругом читателей.

Шницлеру были важны интерес читателей и зрителей к его творчеству и отклики на его произведения. Поэтому он уделял много внимания продаже своих произведений. При этом ему приходилось столкнуться со многими отрицательными сторонами успеха.

Литературная критика вызывала у него наибольшее беспокойство и неудовольствие. Шницлер осознавал необходимость критики и диалога автора с его читателями, но полагал, что австрийские и немецкие рецензенты представляют собой малограмотных, агрессивно настроенных журналистов, дилетантов, которых интересует не произведение, а лишь возможность заработать: «Первое, о чем должен спросить критик: Произведение, что ты имеешь мне сказать? Но критика это мало волнует. Его первый порыв таков: Слушай, произведение, что я имею тебе сказать!»²⁴ Немецкоязычная критика этого периода редко была благосклонна к творчеству Шницлера, а потому его страсть педантично собирать все газетные статьи о себе и своих произведениях, выходящих как на немецкоязычном пространстве, так и в других странах, была еще одной постоянной причиной его депрессий. Среди критических статей встречались и вполне благожелательные, но для Шницлера они мало чем отличались от статей его недругов, он и здесь усматривал необъективность, неумение проникнуть в суть произведения, отсутствие дружеского желания поддерживать. Проблема взаимоотношений критиков и художника затрагивается в новеллах «Какая мелодия» (Welch eine Melodie, 1885), «Бенефис» (Der Ehrentag, 1897), романе «Путь к свободе», полностью посвящена этому вопросу новелла «Зеленый галстук» (Die grüne Krawatte, 1901). Критики и художник противопоставляются здесь как внешнее и внутреннее, «форма» и «содержание». Художник – владелец дорогих и красивых галстуков, являющихся символом его внутреннего богатства. Критики же – бездуховные дилетанты, пустышки, которым «их средства не позволяют повязать вокруг шеи ничего, кроме крученых ниток»²⁵. В новелле представлена целая галерея критиков – здесь есть и «нервные», и «хитрые», и «самые громкие», но всех их объединяет неискренность, желание наклеить ярлык, искажающий суть произведения. Автор, болезненно переживающий необъективность и необоснованные нападки критиков, утверждает

в новелле духовное превосходство художника и его право на индивидуальность.

Другой немаловажной проблемой, сопутствующей успеху, стало для Шницлера отношение публики к художнику как к слуге, вследствие чего «чистые отношение между художником и произведением всегда замутняются»²⁶. В письме к Г. Бару он выказывает недовольство потребительским отношением публики, ограничивающей художника даже в том, что касается выбора тематики произведений: «Каждый, кто говорит и читает по-немецки, считает себя читателем семейных журналов и дрожит за целомудрие стыдливых дам и нежных дочек. О том, что происходит на самом деле, писать нельзя, они приходят в ужас от самой банальной правды»²⁷. Адресат разделяет взгляды своего друга на немецких читателей: «Немец смотрит на деятеля искусства так: он думает, что за те деньги, которые он заплатил за его произведение, он купил его самого со всеми потрохами. Художник больше не имеет права располагать своей душой, все принадлежит публике»²⁸. Шницлер полагал, что общество не имеет права навязывать художнику никаких правил, он вправе творить по своим законам: «Настоящий художник носит свои законы в себе; он не позволит сбить себя с пути, он говорит то, что должен сказать»²⁹. О независимости художника от «потребителя», о его праве творить в тех областях, что ему близки, говорится в новелле «Богатство» (Reichtum, 1889). Герой произведения Франц пишет картины на тему азарта, которая представляется ему богатой, полной нюансов, здесь он может раскрыть свою индивидуальность. Однако общество оказывается недовольно однообразием его картин. Художник пытается подстроиться под общество, но у него ничего не получается, он не может говорить о благородстве, любви, возвышенных предметах. Шницлер показывает, что истинный художник не умеет творить на заказ, не может создавать того, чего от него ждут, как и не может умолчать о том, что его волнует.

Одним из частых объектов изображения в прозе Шницлера является театральная среда. В Вене на рубеже веков регулярное посещение спектаклей было образом жизни, и будущий автор пристрастился к этому досугу очень рано. Будучи врачом-ларингологом, он частично приобрел, частично «унаследовал» от отца, знаменитого в Вене врача, много знакомых из театральной среды. Когда его произведения начали ставить на сцене значительные режиссеры той эпохи, драматург стал присутствовать не только на постановках, но и на репетициях спектаклей и видел то, что творилось за кулисами. Здесь Шницлер мог наблюдать еще одно отрицательное следствие популярности и рыночных отношений в сфере искусства: нравственную деградацию артистов, публики и продавцов.

С точки зрения австрийского автора, образ жизни актеров и певцов ведет к моральному



падению. Постоянные туры несовместимы с верностью и стабильностью отношений, с семейной жизнью, любовь становится «интермедией» между выступлениями и репетициями, разнообразием игры для вечно играющих актеров. Она теряет значение, ее заменяют флирт и недолговременные сексуальные связи. При этом мужчина наслаждается своей позицией «свободного художника», как это делают Эмиль («Фрау Берта Гарлан»), Зигурд («Судьба барона фон Лейзенбога»), циркачи («Эксцентричная певица»), а женщина обесценивается в бесчисленных любовных отношениях, как Кити («Эксцентричная певица»), Фортуната («Фрау Беате и ее сын»), актриса («Мертвый Габриель») или Клэр («Судьба барона фон Лейзенбога»). Наслаждаясь богатством, любовью публики, чувственными удовольствиями, они морально опускаются все ниже. Они погрязли в разврате и эгоизме, разучились думать о других людях, используют их в своих целях. Слава дает художнику большие возможности, увеличивает его сексуальную привлекательность, но она же делает его бесчеловечным.

Нравственно деградируют не только амбициозные деятели искусства, но и публика. Искусство для нее стало доступным развлечением в часы досуга, желая получить максимальное удовольствие за свои деньги, зрители позволяют себе потешаться над музыкантами и актерами («Фрау Берта Гарлан», «Бенефис»). И если успешные, популярные артисты в некоторой степени защищены от этого, то «маленький» деятель искусства ощущает это отношение во всей полноте. В новелле «Бенефис» преувеличенно громкими овациями и насмешливыми надписями на лавровых венках публика унижает и осмеивает «в лице господина Роланда всех маленьких людей»³⁰. Лик славы обманчив, она не похожа на мечту для «маленького» человека в искусстве, утверждает в этом произведении Шницлер.

Рынок приводит к потере человечности и продавцов искусства, стремящихся к наживе. Директора театра в новелле «Бенефис» не беспокоит то, какие чувства испытывает Роланд из-за унижительного розыгрыша. Для театра сенсации и скандалы выгодны, это бесплатная реклама. В новелле «Князь в театре» (*Der Fürst ist im Hause*, 1888) директора не огорчает внезапная смерть старого музыканта, его беспокоит лишь то, что это происшествие может испортить вечер и вызвать неудовольствие знатного клиента. Дирекции важно представить свой «товар» лучшим образом, чтобы публика и князь остались довольны. Продавцов искусства совершенно не заботят судьбы артистов, их интересуют лишь прибыль и престиж³¹.

Подведем итоги. Искусство для Шницлера и персонажей-художников в его произведениях имеет значение, прежде всего, как терапия, психологическая помощь. Занятие творчеством приносит облегчение, помогает освободиться

от тягостных событий прошлого и настоящего, придает смысл жизни художнику, защищает его, делает более гуманным, не дает смешаться с пошлостью и скукой окружающего мира. Произведение искусства становится опорой для памяти его создателя, помогает ему быть ответственным за прошлое и настоящее, воспринимать свою жизнь как единое целое и верно оценивать ее, способствует осмыслению своей личности, дает художнику возможность увидеть свои недостатки и в чем-то исправить их. Процесс творчества успокаивает художника. Но искусство не для всех может быть помощью, все зависит от человека, который соприкасается с ним. Оно не способно компенсировать реальную жизнь и может на чью-то жизнь повлиять отрицательно.

На рубеже веков произведение искусства становится товаром, что приносит художнику некоторую выгоду: прижизненная популярность делает его притягательным для женщин, дает признание, общение с читателем и зрителем и денежное вознаграждение за труд. Однако негативные последствия коммерциализации искусства оказываются гораздо более значительными: оскорбительное отношение публики к художнику как к слуге, развлекающему ее, необъективность и недалекость критики, желание продавцов искусства любой ценой нажиться на художнике. Как и большинство его современников, Шницлер не доверяет громкой славе и сиюминутному успеху, считая, что коммерциализация искусства приводит к нравственному падению всех: и деятеля искусства, и развлекающейся публики, и его продавцов.

Примечания

- 1 См.: *Fliedl K.* Artur Schnitzler. Stuttgart, 2005. S. 18.
- 2 См.: *Троцкий Л.* Об Артуре Шницлере. URL: <http://magister.msk.ru/library/trotsky/trotl477> (дата обращения: 15.02.2011); *Андреев Л. Г.* Импрессионизм. М., 1980; *Алексеева Е. В.* Новеллистика Артура Шницлера. Великий Новгород, 2002.
- 3 М. А. Вайнер (*Weiner M. A.* Arthur Schnitzler and the crisis of musical culture. Heidelberg, 1986) обращается к дневникам и избранным произведениям А. Шницлера, посвященным музыкантам, и показывает, какую важную роль в жизни австрийского автора играла музыкальная культура. В диссертации К. Штескаля (*Steskal Ch.* Literarische Gestalten als Selbstreflexion. Marburg, 1997) анализируется ряд прозаических и драматических произведений Шницлера о литераторах. Ученый отмечает важность понятия «воля» в концепции художественного творчества автора и обращает особое внимание на образы эгоистичного художника и дилетанта, не раскрывая, однако, последний в достаточном объеме. Образы художников и дилетантов в художественных текстах анализируются также в ряде общих работ о Шницлере (См.: *Ritz S.* Der Österreich-Begriff in Schnitzlers Schaffen. Wien, 2006; *Fliedl K.* Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung. Wien, 1996; *Fliedl K.* Artur Schnitzler. Stuttgart, 2005).



- ⁴ См.: *Lindgren I.* «Seh'n Sie, das Berühmtwerden ist doch nicht so leicht!» Arthur Schnitzler über sein literarisches Schaffen. Frankfurt a.M. ; Wien (u.a.), 2002.
- ⁵ Тема искусства и творчества представлена не только в прозе, но и в драматургии А. Шницлера, в частности в пьесах «Дичь» (*Freiwild*, 1896), «Песня Алкади» (*Alkadi's Lied*, 1889), «Последние маски» (*Die letzten Masken*, 1900), «Зеленый попугай» (*Der grüne Kakadu*, 1898), «Литература» (*Literatur*, 1900), «Живые мгновения» (*Lebendige Stunden*, 1900), «Кукловод» (*Der Puppenspieler*, 1902), «Юный Медардус» (*Der junge Medardus*, 1909), «Фата Пьеретты» (*Der Schleier der Pierrette*, 1910), «У великого шута» (*Zum großen Wurstel*, 1902), «Зяблик и куст сирени» (*Fink und Fliederbusch*, 1916), «Большая сцена» (*Große Szene*, 1914), «Дорога к пруду» (*Der Gang zum Weiher*, 1921). В связи с обширностью материала в данной статье мы ограничиваемся рассмотрением прозаических произведений.
- ⁶ См.: *Gay P.* Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler. Frankfurt a.M., 2002. S. 63.
- ⁷ *Lindgren I.* Op. cit. S. 104. Здесь и далее перевод автора статьи.
- ⁸ *Schnitzler A.* Aphorismen und Betrachtungen. Frankfurt a.M., 1983. S. 376.
- ⁹ Следует отметить, что понимание произведения искусства как товара было весьма характерным для той эпохи в связи с изменением места и роли искусства в жизни общества. А вот идею о терапевтической функции искусства разделяли лишь немногие современники Шницлера, в частности Г. Гессе и Р. М. Рильке, в отличие от Т. Манна и Ф. Кафки, для которых занятие творчеством было делом мучительным, сродни болезни.
- ¹⁰ См.: *Urbach R.* Einleitung // *Schnitzler A.* Gesammelte Werke. Entworfenes und Verworfenes : aus dem Nachlass. Wien, 1977. S. V.
- ¹¹ *Schnitzler A.* Aphorismen und Betrachtungen. S. 48.
- ¹² *Lindgren I.* Op. cit. S. 48.
- ¹³ *Schnitzler A.* Gesammelte Werke : Die erzählenden Schriften : in 2 bd. Bd. 1. Frankfurt a.M., 1961. S. 684.
- ¹⁴ Освобождающие, исцеляющее, спасительное воздействие искусства показано, кроме названных, в следующих прозаических произведениях Шницлера, относящихся преимущественно к раннему периоду творчества : «Фрау Берта Гарлан» (*Frau Berta Garlan*, 1900), «Легенда» (*Legende*, 1900), «Маленькая комедия» (*Die kleine Komödie*, 1892), «Смерть» (*Sterben*, 1892), «Флейта пастуха» (*Die Hirtenflöte*, 1911).
- ¹⁵ *Bahr H.* Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904. Stuttgart, 1968. S. 190–191.
- ¹⁶ *Fliedl K.* Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung. S. 8.
- ¹⁷ *Plener P.* Arthur Schnitzlers Tagebuch (1879–1931). Funktionen, Strukturen und Räume. Diss. Wien, 1999. S. 11–12.
- ¹⁸ *Schnitzler A.* Das erzählerische Werk : in chronologischer Ordnung. Bd. 1. Sterben : Erzählungen 1880–1892. Frankfurt a.M., 1992. S. 113.
- ¹⁹ См.: *Lindgren I.* Op. cit. S. 22.
- ²⁰ *Schnitzler A.* Aphorismen und Betrachtungen. S. 32.
- ²¹ Об искусстве как о «памяти автора» говорится также в следующих прозаических произведениях Шницлера: «Сын», «Богатство» (*Reichtum*, 1889), «Комедиантки» (*Komödiantinnen*, 1893), «Легенда», «Фрау Берта Гарлан», «Греческая танцовщица» (*Die griechische Tänzerin*, 1902), «Флейта пастуха», «Фрау Беате и ее сын» (*Frau Beate und ihr Sohn*, 1913), «Игра на рассвете» (*Spiel im Morgengrauen*, 1926), «Бегство во мрак» (*Flucht in die Finsternis*, 1931).
Память в литературе неоднократно исследовалась как самостоятельная проблема. См.: *Переходцева О.* Концепция памяти в современном западном литературоведении // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 157–164 ; *Dehne C.* Der «Gedächtnisort» Roman : Literarisierung von Familiengedächtnis und Zeitgeschichte im Werk Jean Rouauds. Berlin, 2002 ; *Düsing W.* Erinnerung und Identität : Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer. München, 1982 ; *Ender E.* Architexts of memory : literature, science, and autobiography. Michigan, 2005 ; *Rist K.* Gedächtnisräume als literarische Phänomene in der Kurzgeschichten von Elizabeth Bowen. Würzburg, 1999.
- ²² *Schnitzler A.* Briefe 1913–1931. Frankfurt a.M., 1984. S. 222.
- ²³ *Lindgren I.* Op. cit. S. 56.
- ²⁴ *Schnitzler A.* Aphorismen und Betrachtungen. S. 122.
- ²⁵ *Schnitzler A.* Das erzählerische Werk : in 8 bd. Bd. 2. Frankfurt a.M., 1961. S. 274–275.
- ²⁶ *Lindgren I.* Op. cit. S. 582.
- ²⁷ *Ibid.* S. 40.
- ²⁸ *Bahr H.* Tagebuch 1905–1908. Berlin, 1909. S. 172.
- ²⁹ *Lindgren I.* Op. cit. S. 388.
- ³⁰ *Schnitzler A.* Das erzählerische Werk. Bd. 2. S. 10.
- ³¹ Разные аспекты проблемы коммерциализации искусства рассматриваются также в следующих новеллах «Фрау Берта Гарлан», «Греческая танцовщица», «Новая песня», романах «Путь к свободе», «Тереза» (*Therese*, 1928).

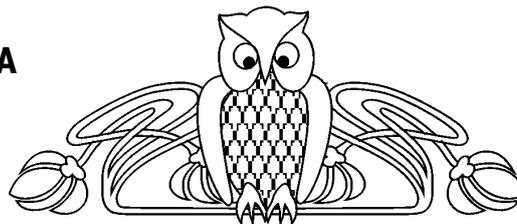


УДК 811.111(73)09-31+929Фолкнер

ЮЖНАЯ УСАДЬБА В РОМАНАХ У. ФОЛКНЕРА

А. В. Володина

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
E-mail: asya_v-07@mail.ru



В статье рассматривается специфика изображения южной усадьбы в романах У. Фолкнера «Шум и ярость» и «Авессалом, Авессалом!» в контексте традиции литературы Юга, характеризуются авторские оппозиции «дом – лес», «лес – сад», «дом – конюшня», «столовая – кухня» в рамках базового противопоставления «природное – культурное».

Ключевые слова: Фолкнер, литература Старого Юга, плантаторский роман, южный миф, южная усадьба.

Southern Estate in W. Faulkner's novels

A. V. Volodina

In the article Faulkner's interpretation of the Southern estate features is analyzed in novels «The Sound and the Fury» and «Absalom, Absalom!» in the context of the literary tradition of the South. The oppositions «mansion – forest», «forest – garden», «mansion – stable», «dining room – kitchen» are characterized as a part of the basic opposition of «natural – cultural».

Key words: Faulkner, literature of the Old South, plantation novel, Southern myth, Southern estate.

Одним из центральных образов «плантаторских романов» является господский дом и прилегающий к нему участок. Американский Юг XIX столетия – местность прежде всего аграрная, города развиты плохо, поэтому основное действие произведений сосредоточено в условиях деревенского – усадебного ли, фермерского – пейзажа. Усадьба оказывается миниатюрной моделью всего южного мира с его правилами и иерархией, а произвольным центром этого мира для белого населения, несомненно, является дом-крепость.

Благодаря невероятному успеху экранизации романа Маргарет Митчелл «Унесенные ветром» в массовом сознании закрепилось представление о южной усадьбе прежде всего как о доме с белыми колоннами¹ – однако колонны, напоминающие о Капитолии, не единственная особенность южных построек. Как правило, южная усадьба расположена в живописном месте, окружена холмами, лесами и реками, интегрирована в природный мир (популярны и растительные названия усадеб – Дубы, Буки, Вязы), а потому защищена и обласкана самим провидением. Особняк находится на возвышении – чаще всего на вершине холма, что указывает на особый, мессианский, приближенный к Творцу статус хозяев дома. Цвет материала (обычно кирпича) – светлый (белый, нежно-голубой, светло-серый), что подчеркивает чистоту и невинность² южного пейзажа. Поскольку усадьба и ее окружение воспринимаются как окультуренная часть природы, а

южной ментальности свойственна как натуроморфная, так и антропоморфная метафорика, то закономерной представляется и взаимосвязь усадьбы и ее обитателей: «Южный дом – это очаг любви, тепла, нравственности, хранитель фамильных традиций, постоянная и неизменная величина в ходе жизни, источник исторической памяти, соединяющий поколения»³.

Для более подробного рассмотрения топики южной усадьбы стоит обратиться к произведениям, положившим начало жанру «плантаторского романа», – это «Долина Шенандоа, или Воспоминания Грейсонов» (1824) Джорджа Такера и «Суоллоу Барн» (1832) Джона Пенделтона Кеннеди. Помимо вышеперечисленных признаков южной усадьбы, в обоих романах можно заметить одну и ту же тенденцию, впрочем, в большей степени выраженную у Кеннеди: соперничество усадеб как отражение подспудного – или же явного – соперничества соседей. Особняк Хазардов-Меривезеров (главных героев «Суоллоу Барн») – воплощение комфорта, соответствия нраву обитателей – лишь оттеняет неловкость постройки соседей Трейси: «Здание было возведено явно в эпоху, когда орнаментальному искусству еще не придавалось большого значения, хотя и виделось намерение создать нечто подобное в дымоходных трубах, вырастающих с углов фронтонов здания, и в мнимых пирамидах, в которые превращались крыши нижних крыльев дома. Однако художник, очевидно, провалился в создании нужного эффекта, словно его амбиции превзошли идею сдержанного, вместительного и подходящего господам особняка»⁴. Дом, вопреки канону, построен из темного кирпича, вид на него загорожен тополями, а живет в нем – опять же обнаруживается «червоточина» – Исаак Трейси, бывший роялист, во время Войны за независимость отказавшийся от открытой конфронтации с патриотами лишь из-за угрозы потери состояния.

У Такера противопоставление носит менее прямолинейный характер: усадьбы Грейсонов и Фоукнеров не соперничают – нет и открытой конфронтации между их обитателями, однако прочитывается сравнение скромного и уютного особняка разоренных, но не утративших южного кодекса чести Грейсонов с роскошным домом и огромной территорией Фоукнеров, которые из-за корыстности и расчетливости хозяйки дома отказываются от приятельства с обедневшими соседями, от присущих истинным южанам гостеприимства и щедрости.



Усадьбы в романах Уильяма Фолкнера, посвященных угасанию Юга, «Шум и ярость» (1929) и «Авессалом, Авессалом» (1936), сочетают в себе черты как условно «положительных», так и «отрицательных» усадеб. Более каноничной предстает усадьба Компсонов в «Шуме и ярости»; очевидны параллели с «Долиной Шенандоа»: в обоих романах речь идет о трагедии некогда славного, а ныне почти окончательно разоренного родового гнезда. Вымирание Компсонов (пьянство, слабоумие, кровосмесительство, самоубийство) отражается и на состоянии усадьбы – так же, как и Грейсоны, Компсоны распродают имущество, повсюду рассыпаны метафоры умирания, сна.

Сатпенова Сотня же выступает откровенным вызовом канону – прежде всего тем, что она явлена в процессе возведения. «Южный дом не может быть новым и сверкающим, его особая прелесть, собственно, и состоит в том, что он сохраняет тепло и семейные традиции, отсюда и проистекает очевидная нелюбовь и недоверие ко всему новому»⁵. Сатпенова Сотня – не достояние предков и не органично вписанная в окружающий мир, будто бы всегда бывшая его частью, а яростно отбитая – обманом и подкупом – у самой природы территория. История благородного южного дома насчитывает не менее ста лет, а Сатпен пытается окружить свой дом ореолом истории, уместив ее в десятилетие. И недовольство земляков, с осуждением наблюдающих эту попытку фальсификации, вписывания своего имени в число благороднейших, очевидно, отчасти смешано и с нежеланием признать тот факт, что и их предки-пионеры, отбивая землю у матери-природы и ее неискушенных детей-индейцев, должно быть, пользовались теми же средствами. Наблюдая возведение Сатпеном собственной империи, не проникается ли каждый потомок именитого рода опасным подозрением, что это и есть пройденная в краткие сроки история своего же дома и семьи, которая обнаруживает не хваленый кодекс чести, а лишь яростную жажду обладания тем, что изначально не принадлежит никому? Сатпен пытается спрятать отсутствие истории размахом: земля его – самая плодородная, территория огромна, дом, построенный, как и положено, на холме, – больше всех домов в округе, включая здание суда, обстановка – возмутительно роскошная (красное дерево, персидские ковры, хрусталь). Однако величие Сатпеновой Сотни и самого Сатпена – колосс на болотисто-глиняных ногах. Сатпену не могут забыть, что основанием этой роскоши послужила одна-единственная монета, отданная пьяному индейцу, что архитектор, воздвигший это «подобие замка Синей Бороды»⁶, два года жил почти заложником, что за четыре фугона роскошной мебели сам Сатпен по обвинению в грабеже угодил в тюрьму. Дикость, кичливость, неотесанность выскочки и его дома – как в случае с соседями однозначно положительных героев Такера и Кеннеди – всячески подчеркивается. Какой контраст между желаемым и действительным

являет следующая картина: «Непокрашенный и необставленный, без единого стекла, дверной ручки или щеколды, в двенадцати милях от города и почти на таком же расстоянии от любого соседа, он [дом] простоял еще три года, окруженный своим регулярным садом и прямыми аллеями, хижинами рабов, конюшнями и копильнями; дикие индюки бродили в одной миле от дома, а дымчатые олени легким шагом подбегали совсем близко, оставляя еле заметные следы на симметричных клумбах, которые еще четыре года простоят без цветов»⁷. Сад, прямые аллеи, симметричные клумбы выдают желание соответствовать традиции, быть в рамках заданного канона, но в то же время все обнаруживает изначально дикую природу – как хозяйина, так и местности, отрезанность от цивилизованно-благопристойного мира. «Выдранные из девственного болота дом и сад»⁸ ничуть не походят на охраняемые самой природой усадьбы Грейсонов и Хазардов. Закономерна и гибель усадьбы: «Сама земля против него восстала»⁹ – в пожаре, учиненном дочерью Сатпена. Этому дому было не суждено тихо угаснуть, подобно домам Грейсонов или Компсонов.

Если же обратиться к топике усадеб, то выяснится, что из романа в роман повторяется одинаковый набор примет: луг, лес, сад, ручей, река. Однако если у Такера и Кеннеди пейзаж изначально проникнут идиллическими нотками и со всеми этими местами связаны светлые воспоминания (знакомство возлюбленных, прогулка друзей, невинные свидания, игры, песни), то у Фолкнера, использующего те же топосы, отсутствует ореол невинности. С первых страниц «Шума и ярости» грязь становится постоянным атрибутом каждого места, с каждым связывается некое падение – физическое ли, нравственное: главный образ романа, ставший для Фолкнера отправным пунктом для его написания¹⁰, – девочка, упавшая в ручей и испачкавшая штанишки. Луг продают гольф-клубу, Бенджи у забора нападает на школьницу, присутствует и некий дом встреч на территории усадьбы, в котором еще совсем юный Квентин «танцует сидя»: «Ладно, так и быть, доведу тебя, покажешь, где твой дом с грязной девчонкой. С Натали»¹¹. У Такера единственным укрывным местом на территории усадьбы оказывается беседка Матильды Фоукнер, возведенная лишь для встреч подруг.

Однако, как и у Такера, у Фолкнера также прочитывается стремление отгородить господский особняк от скверны. У обоих писателей грехопадение главных героинь происходит за пределами усадьбы. Интересно проследить взаимосвязь места и характера встреч влюбленных – здесь становится очевидным противопоставление дом-сад-лес. Дом – оплот цивилизованности и благопристойности, сад – хоть и часть природы, но окультуренная, а лес – дикая природа. Потому в доме влюбленные (Матильда и Эдвард, Луиза и Гилдон) вынуждены воздерживаться от объяснений из-за запрета строгих родителей или вовсе не общаться, в саду



же происходят их тайные встречи – платонические, как свидания Матильды и Эдварда, или же менее невинные, как свидания Кэдди, а позже и Квентины, с поклонниками. Тут важно отметить взаимосвязь между временем дня и характером свиданий: встречи у Такера чисты уже потому, что приходится на светлое время суток, тогда как у Фолкнера они происходят поздно вечером и в скрытом от чужих глаз гамаке. В лесу культурное оказывается подавлено животным, диким (и уподобленным негритянскому) началом, потому именно там теряет невинность Кэдди. «Почему не приводишь домой его, Кэдди? Для чего подражать негритянкам – в траве в канавах в лесу темно жарко скрыто неистово в темном лесу»¹², – сокрушается Квентин. У Такера Луиза и Гилдон заблудились, гуляя в лесу, позже их настигла гроза, скрывшая свет дня, и наконец, повернув налево, а не направо (в оригинальном тексте прочитывается каламбур – *not right*), они оказались в заброшенном негритянском домике, где и произошло грехопадение. Здесь важно отметить следующее: Гилдон был изначально принят в доме Грейсонов, что уже предполагало его порядочность и матримониальный исход в случае их с Луизой отношений, Кэдди же кажется совершенно неуместным приглашать в дом Долтона Эймса, поскольку характер их встреч брака не предполагает. В то же время в отношениях с Гербертом Кэдди приспосабливается к правилам поведения южной леди: приводит жениха в дом, а за пределами дома тайно с ним не видится – однако в данном случае это лишь игра в благопристойность, с помощью которой она надеется заманить Герберта в брак, изначально отравленный обманом и бесчестьем. Потому настоящим вместилищем порока оказывается вовсе не лес, пробуждающий чуждое лукавству природное начало, а именно дом, за фасадом которого под маской благопристойности кроются лицемерие и холодный расчет.

В «Авессаломе» усадьба, воздвигнутая на болоте, не нуждается в дополнительном осквернении – зыбкость ее основания и без того очевидна. Однако здесь подвергается снижению один из обязательных топосов южной усадьбы – конюшня, место содержания породистых скакунов (игры на скачках – излюбленное развлечение южных джентльменов, которое часто и способствовало их разорению). У Фолкнера конюшня играет гораздо более важную роль, чем ей положено в каноническом южном романе, – она оказывается местом, соответствующим дикому нраву Сатпена куда больше господского дома: именно здесь он устраивает кровавые негритянские бои, в которых и сам не гнушается участвовать (и его представление о господских развлечениях вместо чинных скачек оказывается втайне популярным). Воспитанная в традициях благопристойности Эллен, случайно став свидетельницей подобного боя, опускается на колени в навоз, а Генри, породой пошедшего в мать, тошнит. Бестиальность Сатпена находит отражение и в том, что именно на конюшне, а не в доме ожидают появления наследника, при этом

роженницу Сатпен не гнушается называть «кобылой». В итоге конюшня погибает от поджога, словно предвзялая судьбу главного дома.

Если обратиться к внутреннему убранству господского дома, то выяснится, что в «Авессаломе» этому не уделяется достаточного внимания – очевидно, по указанной выше причине. В «Шуме и ярости» же обстановка дома одушевляется, наделяется особым характером и влиянием на окружающих. Миссис Компсон яростно восстает против поселения Квентины в комнату Кэдди: «В эту комнату¹³? – говорит матушка. – В эту зараженную атмосферу? Не предстоит ли мне и так тяжелая борьба с тем, что она унаследовала?»¹⁴ У каждого члена семьи оказывается свой атрибут: кресло/кровать у миссис Компсон – что указывает на ее мнимую болезненность, буфет у пьющего мистера Компсона («Он [дядя Мори], должно быть, посчитал, что на отцовских похоронах прямой его долг клюкнуть, а может, это буфет спутал его с отцом и не дал пройти мимо»¹⁵), у хранящего секреты Джейсона – сейф, у скованного участью вечного ребенка Бенджи – забор. Здесь же видится и переосмысление важнейших характеристик южной усадьбы – это ее открытость и безграничность. Распахнутые двери для чужаков символизируют южное гостеприимство, а для членов семьи – доверительность отношений, отсутствие постыдных тайн. Так, например, в «Суоллоу Барн» двери кабинета и библиотеки Фрэнка Меривезера постоянно открыты – и самым страшным, в чем его уличают, оказывается лишь сон во время занятий философией. В усадьбе Компсонов, напротив, все друг от друга отгораживаются закрытыми дверями и дверцами – комнат ли, сейфов. Миссис Компсон прячется от плача нелюбимого сына, считая его своим незаслуженным наказанием («Мы не можем все, как матушка, запереться от него по комнатам»¹⁶), Квентина, чувствуя себя ущемленной, закрывается на ключ, тем самым пытаясь укрыться от дядино деспотизма, а Джейсон запирает в сейфе деньги, обманным путем полученные у Кэдди.

Идея изобилия, безграничности просторов южной усадьбы в обоих романах Фолкнера реализована, но с отличиями от канона: в «Шуме и ярости» постоянным элементом окружения является забор – напоминание о проданном луге, о сужении южного мира. В «Авессаломе» территория Сатпена, ни в чем не знающего меры, огромна – однако ненадежно ее болотистое основание, потому и усадьба словно проваливается, следом за своим демоническим владельцем.

Как в «Авессаломе» противопоставлены конюшня и дом, так в «Шуме и ярости» видится «конфронтация» между столовой и кухней. Столовая – официальное место сбора семьи, где, казалось бы, кровные узы под надзором внимательной хозяйки дома должны только крепнуть, но у Компсонов сбор семьи беспрестанно омрачается ссорами. Кухня же – «кухня ниггеров», по выражению Джейсона, – вотчина Дилси, являющейся



в романе источником тепла и настоящей материнской и хозяйской заботы, а потому именно сюда стремятся дети, с кухней связываются невинные воспоминания и безобидные споры. Здесь обнаруживается сходство с оппозицией «лес – дом»: место, связываемое с черным негритянским началом, окрашено в светлые тона, а атмосфера белой господской части дома безнадежно отравлена враждой и недоверием. Мессианская функция белого человека, своим примером обучающего негров достойному поведению¹⁷, у Фолкнера высмеивается: в отличие от Мэри Грейсон или Лукреции Меривезер, Кэрлайн Компсон не может претендовать на роль полноценной хозяйки дома – не Дилси стоит брать за образец миссис Компсон, а миссис Компсон должна бы обладать непререкаемым авторитетом и мудростью Дилси.

Если же выйти за пределы усадьбы, то обнаруживается характерная для южной культуры оппозиция «усадьба – город». Роман Кеннеди не дает здесь обширного материала, поскольку ограничивается усадьбами Хазардов и Трейси (однако это противопоставление латентно присутствует, ведь рассказчик Майкл Литтлтон – горожанин), Такер же показывает город в однозначно негативном свете: соблазнитель Луизы Гилдон – городской житель, в городе Эдварда пытаются увлечь светские дамы, и там же его в итоге убивает на дуэли Гилдон. У Фолкнера город также кажется греховным: в «Авессаломе» это Новый Орлеан, манящий и порочный для Генри Сатпена, родной город Чарльза Бона, запустившего процесс разрушения семьи. В «Шуме и ярости» в городе живет любовница Джейсона, там же он проворачивает свои махинации, Квентина убегает туда с занятий и в городе же проходит цирковое представление, с помощью которого у негров выманивают деньги. Но для Фолкнера город не греховен сам по себе, он, скорее, раскрывает дремлющие или же скрытые пороки южан, которые давно утратили беспрестанно приписываемую им невинность.

Подводя итоги, стоит сказать, что топика южной усадьбы у Фолкнера, созданная его предшественниками, сохранена, но претерпела заметные изменения – чаще всего негативного плана, что неудивительно, поскольку Фолкнер описывал уже другую – военную и послевоенную эпоху, когда мифологема нетронутости и чистоты южного Эдема оказалась дискредитирована. Усадьбы разорены, плантации разграблены, негры разбежались – южный тип мироустройства продемонстрировал свою нежизнеспособность. Однако Фолкнеру чужда мысль, что во всем повинно лишь внешнее воздействие – вмешательство Севера, он видит червоточину в основе южного порядка, построенного на бесчестном отъеме земель, на крови индейцев, на рабском труде негров. Потому и усадьбы Фолкнера оказываются окрашенными в траурные тона, вымазанными грязью и кровью, сокращающимися, подобно шагреновой коже, – это расплата за былую уверенность в собственной невинности и правоте,

за убежденность в собственном избранничестве. Однако писатель, упрекая земляков за неумение жить в свое время, за тоску по довоенному золотому веку, сам вовсе не чуждался ностальгии – разве не поэтому в 1930 г. с гонорара за голливудский сценарий Фолкнер купил себе участок и довоенный дом с колоннами, отреставрировал его и нанял чернокожую прислугу?¹⁸

Примечания

- 1 См.: Морозова И. «Южный миф» в произведениях писательниц Старого Юга. СПб., 2004. С. 167.
- 2 Важнейшим значением в восприятии южной усадьбы обладает мифологема южного Эдема, согласно которой Юг представляется благословенным вечнозеленым краем, а его обитатели, подобно еще не согрешившим Адаму и Еве, честны и невинны, но в то же время наивны и беззащитны перед происками расчетливого зла – Севера.
- 3 Морозова И. Указ. соч. С. 171.
- 4 Kennedy, J. P. Swallow Barn, or, A Sojourn in the Old Dominion. N.Y., 1929. P. 62–63.
- 5 Морозова И. Указ. соч. С. 170.
- 6 Фолкнер У. Собрание сочинений : в 9 т. Т. 4 : Доктор Мартино и другие рассказы ; Авессалом, Авессалом! : роман. М., 2001. С. 326.
- 7 Там же. С. 372.
- 8 Там же. С. 309.
- 9 Там же. С. 284.
- 10 См.: Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. М., 1985. С. 25.
- 11 Фолкнер У. Шум и ярость. Свет в августе. М., 1989. С. 22.
- 12 Там же. С. 78.
- 13 В спальне Квентины – младшей представительницы рода Компсонов – тоже видится вырождение: «Комната была – не девичья, ничья. И слабый запах дешевой косметики, две-три дамские вещицы и прочие следы неумелых и гиблых попыток сделать комнату уютной, женской лишь усугубляли ее безликость, придавая ей мертвенно-стереотипную временность номера в доме свиданий. Постель не смята. На полу – грязная сорочка дешевого шелка, не в меру ярко-розового; из незадвинутого ящика комода свисал чулок. Окно распахнуто. Груша росла там у самого дома. Она была в цвету, ветви скреблись и шуршали о стену, и вместе с пылинками мороси в окно несло грушевым печальным ароматом» (Фолкнер У. Шум и ярость... С. 227).
- 14 Там же. С. 161.
- 15 Там же. С. 160.
- 16 Там же. С. 58.
- 17 См.: Стеценко Е. Литература южных колоний // История литературы США : в 7 т. Т. 1. Литература колониального периода и эпохи Войны за независимость. XVII–XVIII вв. / отв. ред. М. М. Коренева. М., 1997. С. 315.
- 18 См.: Gentsch G. Faulkner zwischen Schwarz und Weiß : Betrachtungen zu Werk und Persönlichkeit des amer. Nobelpreisträgers. Berlin, 1983. С. 167.

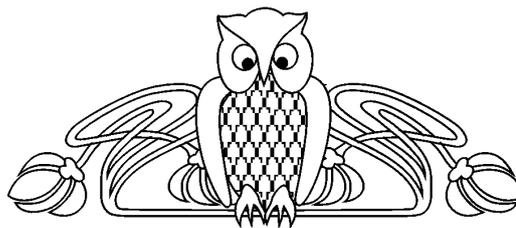


УДК 821.11.09-3+929 Во

ОБРАЗ ТРОПИЧЕСКОЙ КОЛОНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ИВЛИНА ВО

И. В. Кабанова

Саратовский государственный университет
E-mail: ivk77@hotmail.com



Сквозной в творчестве Ивлина Во образ тропической колонии рассматривается в эволюции его смыслов и функций от ранней путевой прозы писателя до повести «Незабвенная». Выясняется роль этого образа в раскрытии конфликта между варварством и цивилизацией, основополагающего конфликта в художественном мире и мировоззрении Во.

Ключевые слова: Ивлин Во, путевая проза, «Пригоршня праха», «Незабвенная», колония, империя, варварство и цивилизация.

The Motive of Tropical Colony in Evelyn Waugh's Work

I. V. Kabanova

The motive of tropical colony is traced in Waugh's writings from the early travel books through «A Handful of Dust» to «The Loved One». The motive's structural and symbolic functioning is shown to be the integral part of Waugh's handling of the opposition between barbarism and civilization.

Key words: Evelyn Waugh, travel writing, «A Handful of Dust», «The Loved One», colony, empire, barbarism/civilization.

На протяжении существования Британской империи английская литература выработала целый комплекс мотивов и приемов для изображения колониальной жизни. Колониальный материал, однако, мало фигурировал в английской художественной литературе вплоть до XX в.; обширные колонии Британской империи описывали географы, этнографы, антропологи в своих научных трудах, или чиновники колониальной администрации в отчетах и мемуарах. Излюбленным же материалом английской путевой прозы были страны Средиземноморья, Балкан, Ближнего Востока. С конца XIX в. колониальную тему активно осваивает художественная литература (Р. Киплинг, «Свет погас»; Д. Конрад, «Сердце тьмы», «Ностромо»; Ф. М. Форстер, «Поездка в Индию»; Джордж Оруэлл, «Бирманские дни»). «Бремя белого человека», «цивилизаторская миссия европейца» получают у этих авторов очень разные трактовки, однако в совокупности эти произведения формировали в английском обществе особый колониальный дискурс, к которому подключается в тридцатые годы Ивлин Во (1903–1966).

Как и все его литературное поколение, Во в тридцатые годы много путешествовал по миру в поисках приключений и материала для романов (Африка, Латинская Америка, Мексика). Считая себя путешественником, а не туристом, он, однако,

вскоре убедился в том, что в XX в. дух героических приключений утрачен; самые большие трудности, с которыми сталкивается путешественник, – это нервотрепка пересечения границ, томительное ожидание задерживающегося рейса, отсутствие комфорта и скука. При посещении английских колоний (Аден, Кения, Британская Гвинея) круг общения Во составляли высокопоставленные чиновники колониальной администрации, плантаторы и поселенцы, подчеркнуто придерживавшиеся традиционно английского образа жизни¹. Во принципиально не интересовался «туристическими» красотами природы, по отношению к местным жителям был не чужд расизма, так что его ранняя путевая проза представляет интерес, главным образом, гротескными портретами различных чудаков и эксцентриков, которых автор встречает в самых неожиданных местах. Попутно возникающий фоновый образ тропической колонии определяется авторской позицией: он смотрит на колониальную жизнь с позиций «другого», отбирает в ней только те черты, которые сопоставимы с «его» культурой. Экзотические свойства пейзажа, климата, нравов автор преподносит столь крупным планом, что уничтожает их романтическую притягательность. Тропическая колония в ранней путевой прозе Во одновременно противостоит метрополии и связана с ней тысячами нитей, политических, экономических, культурных.

Центральный конфликт творчества католического писателя Во – конфликт варварства и цивилизации. «Цивилизация» в его понимании означала католическую западноевропейскую культуру, которая, начиная с Реформации и по мере упадка живого религиозного чувства, все глубже погружается в языческое, варварское состояние. В соответствии с привычным словоупотреблением, «варварскими» для Во были «дикие», периферийные регионы мира, в том числе отсталые колонии. Но одновременно он находит проявления варварства как безбожия, как либерального гуманизма в самом сердце современной западной цивилизации. Уже в ранней путевой прозе, в «Ярлыках» («Labels», 1930), он естественным образом подходит к описанию «чужого», экзотического через призму «своей», «цивилизованной» культуры и начинает проводить определенные параллели между «варварством» туземцев и современной английской «цивилизацией», выявляет глубинное родство между ними.



Совершенно явно эта мысль звучит в его второй путевой книге, «Дальние народы» («Remote People», 1931). Книга описывает путешествие 1930 г. по Восточной Африке (Абиссиния, Аден, Занзибар, Кения), в котором подчеркиваются невыносимая жара, отсутствие удобств, странности европейцев, живущих в этих странах, нелепица местной архитектуры. В финале автор рисует свой первый вечер по возвращении в Лондон, проведенный в самом модном лондонском ресторане. Сцена обыгрывает те же мотивы: невыносимая жара в подвальном помещении, теснота, пронзительный джаз, шум, эксцентричность посетителей, бесцеремонность официантов. Во заключает: «Я вернулся в сердце Империи, я находился в самой модной и притягательной ее точке. На следующий день колонки светской хроники напечатают имена молодых членов парламента, пэров и финансовых магнатов, собравшихся в этом буйном подвале, где было жарче, чем на Занзибаре, шум стоял громче, чем на базаре в Хараре, а благопристойности было меньше, чем в тавернах Кабало или Таборы. Еще через месяц жены английских колониальных чиновников прочтут эти колонки и устремят свои взоры на саванну, джунгли, пустыни или на поля для гольфа, завидуя своим сестрам на родине, которым повезло найти богатых мужей.

Зачем ехать за границу?

Посмотрите сперва на Англию.

Взгляните, как Лондон подражает развлечениям черного континента.

Я заплатил по счету желтым африканским золотом. Мне показалось справедливым такое воздаяние от слабых рас их наставникам»².

Романы Во на африканском материале («Черные козны», 1932; «Сенсация», 1938) содержат прямые переклички с материалами африканской путевой прозы, но связь между документалистикой и литературой вымысла богаче и интересней раскрывается сопоставлением книги путевой прозы «Девяносто два дня» («Ninety-Two Days», 1934) и романного шедевра раннего Во «Пригоршня праха» («A Handful of Dust», 1934). Не описывая здесь всех уровней этих связей, коснемся только интересующего нас образа тропической колонии.

Рождество 1931 г. Во встречает у Карибских островов на борту парохода, направляющегося в Британскую Гвиану, в состоянии легкой депрессии, которую усугубляет начавшийся дождь: «Упадок духа усилился, когда начался дождь; монотонный тропический ливень, всегда одинаковый, очень монотонный и очень унылый...»³ Столица колонии Джорджтаун, где он высаживается, лежит в болотистом устье реки Демерары: «Низкие деревянные сараи, за ними – низкие крыши; все кругом совершенно плоское; ливень не прекращался ни на минуту; ощущалась только тяжелая вонь сахара» (190). Таможня представляет собой такой же сарай, в котором черно от мух, привлеченных сахаром, главным продуктом экспорта колонии. За окном такси, везущего автора

в аскетичный отель, идет стеной тропический ливень. И далее – никаких описаний роскоши тропической природы, экзотических видов или нравов индейцев; автор объявляет, что намерен держаться подальше от стандартных туристских достопримечательностей. Его план поездки вглубь страны рождается из полного незнания обстановки: «Я не представлял, где это – Курукупару, но название было не хуже любого другого... Я не знал, что и в каких количествах мне понадобится в пути... Я не знал, что такое farina (основная пища обитателей ранчо)» (193), – неудивительно, что планы его ежечасно меняются. Все путешествие превращается в серию фарсовых попыток сделать хоть что-нибудь так, как намечалось, но добравшись через джунгли и саванну до бразильского города Боа-Виста, автор вынужден отказаться от первоначального плана вернуться через бразильский Манаос. Повествователь постоянно ожидает от путешествия чудесных впечатлений и неизменно разочаровывается в своих ожиданиях. Курукупару, Боа-Виста – названия городов среди джунглей звучат музыкой в его ушах, ему грезятся видения новых Эльдorado, но все эти фантазии оказываются миражами: «Уже через несколько часов пребывания Боа-Виста, нарисованная моим воображением, исчезла. Ее поглотило землетрясение, вырвал с корнем торнадо и унес вихрь, она была выжжена подобно Гоморре, пала от звука труб подобно Иерихону, разграблена подобно Карфагену; скуплена, разобрана по кирпичику и заново отстроена на новом месте по причуде американского миллионера; пала высокая Троя» (229). Уже по стилистике это начало темы Града в романе «Пригоршня праха». Так же, как реальная Боа-Виста не описывается, а скрывается за потоком литературных аллюзий, автор и туземцев воспринимает через призму родной культуры: «Чем больше я наблюдал индейцев, тем больше убеждался в их сходстве с англичанами. Они любят жить семьями, на значительном расстоянии от ближайших соседей; к чужакам относятся с подозрительностью и не пытаются их понять; не верят в прогресс, лишены честолюбия, любят домашних животных; очень скупы на проявления любви, питают отвращение к войне, смертельно застенчивы; кажется, их единственная цель – при всех обстоятельствах оставаться незаметными...» (201). Пробираясь сквозь джунгли на границе Гвианы и Бразилии, повествователь фиксирует свои мучения от солнечных ожогов и укусов насекомых, от скудной пищи, состоявшей из грубых лепешек и сушеного мяса, усталость после долгих дней в седле. Разочарование Во в возможности приключений в скучном, с самого начала незадавшемся путешествии перерастает в ощущение бессмысленности происходящего, так что уже в путевой прозе тропики у Во становятся символом монотонности, скуки и абсурда жизни вообще.

В начале «Девяноста двух дней» автор заявляет: «...есть притягательная сила в отдаленных



варварских краях, в особенности в пограничных зонах, где сталкиваются между собой разные культуры и уровни развития, где идеи, вырванные из породившей их традиции, причудливо преобразуются при пересадке на новую почву. В таких местах я нахожу впечатления настолько яркие, что они требуют воплощения в литературную форму» (187). Какой бы образ тропиков ни создавался в путевой прозе, само ее появление – результат этой потребности, те же впечатления (встреча с полупомешанным мистером Кристи, прототипом мистера Тодда в романе) легли в основу рассказа «Человек, который любил Диккенса» и заключительной, пятой части романа «Пригоршня праха» – «В поисках града». В ней главный герой романа, английский аристократ Тони Ласт после смерти сына и мучительного развода с женой отправляется в экспедицию в Бразилию на поиски легендарного города индейцев. Воображение Тони пленяют индейские названия Града – «Сверкающий, Многоводный, Пестрокрылый, Душистое Варенье»⁴; он рисует себе Град как любимое родовое поместье, «преображенный Хеттон» (208), как готический замок с флюгерами и башенками, горгульями и зубчатыми стенами. Описание высадки Тони в Джорджтауне почти совпадает с соответствующим эпизодом «Девяноста двух дней»: «Таможенные сараи пропитались густыми испарениями сахара, все звуки заглушало жужжание пчел. <...> В устье стояли на причале мелкие транспортные суда всех родов и видов; дальний берег порос зеленой бахромкой древокорня; из-за пышных пальм выглядывали железные крыши городских домов, после недавнего дождя с земли поднимался пар» (208). Те же текстуальные переключки с книгой путевой прозы присутствуют в описании дальнейшего пути экспедиции через джунгли. В романе мотив тропиков, подкрепленный изощренным сюжетно-композиционным развитием, сохраняет и обогащает все намеченные в путевой прозе смыслы.

Поскольку в пятой части романа бразильские сцены чередуются со сценами лондонскими, их композиционный контрапункт ясно доносит до читателя мысль об иллюзорности разницы между варварством и цивилизацией. Предавших Тони друзей, предавшую жену так же трудно оправдать, как индейцев, бросивших экспедицию на произвол судьбы в джунглях; взявший Тони в плен мистер Тодд, заставляющий героя бесконечно читать ему вслух романы Диккенса, так же стоит вне морали, как хищное семейство Биверов. В бреду тропической лихорадки у Тони сплавляются воспоминания о Хеттоне и жене с впечатлениями от переходов по джунглям, причем его болезненные видения точнее отражают истину его экзистенциального положения, чем его рациональные рассуждения в нормальном состоянии. Разница культур только обнажает правду: между самым диким варварством и современной цивилизацией различий, в сущности, нет, вот почему

последнего джентльмена Тони Ластва навсегда поглощают джунгли, а его любимая усадьба, воплощение всего, что ему дорого, Хеттон, становится в руках его наследников фермой по разведению черно-бурых лисиц. Варварство поглощает все. Перед тем как исчезнуть со страниц романа, Тони прозревает: «Я вам расскажу, что узнал в лесу, где время течет иначе. Никакого града нет. Миссис Бивер обшила его хромированными панелями и разбила на квартирki. Три гиней в неделю за все с отдельной ванной. В самый раз для низкопробных романов. И Полли тоже там. Они с миссис Бивер под обломками зубчатых стен...» (267).

В «Пригоршне праха» мы отмечаем, что тропики, дальние колонии перестают быть пространственной и культурной противоположностью метрополии, они больше не разведены в пространственно-временной структуре текста так, как это было у Конрада, Форстера или Оруэлла. На восприятие тропиков в последней части «Пригоршни праха» влияет все предшествующее повествование романа: предыдущие четыре части готовят идею взаимопроницаемости, взаимообращаемости варварства и цивилизации, которая повествовательно воплощена в художественном пространстве завершающей части романа.

И наконец, тот же мотив тропической колонии совсем иначе функционирует в произведении, написанном почти двадцать лет спустя, когда время рискованных путешествий для Во было позади. В сороковые-пятидесятые годы он путешествовал вполне цивилизованным образом: как правило, они с женой на Рождество отправлялись из английского холода в океанский тропический круиз, да еще в 1947 г. он совершил поездку в Калифорнию, где вел переговоры об экранизации «Возвращения в Брайдсхед». Именно эти калифорнийские впечатления вдохновили его на создание повести «Незабвенная» («The Loved One», 1948). Она открывается следующей картиной: «Весь день жара была нестерпимой, но под вечер потянуло ветерком с запада, оттуда, где в нагретом воздухе садилось солнце и лежал за поросшими кустарником склонами холмов невидимый и неслышимый отсюда океан. Ветерок сотряс ржавые пятерни пальмовых листьев и оживил сухие, увядшие звуки знойного лета – кваканье лягушек, верещанье цикад и нескончаемое биение музыкальных ритмов в лачугах по соседству.

В снисходительном вечернем освещении обшарпанные грязные стены бунгало и заросший бурьяном садик между верандой и пересохшим бассейном уже не казались такими запущенными, да и два англичанина, сидевшие друг против друга в качалках – перед каждым виски с содовой и старый журнал, – точное подобие своих бесчисленных соотечественников, заброшенных в забытые богом уголки нашего мира, тоже словно бы подверглись на время иллюзорной реставрации»⁵.

Автор создает впечатление европейской колонии в тропиках; это описание напоминает его



зарисовки европейского квартала Адена, неприкаянной жизни английских фермеров-холостяков в Кении, всех этих бунгало, лачуг и домиков белых, разбросанных по просторам Африки и Латинской Америки, чьи обитатели тщатся поддерживать английский образ жизни. Все приметы «забытой богом» колонии налицо – нестерпимая жара, треск пальм на ветру, верещанье цикад; «биение музыкальных ритмов» в окрестных лачугах напоминает сцены из путевой прозы, когда автор наблюдает местные танцы под бой барабанов. «Лачуги» и «бунгало», общее ощущение убожества и заброшенности – автор намеренно дезориентирует читателя, поскольку только на третьей странице в повествовании появляется топоним «Голливуд», указывающий на место действия в повести. Такое начало – это способ сразу актуализировать для читателя целый веер важнейших для повести вопросов.

Повесть создавалась в тот момент, когда культурное лидерство США на Западе еще не стало реальностью, и во всяком случае для Во оно так и не стало приемлемым. Поэтому столь болезненный для английской культуры вопрос о взаимоотношениях с культурой американской, с культурой бывшей английской колонии Во вызывающе ставит в образах взаимоотношений культуры метрополии и колонии, хотя реально к середине XX в. Англия и США уже практически поменялись ролями. Очень многое в американской культуре становится объектом самой свирепой сатиры Во, но ведь и англичане в повести выведены малосимпатичными персонажами. Каждая из наций уверена в собственном превосходстве.

В том, что касается «высокой» культуры, Америка в повести остается колонией Англии, потому что никакой высокой культуры в США автор просто не видит. И как бы ни сожалел он в принципе о крахе высокой культуры под натиском культуры массовой, повесть объективно свидетельствует, что будущее – именно за этой последней. В области массовой культуры США безусловный лидер, и американская продукция массовой культуры, голливудское кино, помогает Америке завоевать мир, стать новой империей. Герои повести – англичане – исполняют роль ученых греков при римлянах-американцах; в довоенной прозе Во Лондон или даже отдельный лондонский ресторан, отдельный лондонский клуб мог быть центром мира; теперь, после 1945 г., этот центр очевидно сместился в США. Когда Во изображает культурную столицу XX в., Голливуд, в виде варварской тропической колонии, он имплицитно сообщает читателю о своем отношении к современности, к американскому культурному господству; такое вступление – подготовка к появлению на страницах повести череды образов современных дикарей, нравственно убогих персонажей-американцев.

«Незабвенная» подхватывает образ тропической колонии из довоенной прозы Во, где мы уже

констатировали его движение в сторону слияния с образом метрополии. В отличие от творчества тридцатых годов, где сохранялась пространственно-временная оппозиция колонии и метрополии, в послевоенной повести образ колонии появляется вне всякой связи с реальной колонией. Языковая оболочка, словесные клише «тропической колонии» отнесены к главной западной культурной метрополии XX в., Голливуду. Конечно, это не механический перенос, а прекрасно осознанный ход зрелого мастера, пример игры дискурсивными практиками. Во играет на сходстве пейзажа и климата Калифорнии с тропиками; он мог рассчитывать на тот шлейф ассоциаций, который подобное описание вызовет у его читателей.

Таким образом, образ тропической колонии, содержательно более ограниченный у Во по сравнению с писателями, которые либо выросли, либо служили в колониях, на протяжении двадцати лет эволюционировал через следующие стадии. Уже в ранней путевой прозе тропический пейзаж, яркий и убогий одновременно, выполняет двойную задачу: он существует как часть документального отчета о путешествии по регионам мира, не затронутым европейской цивилизацией, и готовит разоблачение варварства в самом сердце цивилизованной Европы. Символические функции образа тропиков резко усиливаются в романах тридцатых годов, в частности в «Пригоршне праха», где он влетает в сложную лейтмотивную систему и выражает отчужденность, экзистенциальную заброшенность героев, хрупкость цивилизационных барьеров и легкость возвращения к варварству. Наконец, неожиданное использование образа тропической колонии в «Незабвенной» привносит в традиционное для Во противопоставление варварства цивилизации злободневность дискуссий об американизме, столь важных для процессов национальной самоидентификации в послевоенной, постимперской английской культуре.

Примечания

- ¹ Детали путешествий Во тридцатых годов см. в биографиях: *Stannard M. Evelyn Waugh. The Early Years 1903–1939.* N.Y. ; L., 1986. P. 235–271, 309–334 ; *Patey D. L. The Life of Evelyn Waugh. A Critical Biography.* Blackwell, 2001. P. 85–113.
- ² *Waugh E. Remote People.* L. ; Duckworth, 1931. P. 240.
- ³ *Waugh E. When the Going Was Good.* Penguin, 1976. P. 190. Далее цитируется это издание с указанием страниц в скобках.
- ⁴ *Во И. Пригоршня праха / пер. Л. Беспаловой.* М., 2000. С. 207. Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- ⁵ *Во И. Незабвенная / пер. Б. Носика // Во И. Мерзкая плоть. Возвращение в Брайдсхед. Незабвенная. Рассказы.* М., 1974. С. 506. (Серия «Мастера современной прозы»).

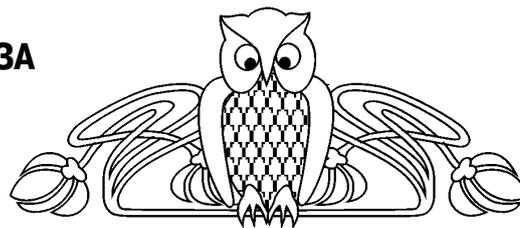


УДК 821.161.109-4821.111.09-31+929[Соснора+Стерн]

СТЕРНИАНСКИЙ КОД В КОНЦЕПЦИИ ОБРАЗА ПЕТРА III ВИКТОРА СОСНОРЫ

В. В. Биткинова

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



В статье представлен анализ оригинальной концепции личности Петра III в эссе В. Сосноры «Спасительница отечества». Реминисценции романов Л. Стерна, в первую очередь «Жизни и мнений Тристрама Шенди», формируют в нем интерпретационный код, полемически соотносящийся со сложившейся исторической мифологией, опирающейся на мемуарные источники.

Ключевые слова: В. Соснора, Л. Стерн, Петр III, Екатерина II, литературный код, историческая мифология.

Sternian Code in the Concept of Peter III Image by Viktor Sosnora

V. V. Bitkinova

The article analyzes the original concept of the Peter III personality in the essay by V. Sosnora «The Rescuer of the Country». Reminiscences from L. Stern novels, mainly from «The Life and Opinions of Tristram Shandy», create an interpretation code that correlates controversially with the established historic mythology based on memoir sources.

Key words: V. Sosnora, L. Stern, Peter III, Catherine II, literary code, historic mythology.

Эссе В. Сосноры «Спасительница отечества» (1968 г.) – о перевороте в пользу Екатерины II – предваряется эпиграфом из романа Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди». Эта же книга предстает как в прямом смысле слова настольная у Петра III: «Петр демонстративно не держал в кабинете книг. Лишь единственная книга на английском языке Лоренса Стерна “Жизнь и мнения Тристрама Шенди” <...> лежала <...> на каменном столе»¹. Наконец, уже отрекшийся от престола правитель просит оставить ему – вместе с жизнью – верного слугу, собаку, доктора, любимую женщину, скрипку и «Тристрама».

Такой образа Петра-читателя, очевидно, взят из романа Г. П. Данилевского «Мирович» (1879 г.), ссылки на который содержатся в эссе Сосноры «Две маски» (1968 г.) – об Иоанне Антоновиче. Стремясь наполнить произведение знакомыми читателю литературными аллюзиями, автор XIX в. допускает много анахронизмов. Роман Стерна, состоящий из девяти книг, печатался в Англии с конца декабря 1759 по январь 1767 г. по два тома. К моменту «революции» 1762 г. вышло шесть томов, и сведений о наличии их в библиотеке Петра нет². Данилевский в целях достоверности пишет, что русский император читал Стерна по-французски, но перевод появился уже после смерти автора. Английского же Петр не знал, а потому читать и

«пространно цитировать», как пишет Соснора, «Тристрама» не мог.

Для описываемой эпохи эта книга была знаковой. Связанная с морально-философскими поисками Просвещения, она ознаменовала появление нового взгляда на человека и человеческое сознание. Петр моложе Тристрама на девять с небольшим лет. Но не только современность делает стернианский код адекватным способом интерпретации его личности. Сущностью всех героев Стерна является странность: «...на йоркширском диалекте слово “shan” или “shandy” означает человека с придурью, “без царя в голове”»³. И в основе оценок, можно сказать мифологии, Петра III лежит его эксцентричное поведение, отмечаемое всеми мемуаристами и позволившее выдвигать версии об умственной и физической неполноценности.

Историк А. С. Мыльников считает, что «на основе свободного владения источниками В. А. Соснора сделал, по сути дела, первую серьезную попытку раскрыть духовный мир <...> Петра III»⁴. Ю. М. Лотман в статье «Век богатырей» описывает изменение поведенческих типов на протяжении XVIII столетия: «Люди начала XVIII века стремились влиться в какую-то группу <...> ими руководит желание стать частью какого-либо единства, сделать его законы своими собственными правилами. Для человека конца XVIII века <...> характерны попытки найти *свою* судьбу, выйти из строя, реализовать свою собственную личность», «Жажда выразить себя, проявить во всей полноте личность создала и героев и чудачков, характеры часто дикие, но всегда яркие»⁵. Конечно, английские чудачки – явление иной культуры, но в биографии Петра III поразительно много сходства с придуманными персонажами английского романиста.

С точки зрения культурно-исторической и культурно-психологической достоверности литературный код открывает широкие возможности. Необходимо учитывать специфику концепции и особенности сюжета исторических произведений Сосноры. «Спасительница отечества», как и другие эссе, во многом строится на полемике с традиционно привлекаемыми источниками – мемуарами, которые «цитировали двести лет, не догадываясь, что свидетели – убийцы императора Петра III, что их показания, безусловно, – самооправдание, а потому, безусловно, – ложь» (108).



Писатель свободно перераспределяет упомянутые в документах детали, слова, поступки между участниками событий, добиваясь заострения, гротеска, превращения реальных фактов в метафоры и символы. А стерновские реминисценции в эссе диалогичны по отношению не только к первоисточнику, но и к роману Данилевского. Место, отведенное им в сюжете, говорит о том, что «Тристрам» является одним из ключей к главному конфликту и к образу Петра III.

Среди предметов, воплощающих в «Спасительнице» внутренний мир императора, книга Стерна явно выделена. Соснора наверняка знал о большой библиотеке Петра (в качестве одного из источников он использует Записки его учителя и библиотекаря), однако образ выстраивается на мотивах почти противоположных. О книжных интересах Петра упоминается в Записках Екатерины II: «Он тоже читал, но что читал он? Рассказы про разбойников, которые мне были не по вкусу» (86). Эта цитата включена в 5-ую часть эссе, где дается разоблачительный анализ мемуаров императрицы – приемов самовосхваления и дискредитации убитого мужа. Поэтому данный пассаж в большей мере служит для характеристики псевдопросвещенной мемуаристики: «Она полагала, что ее вкус – самый безошибочный» (86). Таким образом, «Тристрам Шенди» в пространстве Петра III действительно оказывается «единственной книгой».

Ее описание – «в кожаном переплете с золотыми замками» – не просто историзирующее, оно вызывает ассоциации с Библией, словно заменяя ее. «Тристрам» каждый раз появляется в оппозиции с реалиями культа: характеризуется как «блестящая безрелигиозная беллетристика»; Петр цитирует его, чтобы шокировать «архиепископов или кого-нибудь в этом роде» (111); в ответ на просьбы низложенного правителя, в том числе о Стерне, Алексей Орлов отвечает, что «теперь <...> время молиться по Библии в переводе Болховитинова» (77). Уточнение «в переводе Болховитинова» остраивает Библию, из Священного Писания делает ее одной из «книг», подлежащих переводу, а «Тристрам Шенди» обозначен только названием и именем автора, что снимает «предметность», роман выступает как «чистое» содержание. Для сравнения: у Данилевского Петр сам в тот момент просит «немецкую библию»⁶.

Конфликт с официальной церковью был одной из главных причин недовольства Петром III. Очевидцы отмечали его непристойное поведение во время службы, Екатерина постоянно намекает на приверженность мужа лютеранству и акцентирует пренебрежение православными обрядами. Среди значительнейших реформ, начатых Петром, были указы о веротерпимости и о секуляризации церковных земель. Соснора выделяет в этой стороне жизни и государственной деятельности императора моральный аспект – своеобразные попытки освобождения личности, борьбу с ханже-

ством и стремлением к власти под видом благочестия. Он замечает, что если бы Екатерина «попала на таких же условиях в Турцию или в Индию, то с не меньшим успехом приняла бы магометанство или буддизм» (85). А сущность реформы трактуется следующим образом: «Православие лишилось исключительного ореола и командных постов» (106); «Петр запретил Синоду вмешиваться в дела морали и нравственности. Этим указом он освободил миллионы семей от унижительной системы исповедей священникам – постыдных доносов и признаний» (107).

В такой концепции Стерн действительно может восприниматься как союзник Петра. Будучи священником англиканской церкви и сделав своим alter ego также священника, автор «Тристрама» высмеивает католические обряды за то, что вокруг них ведутся нелепые, но серьезнейшие схоластические споры, никак не способствующие подлинной нравственности. В книге содержатся осуждение показной набожности, выпады против исповеди, где священник освобождает от угрызений совести человека, который «обманывает, лжет, нарушает клятвы, грабит, убивает»⁷. Пунктиром проходит через весь роман мрачный образ инквизиции, и здесь можно вспомнить еще одно судьбоносное решение Петра III – упразднение Тайной канцелярии.

Но в мире сосноровского Петра книга Стерна выполняет, конечно, не священную, а скорее, мимоделирующую функцию. Она появляется в комплексе с образами кукольного театра или скрипки, вписываясь в систему важнейших жизненных ценностей монарха. В кабинете Ораниенбаума «в каменном книжном шкафу, на каждой полке» выставлены «тряпичные куклы его императорского величества кукольного театра» (111). Екатерина в письме С. А. Понятовскому, которое Соснора цитирует (пропуская, однако, данный фрагмент), перечисляет «вещи», о которых ее просил супруг: «любовницу, собаку, негра и скрипку»⁸. Дашкова, в соответствии со своим пониманием Петра как человека крайне приземленного (в отличие от движимых высокими побуждениями Екатерины и ее самой), добавляет, что он «не забыл упомянуть о некоторых необходимых принадлежностях своего стола, между прочим просил отпускать ему вдоволь Бургонского, табаку и трубок»⁹. Включение в этот список Стерна принадлежит Данилевскому: «...он просил уступить ему для жилища дворец на мызе в Ропше и отправить с ним туда арапа Нарцыску, собаку Мопсиньку, доктора Лидерса, скрипку, бургонского вина и табаку, немецкую библию и недочитанный им французский перевод романа Стерна “Тристрам Шенди”»¹⁰.

Соснора переносит речь Петра в иной стилиевой регистр: «Где, спрашиваю, мой негр Нарцисс? Мой пес Мопс? Мой доктор-дурак по кличке Лидерс? Где моя скрипка-скрипучка? Буйное бургонское? Табак мой сюперфинкнастер? Мой Стерн – “Тристрам Шенди”? Моя девка Элиза-



бет Воронцова?» (77). Данилевский показывает простодушного человека, искренне верящего, что после отречения от него больше ничего не потребуют, и поэтому с шутками обедающего в окружении трехсот гренадер и называющего близких ему существ домашними именами «Нарциска», «Мопсинька». «Недочитанная» книга оказывается в таком контексте еще одним знаком надежды на продолжающуюся жизнь. Соснора же создает образ человека, предчувствующего, что его ждет, и паясничавшего, «шпендирующего» на пороге смерти. И ценности в этой скороморшьеприбауточной речи значимым образом смещены: «негр Нарцисс» и «пес Мопс» благодаря непосредственному сочетанию определения существа и его имени словно возвышаются, «очеловечиваются», а следующий за ними «доктор-дурак по кличке Лидерс», наоборот, превращается в шута (функция реального Нарцисса) и даже анимализируется; метонимия в совокупности с нагнетением имен собственных «мой Стерн – “Тристрам Шенди”» создает ощущение, что речь идет о людях, а «девка Элизабет Воронцова», наоборот, становится вещью.

Объединение Стерна и скрипки, которое можно рассматривать как концептуальное, возникает у Данилевского в другом эпизоде. По его версии, Петр сам планировал «государственный переворот»: заточить жену с сыном в Шлиссельбург, жениться на Воронцовой, освободить Иоанна Антоновича, обвенчать его с дочерью своего дяди и объявить наследником престола. Накануне вечером, не обращая внимания на конверт с доносом о заговоре, он прислушивается к тишине, царящей в природе: «“Концерт природы – концерт душевных страстей” – сказал он себе слова Стерна из книги, читанной накануне. Его манило из комнаты на воздух. Император снял со стены любимую скрипку <...> вышел с нею на балкон – и долго в тишине <...> раздавались звуки нежных каватин и пасторалей»¹¹. Стерн интерпретируется здесь в духе конца XVIII в. как «чувствительный», «нежный» автор, и именно такой ответ бросают стерновские реминисценции на образ монарха. Петру «Спасительницы отечества» «чувствительность» совершенно не свойственна. Делая игру на скрипке одним из важнейших лейтмотивов в образе императора, Соснора, тем не менее, не использует данный фрагмент произведения своего предшественника: его Петр играет на скрипке в иных условиях, и автор цитирует (в эпиграфе) другие слова.

Художественным открытием Стерна был показ сущности человека через его «конька». Гротескность образов семейства Шенди основана на том, что «конек» каждого из них полностью завладевает своим хозяином, последний не только отдает ему большую часть времени, но и весь мир воспринимает сквозь призму своего увлечения. Соснора, словно идя за английским романистом, гипертрофирует реальные пристрастия Петра,

в частности – к кукольному театру и скрипке. В 4-й и 8-й частях эссе даются разные варианты того, что он делал в день переворота. По первой версии – показывал дамам «кукольный фарс: как сбежала в Петербург Екатерина и какие это сулит последствия для нее» (72–73), по второй – играл на скрипке. Игра на скрипке упоминается и в 4-й части, но в 8-й этот мотив разрастается до размеров нереальных: «с 10 часов утра до 10 часов вечера»; «император ничего не сказал, он взял скрипку, ушел в сад, в беседку, сел, заиграл и играл не переставая до последней минуты» (126).

«Конек» роднит российского императора с Тобиасом Шенди, который со своим слугой капралом Тримом строит на лужайке имения игрушечные крепости, а потом по газетным сообщениям о реальных боях разыгрывает в них сражения. Пристрастие Петра III к военным забавам общеизвестно. Я. Штелин как о единственных предметах, способных заинтересовать царственного ученика, пишет о книгах «с изображением крепостей, осадных и инженерных орудий», «ландкартах», «фортификационном кабинете» с макетами «всех родов и методов укреплений»; великий князь вычерчивал мелом на полу своей комнаты планы крепостей, потом «в Петергофе <...> устраивались на поле разные многоугольники разных способов укреплений в большом размере и показаны были разные инженерные работы, устройство редутов, траншеев и проч.», наконец, в Ораниенбауме была возведена «крепость большой величины»¹². Участниками таких игр были слуги и нижние чины. Петр предпочитал их общество, несмотря на неодобрение, в том числе самой Елизаветы. Описанные в мемуарах военные учения и парады выглядят продолжением игр с кукольными солдатами или лакеями. Рассказанная Екатериной и ставшая одним из ключевых эпизодов мифологии Петра III история о повешенной за военные преступления крысе тоже находит параллель у Стерна: «...корова вломила <...> в укрепления <...> дяди Тоби и съела две с половиной суточных порции засохшей травы, вырывая вместе с ней дерн, покрывавший его горнверк и потерну. Трим настаивает на полевом суде, чтобы разстрелять корову» (221).

Простота, бесхитрость, безграничная доброта, верность долгу и привязанность друг к другу отличают дядю Тоби и Трима. Подсвеченное таким сравнением, «солдафонство» Петра выглядит не столь смешно или одиозно, как представлял его противники. Интересно, что слово «капрал» и связанные с ним представления о типе личности явно были в фокусе внимания автора «Спасительницы отечества». В английской версии Записок Дашковой они фигурируют неоднократно: мемуаристка пишет, что «капральский тон составлял преобладающий характер Петра III», его общество составляли «большую часть капралы и сержанты Прусской армии», чином капрала Петр хотел наградить своего сына за



успехи в учебе¹³. Соснора почти дословно берет у Дашковой описание компании Петра, а на основе рассказа об экзамене наследника создает одну из своих «недостовверных», но очень ярких в характерологическом отношении сцен – разговор Петра с Паниным, и строится она именно вокруг капральского чина, которым, по версии Сосноры, император собирается наградить Панина. Однако «капральство» в данном случае означает подчиненность и имеет негативную окраску. Чтобы подчеркнуть прямоту и бесхитрость Петра, автор находит другие слова – «солдат», «офицер». И в Записках Дашковой, и в «Спасительнице отечества» в контексте характеристики общества Петра приводятся его слова: «ВОДИТЬ ХЛЕБ-СОЛЬ С ЧЕСТНЫМИ ДУРАКАМИ <...> ГОРАЗДО БЕЗОПАСНЕЕ, ЧЕМ С ТЕМИ ВЕЛИКИМИ УМНИКАМИ, КОТОРЫЕ ВЫЖМУТ ИЗ АПЕЛЬСИНА СОК, А КОРКИ БРОСЯТ ПОД НОГИ» (102). Дашкова называет их «вполне достойными его нехитрой головы и простаго сердца»¹⁴.

Но главной, принципиальной составляющей сходства Петра III и Тоби Шенди является не увлечение военным делом, а игра – иллюзия владения ситуацией и отрицание действительности. Крепости на лужайках строятся и разрушаются легко, игрушечные солдатики и камер-лакеи подчиняются беспрекословно. Но, как Трим переделывает в игрушечные пушки фамильные ботфорты хозяина (история), водосточные трубы и оконные крепления (что приводит к увечью наследника рода, лишившемуся, судя по намекам автора, возможности этот род продолжить), как дядя Тоби за своими укреплениями, картами и рассказами об осаде Намюра не видит направленного на него matrimonialного наступления вдовы Водмен, так и Петр не предпринимает ничего против заговора, возглавляемого его женой и поддерживаемого гвардией, переодетой в ненавистные прусские мундиры и недовольной экзерцициями. В итоге перед лицом реальных врагов российский император оказался в действительно игрушечной крепости: пушки с не подходящими по калибру ядрами и голштинские рекруты, вооруженные учебными деревянными ружьями. Эпизод с крысой у Сосноры сам Петр пересказывает как аллегорию своему будущему убийце Орлову: «КОМЕНДАНТ построил себе КАРТОННУЮ КРЕПОСТЬ. И сделал ЧАСОВЫХ ИЗ КРАХМАЛА. И КРЫСА, воспользовавшись темнотой, съела ЧАСОВЫХ и захватила бастионы. А ЛЕГАВАЯ СОБАКА побежала не за крысой, а за КОМЕНДАНТОМ. Для счастливого финала сказки не хватает, чтобы КОМЕНДАНТ был повешен <...> КОМЕНДАНТ – я, КРЕПОСТЬ ИЗ КАРТОНА – моя империя, КРЫСА – императрица, ЛЕГАВАЯ СОБАКА – ты» (78).

Петр III у Сосноры – «паяц-император». И здесь обнаруживается сходство с любимым героем Стерна – Йориком. Этот персонаж принципиально двойственен – священник с именем шута. Очерк

его характера и судьбы в X–XII главах первого тома корреспондирует с образом сосноровского Петра. Йорик «любил от души хорошую шутку» (30) и сам не боялся предстать в смешном виде, «в его характере было столько восторженности, столько жизненности, прихотливости и *gaieté de coeur*» (36), разговоры об опасности он «заканчивал <...> скачком, прыжком или ужимкой» (39). Поведение Петра, безусловно, грубее, в нем нет грациозности стерновского персонажа («солдат», а не ученый священник). По воспоминаниям очевидцев, он «имел способность замечать в других смешное и подражать ему в насмешку»¹⁵, «кривлялся», «гримасничал», высовывал язык в ответ на неприятные или слишком серьезные замечания, мог со своими приближенными «прыгать на одной ножке, а другие согнутым коленом толкать своих товарищей под задницы и кричать»¹⁶.

Неподобающие манеры императора часто объясняли пьянством. Йорика в этом пороке обвинить нельзя. Но есть сближающая черта – молодость. Петру на момент переворота – 34 года. Возраст священника упомянут только однажды – 26 лет, скорее всего, тогда он «впервые выплыл на жизненное поприще» (36), но жил он недолго. При этом недруги и рассудительные друзья осуждали обоих за инфантильность. Йорик якобы знал о «светских обычаях» «не больше, чем веселая и неопытная тринадцатилетняя девочка» (36). «Ребячливость» является лейтмотивом оценки мужа в Записках Екатерины; А. Т. Болотову тоже кажется, что государь и «первейшие в государстве люди» вели себя, «как маленькие ребятки»¹⁷. Соснора цитирует Екатерину, однако сам предпочитает подчеркнута нейтрально указывать возраст всех участников событий.

О Петре, как и о Йорике, можно сказать, что «он был человеком совершенно чуждым налагаемым светом ограничений, и был точно также откровенен и непредусмотрителен во всяких <...> разговорах, какой бы темы они ни касались, и хотя бы даже благоразумие требовало сдержанности» (37). Екатерина много пишет о неуместной «родственной» откровенности Петра, рассказывавшего ей о своих сердечных увлечениях, а также о том, что он не мог хранить тайны, касающиеся государственных дел. Относительно первого Соснора пишет: «Конечно же, для двора это достаточно недалекое и легковесное признание <...> но, так или иначе, оно доказывает юношеское чистосердечие» (82).

Однако, постепенно проясняя характер йорикового остроумия, Стерн меняет акценты. Его герой «питал непреодолимое природное отвращение к серьезности», особенно напускной, и «не давал ей пощады» (37). Жители Шенди-Холла – чудачки по прихоти природы, но для автора чудачество стало сознательной жизненной позицией: «...позднее <...> он изобрел и новый в английском языке глагол “шендировать” и охотно пользовался им в своих письмах, говоря о самом себе <...>



Шендизм, уверяет Стерн, – наилучшее лекарство от всех болезней»¹⁸. Петр III, очевидно, намеренно нарушал придворные и даже церковные обряды, кривляясь в церкви, заставляя пожилых дам приседать в реверансе, чтобы они едва не падали¹⁹. В «Спасительнице» он появляется в сцене похорон Елизаветы, из которых делает «Похороны – скачки. Похороны – смешки и кашель. Похороны – анекдот» (60). Вряд ли Петр целенаправленно боролся с «серьезностью», «служившей прикрытием невежества или глупости» (37), скорее, он просто сопротивлялся стесняющим лично его рамкам. Однако убеждение Йорика, что «самая сущность серьезности заключается в известном умысле – следовательно и обмане» (37), как нельзя лучше определяет поведение главного антагониста Петра – Екатерины. Соблюдение церковных обрядов, занятия русским языком с опасностью для здоровья, чтение серьезных книг, покорность Елизавете и притворная скорбь у ее гроба – все делалось для того, чтобы «нравиться народу» и в итоге стать самовластной правительницей²⁰.

Поведение и государственная деятельность Петра, наоборот, предстают у Сосноры как противостояние лицемерию: «Вся система России держалась на афоризме Сократа: не важно, чем ты занимаешься, важно, как ты об этом говоришь. Занимались всем, что приносит пользу себе, но говорили о государственном. Петр III первый из русских императоров (и последний), снял маскаррадную маску с этой говорильни и сказал в лицо всей жрущей и обворовывающей все и вся системе, что она представляет собой на самом деле»²¹ (105–106). Йорик тоже без околичностей называл грязный поступок грязным, «не делая никакого различия соответственно действующему лицу, времени и месту» (37–38).

Сходны по сути трагические финалы жизни Йорика и Петра. Оба не считали нужным слушать доброжелателей и сопротивляться врагам. Но Петр у Сосноры здесь выглядит мудрее: «Император был простодушен, но не настолько, чтобы не предчувствовать предательства <...> У него были достоверные списки, но ему доставляло удовольствие прикидываться комиком в эксцентричном картузе. Сопротивляться этой своре, холуям-хитрецам – немисливо! Бессмысленно!» (73); «Он ничего не делал для своей защиты. Он – смеялся <...> Он считал контрдействия ниже собственного достоинства» (102). В обоих случаях «был образован великий союз». Друг Йорика Евгений описывает впечатляющую картину объединения Жестокости, Трусости, Злобы, «дураков» и «плутов», к которым присоединятся «друзья, семья, родные и союзники», а также «многие добровольцы, которых страх перед общей опасностью поставит под их знамена» (39–40). Сюжет «Спасительницы» тоже разворачивается как цепь предательств, отпадений от законного государя и присоединений – из страха или из выгоды – к захватчикам. Особо акцентируется, что в

заговоре «действовала только одна семья» (108), расписываются родственные и брачные связи.

Йорик умер «с сокрушенным сердцем» (41), Петр был жестоко убит. Однако Екатерина пыталась создать мнение, что смерть низложенного монарха – случайность, в письме к Понятовскому она заявляла, что ему «готовили хорошиие и приличныие комнаты в Шлиссельбурге» (91). Образ Петра в эссе постоянно сопровождают мотивы заточения, и они тоже оказываются связанными со стерновскими реминисценциями: Петр хочет взять «Тристрама» с собой в Ропшу, а описание кабинета в Ораниенбауме выглядит как символ-предвестие: «...не кабинет, а каземат: мебель, канделябры, бутылки, чернильницы – все каменное» (111).

Возможно, эти ассоциации вызваны другим романом Стерна – «Сентиментальным путешествием по Франции и Италии». Центральным его героем и повествователем также является Йорик. Несколько глав романа строятся вокруг фигуры скворца в клетке, повторяющего: «Не могу выйти»²². Птица становится своеобразным индикатором как жизненных ценностей людей, так и политических систем. Первым порывом сентиментального путешественника было освободить скворца, который стал для него символом страданий всех узников. Что же касается обществу, то в Париже «песенка о свободе раздавалась на непонятном <...> языке»²³, а в Лондоне скворец переходил из рук в руки членов сначала верхней, потом нижней палаты парламента, но так как они «все желали *войти* – а <...> птица желала *выйти*»²⁴, то сочувствия она тоже не вызвала. Кроме того, Йорик слышит скворца в тот момент, когда думает о возможности из-за отсутствия паспорта или из-за острого словца попасть в Бастилию. То есть сфера политики однозначно связывается с понятием несвободы – вынужденной или добровольной. Соснора высоко ценил труды об английском сентиментальном романе В. Б. Шкловского²⁵. А Шкловский в поздних, отмеченных социологизмом, работах особо выделяет образ этого скворца, даже делает его символом художественного метода Стерна, одна из глав в книге о художественной прозе так и называется «Клетка Стерна»²⁶.

Друг, однако, предсказывал Йорика не столько физическую смерть, сколько гибель репутации: «Месть выпустит на тебя из какого-нибудь пагубного закоулка такую позорящую сплетню, что ее не в состоянии будет опровергнуть никакая чистота сердца и безупречность поведения, слава твоего дома пошатнется; твое доброе имя <...> будет истекать кровью, израненное со всех сторон; – твоя вера подвергнется сомнению; – твои творения поруганию; – твое остроумие будет забыто; твоя ученость втоптана в грязь» (40). Каждый пункт этого печального пророчества с определенными поправками может быть отнесен к российскому императору, Соснора пишет: «Было убийство одного человека – Петра III – и поправление его имени, его деятельности, его личности» (109).



Стерн ведет родословную Йорика от шекспировского шута, таким образом, сразу обозначая литературную традицию, служащую ему фоном и определенным образом обыгрываемую. В традициях европейской литературы шутовство – явление сложное. Привилегия шутов – говорить истину. Шекспировские шуты – мудрецы и фигуры трагические. О Йорике, как известно, зритель узнает со слов Гамлета, а видит он череп, в ряду других выброшенный бесцеремонным могильщиком из свежей ямы, т. е. функция этого образа – символ бренности всех человеческих достоинств, в том числе веселья и остроумия. Стерновский священник в полной мере наследует данный комплекс мотивов вплоть до мотива смерти. Он не смешит, не играет роль «дурака» – он видит истинную суть вещей и не боится ее раскрыть, и ему дан талант острого слова.

«Паяца» объединяет с «шутком» только существование в смеховом пространстве. Из шутовского комплекса у сосноровского Петра остается говорение правды, не обязательное для «паяца», а из шекспировского – мотив смерти. Если выйти за рамки образа шута, но остаться в поле притяжения «Гамлета», то важным окажется также мотив гибели законного монарха. Вокруг документа, подтверждающего происхождение Йорика, Стерн разворачивает иронические рассуждения о «лучших фамилиях в королевстве», которые «от чванства или от стыдливости их собственников» (34) с течением времени менялись так, что доказать родство порой не представлялось возможным, имя же Йорика, как ничем не запятнанное, сохранялось без изменений. В «Спасительнице» говорится о законности правления Петра III с точки зрения родства с русской императорской династией и самозванстве Екатерины, которая была вынуждена создавать «легенды», называя Елизавету «возлюбленной теткой» (85).

Образ «паяца» не предполагает мудрости и даже ума. Петр, в отличие от героя Стерна, не был способен «окрылить» свои правдивые мнения «каким-нибудь *bon mot*» (например, Дашкова утверждала, что афористичная форма данного ей Петром совета была заслугой другого лица). Но паяц – актер. Несколько фрагментов эссе именно так представляют поведение Петра: он «прикидывается комиком» перед врагами, пытается разыграть с главными заговорщиками сцены награждения, маскирующие разжалование и опалу. Вообще, в «Спасительнице» во всем, что касается игры, акценты по сравнению с источниками значительно смещены. Так, Екатерина рассматривает театр марионеток в ряду прочих кукольных забав мужа, называя «глупейшей вещью на свете»²⁷, а Соснора, по сути, все игры Петра представляет как театральные импровизации, превращая человека с «ребяческим умом» в артиста.

Главным «коньком» императора в «Спасительнице» является игра на скрипке. И этим

он тоже похож на Йорика, который, кроме того что музицирует, помечает итальянскими музыкальными терминами свои лучшие проповеди. Музыка выступает как способ истинной оценки. XV глава пятого тома²⁸ представляет собой имитацию скрипичной игры, но основным объектом внимания в ней являются слушатели-критики. И автор точно знает, что как раз самый пугающий из них («такой угрюмый, в черном») совершенно лишен музыкального слуха: «Если я сию минуту выйду на триста пятьдесят миль из тона на своей скрипке, ни один нерв у него не пострадает от этого» (333–334). Интересно, что Соснора, говоря об игре Петра, кажется, единственный раз предлагает картину свидетельских разногласий: «Неизвестно, как он играл: одни вспоминали – из рук вон плохо, другие – дивно» (126). Вопрос об уровне музыкального таланта Петра и отношении к нему окружающих словно концентрирует в себе конфликт, а его решение призвано объяснить историческую трагедию.

Творческое начало – это то, что сближает авторов обоих произведений с одними персонажами и разводит с другими. Автор «Тристрама», словно разделяя отношение Йорика к миру, несколько раз упоминает «свой дурацкий колпак». Кроме того, Стерн сам играл на скрипке, т. е. передал этому герою не только свою профессию, но и своего «конька». В музыкальных фрагментах и там, где речь идет об искусстве слова, автор почти сливается с Йориком. В «Спасительнице» не только Петр, но и автор показывает переворот в образах кукольного театра, создавая гротескные, опредмеченные портреты и придавая героям соответствующую пластику (например, «солдаты караула <...> стояли, как толпа тряпичных кукол» (125)). А игра на скрипке становится символом жизненной позиции низложенного императора: «марионеточному» насилию под давлением обстоятельств противопоставляется свободное творчество.

Тристам же, хотя и наделен некоторыми фактами биографии своего создателя, отнюдь не равен ему. Музыкальные термины Йорика ставят его в тупик, он безуспешно пытается расшифровать их смысл, опираясь на словарь и цвет шнурка, которым перевязана бумага. Это сближает с ним Екатерину, которая признавалась: «Музыка никогда не была ничем иным, как простым шумом для моего слуха» (96). Конечно, отношение автора к «спасительнице отечества» определяется ее деяниями: государственным переворотом и убийством мужа, – а также ее лицемерием, но глухота к искусству тоже играет свою роль. Автор отказывает Екатерине в творческом начале и даже начитанности: ее многочисленные сочинения он считает проявлением тщеславия, а поражающие современников знания из разных областей – «поверхностными цитатами из словарей и разумных сочинений» (87). Многописание (в том числе «страсть к самоописанию» (80)) и пристрастие к «разумным сочинениям» тоже напоминают



Тристрама, а также его отца. Суть сочинений императрицы, как их понимает Соснора, наверное, может быть определена словами Йорика о плохой проповеди (творения Екатерины были учительными, призванными принести счастье подданным и всему человечеству): «Проповедовать, показывать размеры нашей начитанности или тонкости нашего ума, блистать ими в глазах непросвещенной черни с помощью нищенских поскребушек поверхностного учения, прикрашенных сверху несколькими сверкающими мишурой словами, которые горят, но распространяют мало света и еще меньше теплоты» (284).

Эпиграф к эссе: «— Скажи, душа моя, — промолвила моя матушка, — не забыл ли ты завести часы? — Боже мой! Воскликнул мой отец. — Я убежден, что ни одна женщина с тех пор, как сотворена вселенная, не отвлекала человека таким дурацким вопросом!» (57). Из романа Стерна известно, что эта сцена непонимания разворачивается в самый интимный момент. В таком прочтении эпиграф накладывается на семейные отношения Петра и Екатерины. По характерам царственная чета прямо противоположна чете Шенди, но отношения к супружеству в чем-то схожи. Вопрос матушки Тристрама обусловлен тем, что ее муж имел обыкновение в первое воскресенье каждого месяца заводить часы, но, будучи человеком уже немолодым и больным, он «приучился соединять с этим днем и еще кое-какие маленькия семейныя обязанности, с тем <...> чтобы заодно отделаться от всех хозяйственных забот» (19–20), потому что, как он сам уверяет своего брата, умножение рода не приносит ему никакого удовольствия (115). Но не приносящие удовлетворения, почти насильственные, также ради рождения наследника, супружеские отношения являются и неотъемлемой частью мифологии Петра и Екатерины, при выборе Записки последней в качестве точки отсчета они воспринимаются едва ли не как первопричина переворота.

Соснора, в отличие от вульгарной массовой мифологии, не ставит супружеские отношения в центр конфликта, но делает их одним из пунктов противопоставления героев. Он цитирует рассказ Екатерины о первой брачной ночи («Его императорское высочество Петр III, хорошо поужинав, пошел спать. Он заснул и проспал очень спокойно до следующего дня <...> И в этом положении дело оставалось в течение девяти лет без малейших изменений» (90)), приводит ее жалобы на невнимание мужа и решение «обуздывать себя <...> на счет нежностей к этому господину» (91). Однако такая «немецкая нравственность» автору отвратительна как очередное проявление лицемерия: «Она ненавидела мужа, имела одновременно трех постоянных любовников <...> но хотела, чтобы и муж был мужем» (90). Петр же и здесь вписывается в рамки своего основного качества — искренности: «...для Петра было естественно, уж если его насильно женили, спать с женой по

королевскому ритуалу, то есть лежать около и только. Для остального у него были женщины, которых он любил» (90).

Но Стерн подает сцену между отцом и матерью как причину всего происходящего с героем впоследствии. Этот пласт смысла также обыгрывается в «Спасительнице». Традиционно просветительский роман, посвященный «жизни» героя, начинался с рождения и воспитания, потому что философы XVIII в. именно в них искали истоки формирования личности. «Тристрам» пародийно начинается с зачатия, герой сетует на родителей: «Как жаль, что ни мой отец, ни моя мать <...> не постарались отнестись добросовестнее к своему делу, когда производили меня на свет! Я глубоко убежден, что роль моя в этом мире была бы совершенно отлична от той, в которой мне приходится явиться перед читателем» (15). Далее идут ученейшие рассуждения из области физиологии — о *Nomunculus*'е, который из-за неуместного вопроса женщины «растерял по пути все свои силы», и в результате «какое ужасное было-бы заложено основание для тысячи слабостей духа и тела» (16–17).

Сожаления о Петре III, оперирующие категориями «природы» и «роли в мире», давно стали общим местом. Например, Дашкова писала, что этого «злосчастного государя <...> природа создала для самых нисших рядов жизни, а судьба ошибкой вознесла на престол»²⁹. Но в устах заговорщиков такие сопоставления выглядят как оправдание переворота и убийства: «Нельзя сказать, чтоб он был совершенно порочен, но телесная слабость, недостаток воспитания и естественная склонность ко всему пошлему и грязному <...> могли иметь для его народа не менее гибельные результаты, чем самый необузданный порок»³⁰. Записки Екатерины тоже начинаются словами «Счастье не так слепо, как его себе представляют»³¹: мемуаристка обещает объяснить разницу судеб своей и супруга, исходя из «качеств и характера» каждого, и начинает она с родителей Петра и его детства. Соснора с сарказмом цитирует Екатерину, выделяя отрицательные характеристики в описании Петра и положительные в описании ее самой. Среди них есть и физиологические: «Даже отец Петра III <...> был *принц слабый, неказистый, малорослый, хилый и бледный*» (81).

Еще больше физиологических «обвинений» было направлено в адрес другой жертвы борьбы Екатерины за власть — Иоанна Антоновича. Петр III, по версии Сосноры, собирался освободить Иоанна, но ему самому грозила крепость, а в итоге оба были убиты. В «Двух масках» многие страницы отведены цитированию свидетельств о физических и психических недостатках Иоанна и его родных, а также доказательствам их несостоятельности. В таком контексте эпиграф из Стерна оказывается не столько объяснением событий «в духе времени», сколько саркастическим разоблачением доводов «спасителей отечества»



путем доведения их до логического предела: если можно лишить законного правителя власти и убить человека за слабое здоровье, то почему не инкриминировать ему лишенный видимой логики разговор родителей во время зачатия?

Наконец, учитывая особенности исторического повествования Сосноры, диалог в эпиграфе может трактоваться как метафора. Петр принципиально живет «вне времени», не желая ни в законодательной деятельности, ни в личной жизни считаться с эпохой и окружением. Зато о времени помнит и очень хорошо чувствует его веяния Екатерина. Она чувствует, как долго подданные готовы терпеть причуды правящего монарха, и даже помогает «завести часы» – механизм заговора, отсчитывающего время правления и самой жизни супруга.

Таким образом, «Тристрам Шенди», даже вне зависимости от непосредственного источника, «Мировича» Данилевского, связан со «Спасительницей отечества» целой системой аналогий. В нем сконцентрированы все интересующие автора эссе человеческие типы, схемы отношений, конфликтные ситуации. Но главное – он формирует внутри сюжета эссе систему оценок, совершенно отличную от предлагаемой традиционными историческими источниками. Петр III в своих эксцентричных качествах и поступках совпадает с теми героями Стерна, которым их создатель, безусловно, симпатизирует: простоватыми или, наоборот, остроумными, но в любом случае незлобивыми и искренними. Очевидно, ответы симпатии и сожаления по поводу их ухода из мира должны упасть и на несостоявшегося российского императора.

Но сходство героев порождает и напряжение. Стерн лоялен к чуждым ему по типу персонажам, и даже речи об ужасах инквизиции или о людях, приведших Йорика к смерти, наполнены больше печалью, чем гневом. К. Н. Атарова приводит слова современника Стерна немецкого сентименталиста Жан-Поля: «Смех Стерна снисходителен, хотя и немного грустен, так как он прекрасно осознает, что и сам является частью этого несовершенного мира»³². Отношение Сосноры к героям своего эссе иное, и, возможно, одной из причин является то, что они действуют не в придуманном романном, а в реальном историческом пространстве. Взрыв шуточного ужаса и «благородного негодования» автора «Тристрама» при виде «особы <...> предназначенной самим рождением для великих дел <...> восседающей на каком-нибудь коньке долее того минимального срока, который еще можно допустить, любя отечество и уважая ее самое» (25), спроецированный на судьбу Петра III, звучит зловеще.

Литературное пространство автор может переосмыслить, как того требует его чувствительность. Йорик «оживает» для читателя в «Сентиментальном путешествии», и даже в «Тристраме» его смерть описана в XII главе первого тома, однако

он является активным действующим лицом еще на протяжении восьми книг, вплоть до самой последней сцены. Кроме того, эпитафия на могиле, повторяющая знаменитую реплику Гамлета и потому произносимая «десять раз на день» (43), вызывает его из небытия. Двойное преломление в призме искусства побеждает смерть. Смерть Петра III как исторического лица невыдуманна и непреложна, и даже в «благодарной памяти потомства» ему отказано, отсюда иное построение сюжета и иной авторский тон. В. Б. Шкловский в ОПОЯЗовской работе о «Тристраме Шенди» пишет о «внежалоности» Стерна как проявлении общего закона о внежалоности искусства: «Кровь в искусстве не кровава, она рифмуется с “любовь”, она материя для звукового построения, или матерьял для образного построения <...> кроме тех случаев, когда чувство сострадания взято как матерьял для построения»³³. Соснора же в подаче исторических событий и лиц резко публицистичен. Картины предательства, насилия, убийства несколько раз с вариациями повторяются в разных частях эссе, оценки заговорщиков строятся в поэтике суда, обвинения, не допуская оправдания «исторической» и «государственной необходимостью».

Примечания

- 1 Соснора В. Властители и судьбы : Литературные варианты исторических событий. Л., 1986. С. 111–112. Далее в тексте цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- 2 См.: Лярская Е. Библиотека Петра III в Картинном доме (Ораниенбаум) // Русские библиотеки и их читатели (Из истории русской культуры эпохи феодализма). Л., 1983. С. 160–167 ; Зайцева Д. Опись Ораниенбаумской библиотеки Петра III 1792 года // Забытый император : материалы науч. конф. «Ораниенбаумские чтения». Вып. 3. СПб., 2002. С. 142–197. Благодарю за профессиональную помощь и консультацию по этому вопросу С. А. Мезина, Г. П. Седова и С. В. Королева.
- 3 Елистратова А. Лоренс Стерн // Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., 1968. С. 13.
- 4 Мильников А. Искушение чудом : «Русский принц», его прототипы и двойники-самозванцы. Л., 1991. С. 19.
- 5 Лотман Ю. Беседы о русской культуре : Быт и традиции русского дворянства (XVIII– начало XIX века). СПб., 1998. С. 254, 255. Выделения здесь и далее принадлежат авторам цитируемых текстов.
- 6 Данилевский Г. Сочинения : в 24 т. СПб., 1901. Т. 10. С. 5.
- 7 Стерн Л. Тристрам Шенди / пер. с англ. И. М-ва. СПб., 1892. С. 129. Далее в тексте цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках. В эпиграфе «Спасительницы отечества» текст и название романа Стерна приводятся по этому изданию (название на втором титульном листе – «Жизнь и убеждения...»), хотя потом используется каноническое «мнения».



- ⁸ Переворот 1762 года : сочинения и переписка участников и современников. М., 1908. С. 104.
- ⁹ Записки княгини Е. Р. Дашковой. М., 1990. С. 61. Репринт. воспр. изд. : Записки княгини Е. Р. Дашковой. Лондон, 1859. Цитаты свидетельствуют о том, что Соснора использовал именно издание Вольной русской типографии.
- ¹⁰ Данилевский Г. Указ. соч. Т. 10. С. 5.
- ¹¹ Там же. Т. 9. С. 227.
- ¹² Цит. по: Мильников А. Петр III : повествование в документах и версиях. М., 2009. С. 380–415.
- ¹³ Записки княгини Е. Р. Дашковой. С. 22, 34.
- ¹⁴ Там же. С. 22.
- ¹⁵ Цит. по: Мильников А. Петр III... С. 382.
- ¹⁶ Болотов А. Записки Андрея Тимофеевича Болотова : 1738–1794 : в 4 т. Т. 2 : Ч. VIII–XIV. 1760–1771. СПб., 1871. Стлб. 205. В «Спасительнице отечества» нет видимых реминисценций из Записок Болотова, но они активно используются в эссе «Державин до Державина» (1968 г.).
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Елистратова А. Лоренс Стерн. С. 13.
- ¹⁹ См.: Записки княгини Е. Р. Дашковой. С. 33.
- ²⁰ Идея о смехе как способе борьбы с «серьезностью» могла приобрести для Сосноры особую значимость в контексте идей М. М. Бахтина. Вышедшая в 1965 г. его книга «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» заинтересовала широкие круги советской интеллигенции не столько своей концепцией средневековой культуры, сколько философией «карнавала» – смеха, противостоящего сфере официальной (государственной) серьезности, «готовой, победившей правды» (подразумевалось – скрывающей ложь). Рабле постоянно фигурирует в «Тристраме Шенди» как «дорогой», образцовый для автора писатель.
- ²¹ «Афоризм Сократа» переключается с греческим эпитафией к первому тому «Тристрама», который означает «Людей страшат не дела, а лишь мнения об этих делах» и взят из Эпиктета. В издании 1892 г. эпитафий нет, но они есть в уже существовавшем ко времени написания «Спасительницы отечества» переводе А. А. Франковского (См.: Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / пер. и примеч. А. А. Франковского. М.; Л., 1949. С. 1, 647). Таким образом, в эссе, возможно, есть еще одна принципиально важная стерновская реминисценция.
- ²² Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. С. 604–607.
- ²³ Там же. С. 607.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ См.: Овсянников В. Прогулки с Соснорой. СПб., 2013. С. 199.
- ²⁶ См.: Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961.
- ²⁷ См.: Записки императрицы Екатерины Второй. М., 1989. С. 241. Репринт. воспр. изд. : Записки императрицы Екатерины Второй : пер. с подлинника, изданного Имп. АН. СПб., 1907.
- ²⁸ В издании 1892 г. – глава СXXXIII : авторское деление на книги в нем не соблюдается и нумерация глав сквозная.
- ²⁹ Записки княгини Е. Р. Дашковой. С. 62.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Записки императрицы Екатерины Второй. С. 203.
- ³² Атарова К. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». М., 1988. С. 68.
- ³³ Шкловский В. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа // Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. СПб., 2000. С. 821–822.

УДК 821.161.109-31+821.133.109-31+929 [Рубина+Гавальда]

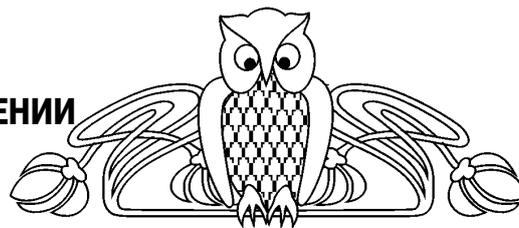
ТИП ЖЕНЩИНЫ-ХУДОЖНИЦЫ В ИЗОБРАЖЕНИИ Д. РУБИНОЙ И А. ГАВАЛЬДА

Г. С. Зуева

Педагогический институт имени В. Г. Белинского Пензенского государственного университета
E-mail: gz90@yandex.ru

Цели данной работы – проанализировать рисунки главных героинь романов Д. Рубиной («На солнечной стороне улицы») и А. Гавальда («Просто вместе»), найти в картинах отражение черт характера Веры и Камиллы. Задача – истолковать рисунки с точки зрения психологии, определить черты типа женщины-художницы в современной литературе.

Ключевые слова: современная русская литература, современная французская литература, Дина Рубина, Анна Гавальда.



The Type of Woman Artist as Portrayed by D. Rubina and A. Gavalda

G. S. Zueva

The aims of this work are to analyze the pictures of the heroines in the novels by D. Rubina («On the Sunny Side of the Street») and A. Gavalda («Just Together»); to discover how Vera and Kamilla's character traits are represented in the pictures. The task is to interpret the pictures from the perspective of psychology, to identify the features of the type of woman artist in modern literature.

Key words: modern Russian literature, modern French literature, Dina Rubina, Anna Gavalda.



Как сказал один из современных классиков – в наши дни художник просто не имеет права не возрастить в себе маленькой личной трагедии, – это не в моде. Добавлю от себя: и никогда в моде не было...

Д. Рубина. Больно только когда смеюсь

Сказка и реальность

Тема творческой личности актуальна в том числе и для современной литературы. Особенно ярко представлен в романах писательниц конца XX – начала XXI в. тип героя-художника, причем как в мужской (Д. Рубина «Белая голубка Кордовы»), так и в женской ипостаси (Д. Рубина «На солнечной стороне улицы», А. Гавальда «Просто вместе»).

Очень интересен тип женщины-художницы. Она – нечто большее, чем женщина. В ней больше загадок, ее личность сформирована сложнее и причудливее, чем личности многих других. Она еще более впечатлительна, чем другие женщины. Примером тому служат характеры и судьбы героинь романов Д. Рубиной и А. Гавальда – Веры Щегловой и Камиллы Фок соответственно.

В рецензии на роман Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы» и в интервью А. Гавальда по поводу романа «Просто вместе» оба произведения названы «сказкой», «золушкиной схемой»¹ в том числе потому, что имеют счастливый финал. Однако действие происходит в реальных городах (Ташкенте и Париже), жизненные перипетии героев на протяжении романов вполне реальны.

Оба произведения находятся на грани реализма и романтизма. Однозначно определить направление сложно, потому что обе писательницы строят в своих романах мир, где изображение реального города сочетается с изображением полностью вымышленных персонажей. Рубина в одном интервью высказывает следующую позицию: «Нет такой вещи, как реализм, есть талант писателя, который строит некий мир»². В ее романе главная героиня Вера – вымышленный образ, не имеющий конкретного, реального прототипа³. То же самое говорит о своей героине Камилле и Гавальда⁴.

Однако в литературе даже вымышленные герои не появляются из ниоткуда. Часто это собирательные образы, а из собирательных образов иногда рождается литературный тип. Все, что есть в произведениях Рубиной и Гавальда реалистического, действительно работает на отражение «не просто фактов, событий, людей и вещей, а на взаимоотношение человека и среды»⁵. В становлении Веры и Камиллы как личностей кроется вовсе не «сказка», а реальная, жизненная основа. Данный пласт обоих романов состоит из многих деталей, но нас интересует самое сложное и самое главное для художника – то, что заложено на подсознательном уровне, – рисунки Веры и Камиллы. Несмотря на реальность, ставшую поводом для

написания картин, все они преломляются через духовный мир героинь, поэтому в каждом из них отражаются два мира – внутренний и внешний. Двоемирие – черта романтизма. Следовательно, образы Веры и Камиллы сочетают в себе романтические и реалистические черты.

Рассмотрев рисунки, мы сможем доказать, что обе героини – яркие представительницы типа женщины-художницы в современной литературе, и данный тип не может создаваться по канонам одного направления, он представляет собой результат сочетания романтизма с реализмом. Ответить на вопрос о том, что свойственно такой женщине, можно, проследив, как ее личность отражается в рисунках.

Маски, кентавр и святой

Обратимся сначала к роману Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы». Действие разворачивается в советском Ташкенте, где живут совершенно разные люди: узбеки, а также эмигранты со всей страны. Они страдают, творят, предаются, и судьбы их переплетаются⁶. В центре внимания Рубиной – художница Вера Щеглова. В детстве она была сиротой при живой матери, которая занималась сбытом наркотиков. Впрочем, судьба Екатерины, матери Веры, объясняет причины ее стремления к наживе и озлобленность на весь мир. При том, что у Веры тоже было тяжелое детство, ей озлобленность совсем не свойственна. Возможно, поэтому Екатерина не состоялась как актриса, а Вера обрела и творческое процветание, и счастье в жизни.

В одном интервью Рубина делилась таким наблюдением: «Я не уверена, что “воспитанием” можно вырастить личность. Иногда, наоборот, личность вырастает вопреки, растет наперекор злу – и диву даешься: ведь это уже человек»⁷. У «брошенных» детей, по мнению писательницы, есть преимущества перед другими: «Они видят самых разных людей, и дышат чуть другим воздухом, и слышат другие разговоры»⁸. Жизненный опыт у них больше и богаче. Это незаурядные дети.

Так росла и Вера. В 12 лет ее личность уже сформировалась. Она осталась такой на всю жизнь: погруженной в себя, независимой и «всегда настороже». Эти качества передавались в ее картинах, которые она называла своей семьей. Только им и больше никому она могла поведать самое сокровенное.

Все картины Веры, описанные в романе, можно условно разделить на три тематические группы:

- 1) ташкентские люди и места;
- 2) жизнь самой Веры;
- 3) картины с одним героем.

Подтверждает такое деление логика написания картин Веры: «Сначала на холстах ее возникала *городская среда*, которая порождала мельтешение воздуха, фигур, вибрировала оттенками солнечных пятен в глубокой тени... Лица же



появлялись сами, всплывая из колодца *ее памяти*... Иногда, завершив работу, она с интересом опознавала – кому принадлежит *лицо персонажа*» (курсив наш. – Г. З.)⁹.

1. Лица людей всегда привлекали художницу и «мучили» ее. Особенно интересные «просили воплощения в другую жизнь». Вера начала вставлять их в картины, и так они обрели не обыденную, а одухотворенную жизнь.

Такова картина «**Танцы в ОДО**»: танцующие люди настолько прекрасны, что слышится музыка. Впрочем, «звучат» все картины Веры. Умение вкладывать в изобразительное искусство музыку передала своей героине сама Рубина, 17 лет своей жизни посвятившая музыке и глубоко убежденная во взаимозависимости всех искусств. Поэтому не удивительно и даже естественно, что в ее романе реализм пересекается с романтизмом.

Внимательно глядя на лица людей в картине Веры, можно увидеть, что они *застывшие*, их можно описать совсем простой фразой: «выглядывающие из-за плеча, повернутые в профиль, с закушенной сигаретой, оскаленные в азартном усилении». Люди на этой картине, как актеры во время немой сцены.

То же самое показывает и полотно «**Аския**» (узбекское – «состояние в острословии»). Узбекские мужчины изображены Верой смеющимся, «закинув головы и раскрыв рты», но простраченным выглядит «абсолютно застывшим» (повторяющийся, знаковый эпитет Рубиной). Люди словно созерцают «иные пространства». В подтверждение Вера рисует на заднем плане «кавалкаду полувсадников на полулошадях», процессию существ с головами птиц и животных¹⁰. Получается, что в пылу «состояния в острословии» каждый из его участников – другой, не такой, как в обычной жизни, в нем открывается иная сущность, которую сложно объяснить – отсюда и мифические существа.

«Весь мир – театр». Своими картинами Вера подтверждает мысль Шекспира, с которым согласна и сама Рубина: «Искусство – всегда карнавал, всегда театр, перевертыш... если, конечно, это искусство»¹¹. Герой-искусствовед, муж Веры – Дитер сравнивает ее картины с хором греческих масок, которые «не живут, а как бы разыгрывают жизнь»¹². Возможно, на Веру повлияла история матери, которая, так и не став актрисой на сцене, была ею по жизни, чем и заслужила прозвище Артистка. В противовес матери, Вера отрекается от актерского мира, он вызывает у нее негативные ассоциации, которые она переносит на чуждый, непонятный ей мир людей. С детства ею овладевал «панический ужас перед толпой чужих людей, которым нет дела до ее маленькой жизни»¹³. Как и многие художники XX – начала XXI в., Вера ощущает себя один на один с миром, который сделался для нее неприятным¹⁴. Это объясняет, почему на ее картинах у людей «застывшие» маски вместо лиц.

Не случайна для Веры также идея «иных пространств». Тотальное невежество и нелюбовь, в которых она выросла, не сломали ее, а развили в ней «властную силу». Эта сила была нужна ей для того, чтобы искать ответ на вопрос: «Кто она?». Познание себя для художника едва ли не более важно, чем для обычного человека. Художник способен выступить в ипостаси другого – выйти за пределы себя. Потребность выходить за пределы себя – это и есть сам художник, это жизнь в его особом мире¹⁵.

В картине «Аския» большое значение имеет цвет. Мы видим «контраст звучных тонов и грязно-серого цветового “гула”, который вносит в картину напряжение и драматизм»¹⁶. Естественно, «цветовые смеси и отзвуки, которым трудно дать определение» изображают мифологических существ, «очень подвижных и даже шумных», а «тотальное безмолвие первого ряда персонажей» выражено грязно-серым «гулом». Такое цветовое решение говорит о том, что предпочтительнее для Веры. По теории Ф. Шиллера, искусство как игра – «средство возрождения утраченной в реальности той гармонии и целостности, которые должны быть присущи человеческой личности»¹⁷. Вера находит свою гармонию в мире неизведанного, таинственного. Она предпочитает выражать то, что еще не выражено.

Относительно изображения людей и цветовой символики можно задуматься, рассматривая также серию картин «**Сквер Революции**». Для Веры это сакральное место в Ташкенте¹⁸. Опять же, она изображает здесь «*странных людей*», но колорит другой: люди «погружены в *солнечные тени от столетних чинар*»¹⁹. Солнечный желтый цвет, преобладает «в массе красочного слоя».

И. В. Гете в своей теории цвета связывает желтый цвет с природой светлого начала. Он символизирует стремление к человеку, к интуитивному преодолению межличностной напряженности, к непринужденности в общении. Он разгоняет меланхолию, внушает веру и оптимизм. Получается, что Вера хочет быть ближе к другим людям. В действительности она всегда, начиная со своего бродяжьего детства, «благоговела перед жизнью вообще – перед любым ее проявлением»²⁰.

В рецензии на роман сказано, что эта книга словно «гимн Солнцу». Ташкент – город Солнца в изображении Веры. Это город ее детства. Именно там произошло знакомство ее души «со всем этим нелепым, странным и удивительным миром»²¹.

В романе «На солнечной стороне улицы» упоминается о многих картинах Веры. Сюжеты большинства из них были почерпнуты ею в детстве. Она постоянно держала их в памяти: лагманщик на базаре, ворон, предсказывающий судьбу, отец большого семейства Саркисян и другие герои – все они живут на ее картинах, не позволяя превратить советский Ташкент в цивилизацию, унесенную ветром.



2. С одной стороны, творчество есть то, что связывает художника с другими людьми, но с другой – художник может говорить свободно только наедине с собой²². Для Веры мир навсегда остался непознанным и странным. В этом можно убедиться, посмотрев картины второй группы, непосредственно связанные с жизнью самой Веры.

Полувсадники на полулошадях появились на картинах Веры задолго до написания «Аскии». **Кентавры** – неизменный атрибут ее самых ранних рисунков, вызываемых навязчивым, повторяющимся сном: «Высокая, как заросли, – выше человека – трава, рядами растущая на покатоном склоне холма, и с желтой повязкой на голове всадник въезжает в эти заросли, и зелеными волнами пробирается внутри до кромки поля... А солнце уже катится вниз багровым шаром, выплескивая алый марганцевый свет на небо и вершины гор»²³. Даже когда Вера выяснила причину появления таких снов, она не перестала рисовать кентавров, потому что это была не просто галлюцинация. Не случайно она увидела тогда именно кентавра: он имел для нее символическое значение.

Из греческой мифологии мы знаем, что кентавры были спутниками Диониса. Известно, что этот бог покровительствовал не только виноделию. Он был прекрасным, могучим богом, дающим людям *силы и радость*²⁴. Кентавры помогали ему и другим героям мифов своей необыкновенной мудростью. Так, кентавр Хирон обучал Асклепия, Геракла, Тесея, Ясона и Ахиллеса искусствам. Однако образы кентавров двойственны: их нравы отличались гордостью и необузданной дикостью.

Художник говорит с людьми на языке своего искусства. Его влечет к творчеству стремление сказать людям что-то большее и значительное о жизни²⁵. Следовательно, художник – всегда мудрец, который всю мудрость мира познает через искусство. А художественное познание, по мнению исследователя Н. Б. Берхина, дает наилучший познавательный эффект, так как не искажает подлинной картины мира²⁶. Даже самые нереальные из фантастических образов, пишет психолог О. А. Кривцун, создаются художником из элементов самой действительности²⁷.

Необузданность нрава так же свойственна художникам, как и мудрость. Вера не терпела никакого давления на свою личность: «Навязать ей ничего невозможно». Своеобразная дикарка – она была такой не только в жизни, но и в творчестве. Иначе не назвал бы друг Стас ее манеру письма «легким налетом безумия»²⁸.

Не случайно и то, что кентавр, согласно древней мифологии и астрологии, является атрибутом именно Стрельца – *очистительного огненного знака*. Творчество для художника – процесс очищения, катарсиса²⁹. Сама Рубина считает: «Творчество – это такое чистилище, чтобы сказать не ад. Вы ежедневно окунаете себя в эту геенну огненную, и с вас слезают и отшелушиваются

все язвы и струпья, и вы потихоньку выползаете оттуда, еле живой»³⁰.

Язвы имеются в виду, конечно, жизненные – душевные раны. А у Веры Щегловой их было предостаточно. Получается, что кентавры на ее картинах – своеобразные символы ее души, ее характера, сочетающего мудрость с необузданной дикостью. Это символ творческой личности, которая творит, чтобы освободиться от оков суровой реальности.

В картине с кентавром потрясающе психологичный колорит. Преобладает зеленый цвет. Наш глаз, по Гете, находит в нем действительное удовлетворение³¹. А багряный – цвет одежды римского бога войны Марса. Он несет в себе разрушительно-творческое или творчески-разрушительное начало в зависимости от конкретной ситуации. Также он возвращает нас к богу Дионису, который тоже появлялся в красных одеждах, освобождая людей от мирских забот, снимая с них путы размеренного быта³². Таким образом, сочетание в одной картине зеленого с багряным говорит о том, что Вера находила в творчестве полное удовлетворение, оно помогало ей расслабиться, но достижение катарсиса отнимало у нее много энергии. Хотя результат стоил таких мучений: «Иногда, перед началом большой работы, она лежала, замерев, без еды, целые сутки... А наутро взлетала – легкая, еще более похудевшая, – принималась натягивать холст на подрамник»³³.

3. Несмотря на то, что Вера любила использовать в картинах мифологические образы, гораздо чаще темой ее полотен становились реальные люди из ее ближайшего окружения. Однако при создании портретов Вера вкладывала в них нечто волшебное-фантастическое, безусловно, свойственное душе персонажа.

Это подтверждает триптих «**Житие святого дяди Миши – бедоносца**». Отчим Веры, дядя Миша, был одним из трех мужчин, сформировавших ее мировоззрение. Он был очень мудрым человеком: будучи беспризорником, пережил войну, потом, взятый на воспитание интеллигентной женщиной, прекрасно выучил литературу, заговорил на грамотном и красивом языке, поступил на химический факультет. Но он никогда не забывал, что сделала советская власть с его родителями, и был арестован за антисоветскую агитацию. От отчаяния Миша Лифшиц превратился в алкоголика. Он помогал Вере на пути к искусству: учил ее отличать оригинал от подделки и давал ей совет «поменьше высказываться», чтобы девочка не пошла по его стопам. Он был прозван «бедоносцем» потому, что нес непомерно тяжелый крест, сколоченный для целого поколения³⁴.

На триптихе был изображен «триединый дядя Миша – беспризорник – лагерник – алкаш, скорчившись и укрывая голову руками, в солнечной лавине воспаряет над чинарами Сквера Революции...» Рисуя Мишу, Вера всегда одинаково рисовала его взгляд – «отрешенный, смотрящий



сквозь прозрачные воды времени, словно уже видал такое, что по самую завязку насытило его любопытство к этому прекрасному миру»³⁵.

Картина не случайно названа «Житие...». Вера изобразила на ней настоящего *святого* – мученика – бедоносца. В доказательство можно вспомнить, что один из архетипов желтого цвета («солнечной лавины» на картине) – архангел Михаил, ведущий борьбу с силами тьмы. В Библии он связан с несущим свет началом³⁶.

Взгляд и поза Миши свидетельствуют о том, сколько ему пришлось испытать в жизни. Вера тонко уловила тайну его души потому, что сама много страдала, хотя и не так, как Миша. Она увидела в нем зеркальное отражение собственного страдания и собственного одиночества.

Все картины Веры характеризуют ее как натуру, углубленную в себя. Сопереживая герою, художник сопереживает самому себе, своим самым острым и насущным эмоциям. Переживание «очищается», и художник обретает успокоение³⁷. Вот почему Веру так сильно влечет «одиночество персонажа: его переживание мира, бесконечно борющееся с недружелюбным излучением холодной Вселенной». Она подсознательно понимает таких людей, как себя саму, видит в них свою главную черту – постоянное одиночество. Поэтому в своих картинах ей удается не только одухотворить персонажа, но и показать всю красоту его души, оценить недооцененного человека по достоинству, возвеличить подлинно сильный и прекрасный характер. «Она словно послана в этот мир для единственной цели, – пишет Рубина, – стать свидетелем, оценщиком изначальных нравственных ценностей, оценщиком непредвзятым, взыскательным, беспощадным»³⁸.

Воплощенное одиночество

У Веры из романа Рубиной «На солнечной стороне улицы» есть много общих черт с героиней романа Гавальда «Просто вместе» Камиллой Фок.

Сходства можно увидеть даже в портретах. Кроме того, что обе художницы носят короткую стрижку и обе выглядят чрезмерно худыми, у них похожий взгляд: у Веры – оценивающий, а у Камиллы – «жесткий». Они обе заняты созерцанием жизни, наблюдением за нею – заняты в одинаковой степени, несмотря на то, что у Веры со временем появилось мировое имя, а у Камиллы нет.

Так же, как и Веру, Камиллу часто называли странной. Она тоже не ладила со своей матерью. Рисование было для нее возможностью уйти от серых рабочих буден и своих личных невзгод.

Если Вера «рисовала – как дышит – не отрывая карандаша от бумаги»³⁹, то Камилла, рисуя, «чувствовала себя спокойной и живой – просто-напросто живой...»⁴⁰

1. Удивительно, что у русской и французской художниц одинаковая манера письма – они стремятся к **безотрывному рисованию**. Первым

рисунком у обеих был кот. Камилла в детстве считала, что «рисунок должен быть выполнен *в одну линию*, не отрывая карандаша от бумаги»⁴¹. Вера изобразила «*в неотрывной линии* контур спины [кота], завершенной изгибом хвоста»⁴². Причем она так упорно отказывалась оторвать карандаш, что не нарисовала коту глаз и усов. Камилла все-таки оторвала для этой цели карандаш, поняв, что иначе *невозможно* нарисовать детали.

«Невозможно» здесь ключевое слово, и в романе «Просто вместе» оно фигурирует⁴³. Рубина вкладывает в уста видевших рисунок Веры слово «совпадение»⁴⁴, но семантически оно очень близко слову «невозможное». Мы наблюдаем единодушный намек писательниц на стремление обеих героинь к достижению невозможного. Иначе говоря, стремление к совершенству, что является яркой чертой романтического героя.

2. Тематически творчество художниц тоже сближается. Камилла так же часто рисовала парижан, как Вера – ташкентцев. Только ее рисунки имеют иную цель. Если Вера хотела сохранить в памяти город детства и эмоции, связанные с ним и его жителями, то Камилла рисовала тех, чья жизнь ей отчасти хотелось бы жить. Например, об этом говорит ее рисунок: «Пресыщенные лица местной **золотой молодежи**. Юнцы обнимали за талии прелестных, напоминающих кукол Барби подружек, хвалясь друг перед другом чеками»⁴⁵. Рисуя счастливых и довольных людей, сама Камилла «умирала от одиночества». Ей хотелось жить так же, как эти люди, но не потому, что они богаты, а она бедна. Камилла им завидовала по другой причине: они свободно выражают эмоции, а ей не с кем поделиться. Они вместе, а она одна. У настоящего художника, утверждает Н. Б. Берхин, изображение явлений действительности одновременно выступает и как искреннее самовыражение личности⁴⁶. Камилла выразила свои эмоции в желаемом свете – с точностью до наоборот по отношению к реальности.

По мнению и Рубиной, и Гавальда, все люди одиноки. Но художники чувствуют одиночество особенно сильно, причем не только свое, но и чужое: «Человек в любых обстоятельствах страшно одинок. С любым чувством он вступает в схватку один на один. И никогда не побеждает. Никогда. Собственно, в этом и заключается механизм бессмертия искусства»⁴⁷.

3. Камиллу тоже интересует «одиночество персонажа» и, главным образом, его индивидуальность, поэтому она очень часто рисует **портреты**. Во всех ракурсах изображены ею Филибер, Франк и его бабушка Полетта. На каждом рисунке Камилла подчеркивает их настроение и черты характера. Она «спешила запечатлеть улыбку, веселое изумление **Филибера**, который перелистывал страницы истории Франции», как другие развлекательный журнал. Рисовала уставшего после работы **Франка**, играющего на плейстейшн и «настоящий мемориал веселости, нежности



Полетты, угрызениям совести и воспоминаниям, избороздившим морщинами ее лицо»⁴⁸.

О любом художнике можно немало сказать, анализируя его модели. Глядя на рисунки Камиллы, можно сказать, что она умела в каждом человеке увидеть красоту и подчеркнуть ее. Причем своими рисунками *она каждого убеждала в том, что он красив*: «Люди никогда себя не узнают...» – говорила художница⁴⁹, они всегда восхищаются собственными портретами, с трудом веря, что это они.

Ван Гог писал, что модель является не конечной целью, а *средством придать форму и силу мысли и вдохновению*⁵⁰. Как и Вера Щеглова, Камилла часто подключала фантазию при написании портретов. Она их одухотворяла – изображала состояние души, а не тела. Практически все портреты у нее одиночные. Ее интересует внутренний мир одинокого человека.

Рассмотрим два контрастных портрета.

Первый изображает похожего на позировавшего ей **старика** «веселого человечка, бегущего вдоль рисового поля. Она одела своего героя в каскетку с надписью “Nike”, спортивную куртку, добавила брызги воды, рассыпающиеся из-под босых ног, и преследующих его мальчишек»⁵¹. На самом деле перед Камиллой в кафе сидел 92-летний парализованный старец. Он заплакал от счастья, когда увидел рисунок. Художница точно передала его мечту вернуться в то время, его воспоминания.

На другом портрете в обнаженном виде изображен наркоман **Венсан**. Он сидит в позе Луи-Франсуа Бертена с картины Энгра – как *расслабленный, сытый, богатый и торжествующий*. Камилла специально не дорисовала его фигуру – *остановилась на лодыжках*: «Тебя ведь мало что держит на этой земле»⁵².

Таким образом, портретные рисунки Камиллы говорят о ее способности видеть человека насквозь: не только его характер и манеры, но и помыслы, мечты, воспоминания... его *душу*.

4. Свою собственную личность передать в одном рисунке она затрудняется, потому что Камилле свойственно впадать в крайности: «Если я влюбляюсь, теряю рассудок, а когда работаю – довожу себя до изнеможения»⁵³. Самохарактеристика героини подтверждается в романе двумя **карикатурами**, где она изобразила саму себя: на первой – «косматая беззубая ведьма со злобной ухмылкой на лице», а на второй – «красавица в стиле 50-х с рукой на крутом бедре и губками бантиком»⁵⁴. Она осознает свою необычайно острую противоречивость – неотъемлемое свойство истинного художника. В доказательство приведем авторскую характеристику: «Эту девушку понять не так-то просто, но хватка у нее бульдожья. А что, если ее врожденное благородство именно сейчас и проявляется? В этот самый момент [в процессе работы], когда зрачки у нее сузились, и взгляд стал совершенно безжалостным...»⁵⁵ Двойственность

натуры – одна из главных причин одиночества и Камиллы, и Веры.

5. Продолжает тему одиночества художницы другой рисунок – по-настоящему психологичный пейзаж: «Она рисовала **Луару**. Медленную, широкую, спокойную и невозмутимую. Со спокойными песчаными отмелями, пристанями, старыми лодками и бакланом на берегу. На бумаге появились блеклые камыши и голубое небо. Зимнее небо – свинцовое, высокое торжественное, сверкающее в разрывах между двух пухлых растрепанных облаков»⁵⁶.

Первое, что бросается в глаза – пустота. На рисунке нет людей. Есть только природа – величественная, «торжественная» в своем спокойствии. На рисунке голубой цвет связан с воздухом, ветром и облаками. Он символизирует мечтания, фантазии, потерю реальности вплоть до существования в «воздушных замках»⁵⁷. Героиня обращается к природе, чтобы забыться и помечтать.

Камилла не использует ярких цветов, и рисунок проникается меланхолическим настроением. Этот пейзаж – олицетворенная грусть и тоска, потому что в нем много голубого цвета (небо и река). Художник, по мнению искусствоведа Е. Ковтун, всегда очеловечивает природу, находя в ней отзвуки своему чувству. Воспроизводя реально существующий пейзаж, он неизбежно накладывает на него печать личного взгляда. В пейзаже незримо присутствует сам художник⁵⁸. Поэтому мы можем смело утверждать, что данный рисунок отражает состояние души Камиллы: ей нужен покой.

Одиночество художника – не случайная, а структурная черта его личности, необходимое условие свободы. Камилла страдала оттого, что ее мать и друзья – Филибер и особенно Франк, считали ее слишком странной, даже немного чертовой: «Ты ведь комок нервов... – выговаривает ей Франк. – Ты же вся скукожилась внутри себя... Филу уверяет, что ты так хорошо рисуешь именно потому, что ты такая... Черт бы побрал это искусство – ты платишь за него слишком дорогую цену»⁵⁹. Вот почему, рисуя близкий себе по духу пейзаж, Камилла не стала рисовать людей.

Высокое небо на рисунке говорит о стремлении к счастью. В душе ей хочется взлететь, поэтому на рисунке есть *птица* – символ души в фольклоре разных народов. Согласно Юнгу, птицы благодаря связи с воздушной стихией считаются посланцами высшего мира⁶⁰.

Правда, пока баклан сидит на берегу. Однако в романе это будет длиться недолго. Вскоре Камилла, Франк и Филибер откроют ресторан, рисунки главной героини станут его украшением, и она обретет долгожданное *счастье творца*. Д. Рубина писала, что это – счастье создания собственной вселенной – неважно, что эта вселенная собой представляет⁶¹. Камилла соберет свои картины в ресторане, и это место будет ее храмом. Таким же, каким для Веры Щегловой была ее комната



в Ташкенте, где она создавала и хранила свою «семью» из картин.

Автор художественного произведения никогда не вводит в сюжет что-либо неважное, лишнее. По нашему мнению, литературоведам нельзя упускать из поля зрения рисунки героя-художника – это очень важная составляющая образа, в которую писатель вкладывает психологический подтекст. На примерах рисунков Веры Щегловой и Камиллы Фок мы в этом убедились. Это деталь, а в произведении должен быть «драгоценный вес детали – иначе вам никто не поверит», – пишет Рубина⁶².

Таким образом, и в русском, и во французском романе изображены очень похожие друг на друга художницы.

По причине тяжелого детства Вера и Камилла рано сформировались как личности. Их обеих называют «странными»: окружающие не понимают их до конца. По натуре они обе настоящие одиночки, живущие в мире своих идей и мыслей. Героини одинаково стремятся к совершенству.

Художницы умеют видеть красоту в любых проявлениях жизни и в каждом из людей, даже в маргиналах, помогая им начать жизнь сначала (Вера помогла Мише, Камилла – Венсану). Рисуя, они открывают для себя тайны не только души персонажа, но и своей собственной. Все рисунки Веры и Камиллы основаны на реальности, но в них есть место фантазии. Поэтому неслучайно обеих художниц в романах другие герои называют «феей» или «ведьмой». Люди не могут объяснить, добрая или злая магия живет в их рисунках, потому что и та, и другая в них тесно переплетаются. Вера и Камилла – противоречивые натуры.

Обе героини начали рисовать, возрождаясь духовно – это спасало их от жизненных невзгод и повернуло к счастью.

Если отбросить ментальные различия русской и французской художниц, то можно прийти к выводу, что Вера Щеглова и Камилла Фок представляют *тип женщины-художницы* в современной литературе. И Д. Рубина, и А. Гавальда создают в своих произведениях именно такой образ женщины, в индивидуальных чертах и поведении которой воплощены свойства, присущие определенной общественной группе – художникам.

Примечания

- 1 См.: Терещенко М. Анна Гавальда : «Я всегда предпочитала маргиналов». URL: <http://www.gzt.ru/culture/2005/12/08/220139.html> (дата обращения: 10.09.2014); Юдсон М. Вера в Ра, или Новый Динабург. URL: <http://www.dinarubina.com/critique/yudson2007.html> (дата обращения: 10.09.2014).
- 2 Кашкова Л. Дина Рубина : «То, чего не выносит душа, чрезвычайно вредно для личности». URL: <http://www.dinarubina.com/interview/odnako2012.html> (дата обращения: 10.09.2014).
- 3 См.: Стародубец А. Дина Рубина : «Стремлюсь за пределы своего стиля». URL: <http://www.ug.ru/archive/26128> (дата обращения: 10.09.2014).
- 4 См.: Терещенко М. Указ. соч.
- 5 Словарь литературоведческих терминов. URL: <http://www.grammar.ru/LIT/?id=3.0&page> (дата обращения: 10.09.2014).
- 6 См.: Юдсон М. Указ. соч.
- 7 Рубина Д. Больно только когда смеюсь. М., 2011. С. 205.
- 8 Там же. С. 206.
- 9 Рубина Д. На солнечной стороне улицы : роман. М., 2011. С. 277.
- 10 Там же. С. 305.
- 11 Найдис И. Дина Рубина : «Жизнь не равна литературе». URL: <http://www.dinarubina.com/interview/migdal2002.html> (дата обращения: 10.09.2014).
- 12 Рубина Д. На солнечной стороне улицы. С. 303.
- 13 Там же. С. 125.
- 14 См.: Кривцун О. Психология искусства : учеб. пособие. М., 2009. С. 79.
- 15 Там же. С. 123, 60.
- 16 Рубина Д. На солнечной стороне улицы. С. 305.
- 17 Берхин Н. Специфика искусства (Психологический аспект). М., 1984. С. 11.
- 18 См.: Юдсон М. Указ. соч.
- 19 Рубина Д. На солнечной стороне улицы. С. 292.
- 20 Там же. С. 151.
- 21 Рубина Д. Больно только когда смеюсь. С. 203.
- 22 Там же. С. 57.
- 23 Рубина Д. На солнечной стороне улицы. С. 70.
- 24 См.: Нейхардт А. Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. М., 1988. С. 38, 79.
- 25 См.: Ковтун Е. Как смотреть картину. Л., 1960. С. 6.
- 26 См.: Берхин Н. Указ. соч. С. 6.
- 27 См.: Кривцун О. Указ. соч. С. 32.
- 28 Рубина Д. На солнечной стороне улицы. С. 291, 71.
- 29 См.: Берхин Н. Указ. соч. С. 11.
- 30 Кашкова Л. Указ. соч.
- 31 См.: Гете И. К учению о цвете. Хроматика. URL: <http://psyfactor.org/lib/gete.htm> (дата обращения: 10.09.2014).
- 32 См.: Обухов Я. Символика цвета. URL: http://www.zipsites.ru/books/simvolika_tsveta/ (дата обращения: 10.09.2014).
- 33 Рубина Д. На солнечной стороне улицы. С. 55.
- 34 Там же. С. 225, 230.
- 35 Там же. С. 320, 222.
- 36 См.: Обухов Я. Указ. соч.
- 37 См.: Берхин Н. Указ. соч. С. 43–44.
- 38 Рубина Д. На солнечной стороне улицы. С. 293, 291.
- 39 Там же. С. 291.
- 40 Гавальда А. Просто вместе : роман : пер. с фр. М., 2008. С. 96.
- 41 Там же. С. 62.
- 42 Рубина Д. На солнечной стороне улицы. С. 142.
- 43 См.: Гавальда А. Указ. соч. С. 62.
- 44 См.: Рубина Д. На солнечной стороне улицы. С. 142.
- 45 Гавальда А. Указ. соч. С. 219.
- 46 Берхин Н. Указ. соч. С. 51.
- 47 Рубина Д. Больно только когда смеюсь. С. 336.



⁴⁸ Гавальда А. Указ. соч. С. 152, 276, 529.

⁴⁹ Там же. С. 276.

⁵⁰ См.: Ван Гог. Письма. М., 1966. С. 146.

⁵¹ Гавальда А. Указ. соч. С. 65–66.

⁵² Там же. С. 438.

⁵³ Там же. С. 213.

⁵⁴ Там же. С. 185.

⁵⁵ Там же. С. 437.

⁵⁶ Там же. С. 381.

⁵⁷ См.: Обухов Я. Указ. соч.

⁵⁸ См.: Ковтун Е. Указ. соч. С. 6, 8.

⁵⁹ Гавальда А. Указ. соч. С. 546.

⁶⁰ См.: Энциклопедия символов и знаков. URL: <http://sigils.ru/> (дата обращения: 10.09.2014).

⁶¹ См.: Рубина Д. Больно только когда смеюсь. С. 363.

⁶² Там же. С. 358.

УДК 821.161.1.09-31Пелевин

ДИАЛОГ С ЧИТАТЕЛЕМ В ПРОЗЕ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА: АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ И РИСКИ (сборник «Ананасная вода для прекрасной дамы»)

А. А. Суворов

Саратовский государственный университет
E-mail: Suvorov@list.ru

В статье рассмотрены категории «внутритекстового читателя» и «внутритекстового автора» как активные компоненты поэтики художественного текста на материале прозы Виктора Пелевина. Одна из главных задач работы, посвященной проблеме читателя, – приблизиться к пониманию авторской стратегии современного русского писателя.

Ключевые слова: автор, имплицитный читатель, риск, интерактив, Пелевин, авторская стратегия.

**Dialog with a Reader in Victor Pelevin's Prose Works:
Author's Strategies and Risks (the Collection
«The Pineapple Water for the Beautiful Lady»)**

A. A. Suvorov

The article is a literary analysis of the categories of «in-text author» and «in-text reader» as active components of the literary text poetics on the material of Victor Pelevin's prose works. One of the main goals of this research focused on the reader problem is to get closer to the understanding of the modern Russian writer's author's strategy.

Key words: author, implicit reader, risk, interactive, Pelevin, author's strategy.

Художественный текст содержит – в редуцированной или более изощренной форме – активные компоненты поэтики, обеспечивающие внутреннюю «готовность» к взаимодействию с читателем. Литературоведение эти многофункциональные компоненты именуется «системами читательской направленности» (В. В. Пропп¹). Семиотика при анализе внутритекстового диалога «автор – читатель» оперирует термином «авторская стратегия» (У. Эко²). Для филологического исследования крайне важны именно те составляющие текста, которые связывают два начала: создающее и воспринимающее. Устройство произведения словесности, в особенности такого, которое активно воздействует на читателя (имеет устойчивый издательский успех, провоци-



рует дискуссии, остается актуальным для многих поколений читателей и исследователей), волновало человечество с древнейших времен. Аристотелевские «Поэтика» и «Риторика» – в широком смысле – посвящены внутреннему устройству и принципам «работы» зафиксированного и озвученного текста. Гуманитарное знание к началу XXI в. обогатилось целым научным циклом, изучающим интерактивные возможности художественного произведения: кроме традиционных филологических дисциплин, непосредственное отношение к этой области имеют семиотика, лингвopsихология, коммуникативистика, теория журналистики и многие другие. Объединяет перечисленные научные направления **проблемный комплекс**, обнаруживающий себя при анализе интерактивного взаимодействия автора художественного произведения и трудноуловимой производной его фантазии – **внутритекстового читателя** (образ предполагаемого читателя – согласно В. В. Проппу или *M-читатель* – по У. Эко). Смысловые цепочки этого диалога по своей природе вариативны, т. е. могут строиться по различным сценариям; здесь «игру» обуславливает бесчисленное множество параметров, от которых и зависит вероятный коммуникативный успех (дешифровка смыслов адресатом сообщения). Где есть много возможностей, там есть и риск. Настоящая публикация посвящена системе интерактивных взаимоотношений «автор – читатель» (рассматриваемых в первую очередь как имплицитные категории) и рискам, осложняющим этот диалог.

Невозможно рассматривать читательскую направленность литературного произведения в отрыве от главной формы ее существования – художественного образа. Именно художественный образ, будучи сплавом компонентов речевой природы (индивидуальный стиль) и элементов поэтики текста (многоуровневая внутренняя структура произведения), способен влиять на воспринимающего текст. Однако воздействие автора



условно, он постоянно пребывает в зоне риска; создающий текст имеет дело с бесчисленным множеством параметров, как внешних (готовность сторон к диалогу), так и внутренних (система «манков», оставленных в надежде заинтересовать потенциальную аудиторию). На каждом шагу автор литературного произведения сталкивается с *рискогенными* ситуациями, способными отдалить его от читателя. Риск заключается в возможном коммуникативном диссонансе – обмане читательских ожиданий: неспособности автора завладеть *вниманием* предполагаемой аудитории, спровоцировать ее *соучастие* и, наконец, привести «своего читателя» к совместному *открытию*.

Представление об интерактивных ресурсах художественного текста, согласно В. В. Прозору, включает несколько уровней контакта произведения и его предполагаемого читателя: *«внимание* – текстовая модальность, побуждающая читателя – зрителя – слушателя как можно экономнее и органичнее “войти в произведение”, попасть в его ритм, понять и принять художественные условия данного рода (жанра) художественного высказывания; *соучастие* – свойство текста вызывать более или менее устойчивые и интенсивные сопереживания (соразмышления), связанные с отраженной и выраженной в нем художественной реальностью; *открытие* – вызванный (спровоцированный) совершенным текстом, подготовленный всей его (торопливой или нарочито замедленной) сюжетной динамикой взрыв очищения, обновления, потрясения»³. Каждый уровень поэтической структуры художественного произведения в более или менее выраженной форме «обращен» к читателю. Интерактивные компоненты могут быть рассмотрены как различные категории поэтики – уникальные для каждого литературного творения «потенциалы», обеспечивающие контакт автора и читателя.

Уже на стилевом уровне (отражающем речевую культуру «отца текста») создаются необходимые для дальнейшего диалога условия, а точнее, среда общения; автор готовит воспринимающую сторону для дальнейшего диалога, фокусируя *внимание* читателя на собственной системе координат. Здесь – на уровне «знакомства» с текстом – сосредоточен целый комплекс рисков. Читатель даже для такого предварительного «погружения» должен обладать языковыми компетенциями, максимально приближенными к авторским, а также соответствующим набором общекультурных знаний для того, чтобы пройти первую линию коммуникативных барьеров. Слишком сильные различия между создающей текст личностью и его адресатом могут спровоцировать полную потерю *внимания*, т. е. коммуникативный провал. С другой стороны, сами усилия, приложенные читателем для преодоления первых зон риска, могут стимулировать его к дальнейшему «обогащению текстом», стать сильным стимулом к переходу на следующий уровень – *соучастия*.

Как же «работает» литературное произведение в процессе взаимодействия с читателем?

Заглавие текста можно считать одним из важнейших интерактивных элементов произведения – это первый авторский посыл, его первая реплика; часто именно она становится основой для принятия решения «читать – не читать». Заглавие мы сравним с дорожным указателем, а потенциального читателя с путником, который пока еще не сориентировался на местности. Как правило, текст заглавия не имеет конкретного адресата, он обращен к каждому и ко всем сразу; он может быть рассчитан и на отбор нужной публики (ситуация «свой – чужой»), и на максимальный охват аудитории (рекламный эффект). Для того чтобы продемонстрировать наиболее важные интерактивные функции «первой реплики», а также проанализировать систему взаимоотношений читателя и автора, обратимся к показательным, на наш взгляд, текстам, созданным одним из наиболее заметных в отечественной литературе конца XX–XXI вв. писателем – Виктором Пелевиным⁴.

Заголовком, рассчитанным на «свою» аудиторию (группу, обладающую определенным комплексом знаний и способную на дешифровку смыслов), является – «Операция “Burning Bush”» – имя повести Виктора Пелевина. В номинации произведения заключены следующие *рискогенные факторы*:

- англоязычная формулировка, которая переведена на первой странице⁵ (при расчете на русскоязычную читательскую аудиторию);

- скрытый в названии библейский образ Горящего куста, иронично совмещенный в одной формулировке со словом «операция» (Неопалимая купина, постоянно горящий терновый куст – ветхозаветный божественный образ⁶).

Рассматривать факторы риска можно и с противоположной стороны; загадка или ребус, предлагаемый автором в качестве «первого слова» произведения, могут активизировать *внимание* читателя и настроить его на дальнейшую литературную игру. В нашем случае – именно таков прием Пелевина: в сюжете его повести библейский образ получает набор новых смыслов (главный герой повести Семен Левитан по заданию российских спецслужб обращается к американскому президенту Джорджу Бушу-младшему, имитируя божественный голос). Автор раскрывает и углубляет стилевую иронию, заложенную в формулировке заглавия, и доводит ее до абсурда (радиопередатчик, позволяющий вещать прямо в голову американского президента, находится в зубе главного героя). Название самой операции выбирается по следующей причине: «Мы дали ей английское название, потому что в нем два смысла, которые ты сразу поймешь. Горящий куст – это одно из библейских лиц Бога. Ну а паленый Буш есть паленый Буш...»⁷ В определенный момент появляется (для читательской группы, еще не согласовавшей для себя перевод имени американского президента



«Bush – куст») новый – теперь уже откровенно комический – смысл заглавия. Усугубляет и доводит юмор до сатиры и даже до сарказма словоформа «паленый», которую персонаж Пелевина употребляет для объяснения перевода названия секретной операции («паленый» в разговорном варианте будет иметь дополнительное значение «поддельный, фальшивый, контрафактный» – поддельный голос Бога и «фиктивный» президент).

Множественное умножение смыслов (в нашем случае – в заглавии художественного произведения) приводит к пропорциональному росту рисков: литературная игра требует от читателя ряда умозаключений и соответствующих знаний, без которых «детонация» заложенных в сюжет авторских «взрывных устройств» невозможна. Так, заглавие «Операция “Burning Bush”» ведет к целой серии сторонних тематических линий, в тексте подробно не раскрываемых. Автор рассчитывает на эрудицию читателя: как на хорошую осведомленность в сфере международной политической ситуации, так и на знания общекультурного характера (библейские образы и сюжеты, история России и США, Великая Отечественная война, причины напряженности в международных отношениях середины первого десятилетия XXI в.).

Связь заглавия и других сюжетных элементов позволяет наладить незримую, но постоянно ощущаемую коммуникационную линию «автор – читатель», создать напряженность сюжета (его живую пульсацию) и, захватив *внимание* читателя, подготовить его к интерактивному процессу *соучастия*.

В «другой реальности»⁸ или в художественном мире, рожденном силой авторского воображения, не может существовать объективно реальных событий или явлений, однако имитация активного соучастия читателя в сюжетных перипетиях может достигать уровня почти равного контакту настоящему – живому (в категориях *переживания* и *впечатления*). Опыт общения с текстом, полноценно раскрывшим свой интерактивный потенциал, остается в памяти человека уже как категория объективная. Читательские воспоминания являются столь же ценным и значимым элементом сознания, как и память о событиях из объективного прошлого. Эти данные хранятся в тех же условиях и исчезают под действием тех же факторов, что и «всамделишные»: память, как правило, удерживает ту информацию, которая связана с сильными переживаниями (моментами эмоционального напряжения). Литературное произведение, рассмотренное как опыт коммуникации, способно подключить *внимание* и спровоцировать эмоциональное *соучастие* читателя. Механизм интерактивного взаимодействия автора и читателя «настроен» так, что позволяет литературную имитацию воспоминаний (т. е. воспоминания о вымышленных событиях, изложенных в художественном тексте) активизировать в памяти читателя (остаточная литературная память) за счет

объективно реальных эмоций, вызванных в прошлом – в процессе чтения произведения. Таким образом, автор, концентрируя внимание на своем тексте, воздействует и на память читателя⁹. Именно текстовая модальность *соучастия* изменяет эмоциональный настрой адресата; так становится возможной своеобразная подмена: остаточная читательская память способна «включить» те эмоции, которые сопровождали знакомство с текстом. Так художественная реальность проникает в наше сознание и воздействует на реальность объективную. Говорить о природе воздействия литературного произведения на читателя невозможно без исследования других уровней поэтики и, соответственно, перехода от модальности *внимания* к *соучастию*.

Не существует точной границы между названными текстовыми модальностями – *внимание* читателя является необходимым условием продолжения интерактивного взаимодействия с автором и с самим текстом. Потеря *внимания* неизбежно приведет к коммуникативному провалу. Большинство стилизованных приемов в литературе рассчитано именно на поддержание внимания. В повести Пелевина можно выделить несколько частотных литературных приемов, важных для понимания авторской стратегии взаимодействия с М-читателем. Обратимся к наиболее важным из них.

1. *Концентрация внимания на речевых характеристиках персонажа*. Вся первая часть повести посвящена основному и главному дарованию героя – его голосовым способностям; при этом отдельно говорится о региональном варианте русского языка, присущем Семену Левитану: «Этот специфический одесский *parlance* впитался в мои голосовые связки настолько глубоко, что все позднейшие попытки преодолеть его оказались безуспешными...»¹⁰ Голос Левитана станет главным сверхсекретным оружием российских спецслужб в тайной борьбе с Соединенными Штатами Америки. Пелевин сознательно наделяет персонажа тембром знаменитого диктора Советского радио: «Слушая размеренный, как бы неторопливо ликующий голос Левитана, я с детства изумлялся его силе и учился подражать ей. Я запоминал наизусть целые военные сводки и получал странное, почти демоническое удовольствие от того, что становился на несколько минут рупором сражающейся империи»¹¹. Голосовая характеристика позволяет автору подспудно определять и психологический портрет своего героя.

2. *Удержание внимания с помощью анекдотических эпизодов*. Пелевин активно пользуется анекдотическими ситуациями и пословично-поговорочными формулами: они могут быть даже основанием всего сюжета произведения (вспомним один из главных романов писателя «Чапаев и Пустота»), анекдот может служить и как речевой оборот – сыграть свою роль одной памятной читателю фразой, вложенной в уста героя повествования. Именно так – одним юмористическим



словесным оборотом – охарактеризован отец главного героя нашего текста: «Подозреваю, что эта же сень отраженного величия [о несуществующей родственной связи с диктором Левитаном] заразила папу-преферансиста поговоркой “я таки не играю, а счет веду”»¹². Об отце Левитан вспоминает лишь вскользь, рассказ о нем всегда сопряжен с цитатами или реминисценциями: «Сперва родители надеялись, что мой рост и сила лишь временно зависли на какой-то небесной таможене, и я еще наверстаю свое. Но к шестому классу стало окончательно ясно, что папа создал не Голиафа, а очередного Давида»¹³.

3. «*Растяжение внимания*» или *саспенс*. Одним из главных приемов, позволяющих снизить риск коммуникативного провала (полной потери *внимания* читателя), является создание автором сюжетной схемы, поддерживающей интерес к тексту за счет постепенного информирования адресата. Некоторые события или перипетии (также эпизоды, характеристики персонажей – любые элементы сюжета) до определенного момента (как правило кульминационного) остаются неизвестными читателю. В некоторых ситуациях автор может доводить напряжение до предела, эксплуатируя желание читателя узнать развязку всего сюжета или одного из эпизодов, также активизируя базовые эмоции (например страх). Такой прием мы, вслед за теоретиками киноискусства, обозначим термином «саспенс». Яркое свойство прозы Пелевина – полное развенчание принципа «растянутого внимания» или саспенса. Причем писатель ломает обе схемы: как на уровне всего сюжета (неоправданное ожидание развязки всего повествования), так и на уровне эпизода (нарастающее внимание разрешается комически, но никак не в русле заданной эмоции). Разберем последний случай, который можно назвать «обратным саспенсом».

Одним из наиболее напряженных моментов повествования является первый выход Семена Левитана на связь с американским президентом Джорджем Бушем. Левитана к этому событию готовили в течение длительного времени (многочисленные сеансы в депривационной камере). Был специально разработан и внимательно продуман образ Бога, которым и пользовался главный герой для предполагаемого общения с президентом (что само по себе комично). Однако Левитан переживает: на карту поставлена его личная судьба и межгосударственные отношения. Первые же слова, которые зазвучали в голове у Джорджа Буша, вместо ожидаемого громоподобного эффекта оборачиваются провалом:

«– Внимай мне в вере и любви, ибо я Господь твой Бог, и пришел к тебе, чтобы облегчить твою ношу...

Мне показалось, что я слышу хриплое дыхание, а потом раздался звонкий удар и лязганье зубов. И я услышал тихое:

– Oh fuck...»¹⁴

Повествование, которое можно было охарактеризовать как сатирическое (имеющее явные жанровые черты политического памфлета), в этом эпизоде переходит в открытую буффонаду: президент, услышав голос Всевышнего в своей голове, падает с велосипеда. Принцип «обратного саспенса» срывается и на уровне сюжета всей повести: сверхсекретный проект по дистанционному управлению действиями американского президента заканчивается в результате предательства, о котором лишь кратко сообщают главному герою. Секретная база захвачена, а Семен Левитан продолжает «карьеру» уже как агент западных спецслужб. Автор дает понять, что движение основной сюжетной линии для него не так и важно. Главное для создателя текста – это вовлечь читателя в свою игру, предлагая все новые философские и политические максимы, чаще даже социолого-исторические оценки (таковы полные сниженной лексикой пассажи Добросвета о монархии и «филологической интеллигенции»).

Если читатель согласен с предложенной автором сюжетной линией и готов заинтересованно за ней следить, то постепенная «разработка» мотивно-тематических комплексов (А. П. Скафтымов) позволяет активизировать модальность *соучастия*. Парадоксальным образом устроен художественный мир разбираемой повести Пелевина (аналогичное строение можно обнаружить и в других его текстах) – основными точками смыслового напряжения или сплетениями литературных мотивов в прозе писателя становятся мифы. Причем автор не выступает творцом этих мифов, а активно использует сюжетные схемы, распространенные в современной медийной и неформальной коммуникативной практике. Писатель крайне чутко воспринимает активность СМИ, в том числе неофициальных сетевых ресурсов¹⁵. Мотивно-тематические комплексы произведения сконцентрированы вокруг наиболее ярких мифологических схем (как правило, почерпнутых в безбрежном поле неформальной коммуникации). Эти базовые сюжеты распространены в массовой культуре и СМИ конца XX – начала XXI в.: «Описывая восстание Сатаны, он создал поистине величественный миф – им, очень может быть, начнут кормиться сценарные мафии западных киностудий, когда дососут последнюю кровь из вампиров»¹⁶. Заметим, что Пелевин и сам активно эксплуатирует миф о вампирах¹⁷ – в своей книге «Empire “V”», вышедшей несколькими годами ранее (роман о вампирах, секретно живущих среди людей), а также в романе «Священная книга оборотня», опубликованном в 2004 г. Авторская самоирония – одна из констант прозы Пелевина: высмеивая и критикуя в диалоге с читателем ключевые культурные коды современности, он не исключает из контекста эпохи самого себя. Предложим небольшой свод мифологических формул, вплетенных в сюжетную ткань произведений писателя:



– миром управляют спецслужбы или разведки ведущих мировых держав (эта схема является базовой для сюжетов новелл, вошедших в первую часть сборника «Ананасная вода для прекрасной дамы»);

– официальное представление об истории – фикция, специально вымышленная и внедренная в общественное сознание (процесс подготовки Семена Левитана к работе в сверхсекретном проекте включает «изучение» целого ряда закрытых для широкой публики источников, повествующих об устройстве мира; великая тайна, которую Джордж Буш выдал в диалоге с Левитаном – также эзотерическая «правда» об отношениях США и Советского Союза в период холодной войны);

– существуют невероятные технологии, доступные лишь узкому кругу избранных (деривационная камера и секретные комнаты Кремля в повести «Операция “Burning Bush”», целый набор технологий, доступных исключительно вампирам в романе «Empire “V”»);

– реклама, пропаганда и средства массовой информации искажают мышление человека, доводя его до набора абсурдных схем (обратимся к повести «Зенитные кодексы Аль-Эфесби», главному герою которой – Савелию Скотенкову – приписывался рассказ: «...“Советский Реквием”, вывешенный на сайте “Wikileaks” вместе с так называемыми “мемуарами Семена Левитана” и другими пропагандистскими фальшивками ЦРУ, является поздней подделкой, подражающей “Немецкому Реквиему” Х. Л. Борхеса»¹⁸; в неизменно ироничной манере Пелевин смешивает информационный продукт масс-медиа, политический дискурс и художественную литературу; автор создает многочисленные перекрестные ссылки и не забывает свои произведения – через упоминание Семена Левитана умножаются смыслы повестей, входящих в сборник «Ананасная вода для прекрасной дамы»);

– символика массовой культуры – также шифр, который недоступен широкой публике (реклама и средства массовой информации – неисчерпаемый источник вдохновения для Пелевина; практически в каждом его произведении можно найти прямые или косвенные аллюзии к рекламным текстам; продолжая разбирать повесть «Зенитные кодексы Аль-Эфесби», обратимся к еще одной авторской характеристике главного героя: «Как маркетолог, он участвовал в брендинге нескольких перспективных водок. Среди них водка “Портал”, разработанная на основе произведений отечественных фантастов, и водка “Дар Орла”, в концепции которой он отдает дань уважения и памяти своей малой родине»¹⁹).

Внутритекстовый автор в произведениях Пелевина не теряет юмористического, а порой и саркастического отношения к современной действительности. Многочисленные кодировки и шифры, которыми он усложняет текст, призваны удержать внимание читателя и максимально под-

ключить его память. Последняя цитата содержит две символические номинации («Портал» и «Дар Орла»), первый «бренд» отсылает читателя к произведениям советских фантастов, а второй – к гербу новой России. Элемент юмора в данном случае заключается в контексте: уже в следующем предложении автор для контраста с наиболее очевидными ассоциациями предлагает читателю собственные «смысловые провокации»: «Кастанедовские аллюзии во втором случае (речь о дешифровке символического названия водки «Дар Орла». – А.С.) вряд ли осознавались самим автором, так что попытки современных оккультистов заявить на память Скотенкова свои права просто смешны»²⁰. Стилистика литературного высказывания (обилие разговорной, просторечной и сниженной лексики) Пелевина контрастирует с огромным набором кросскультурных ассоциативных рядов и не менее объемным багажом литературных аллюзий. Можно говорить о сознательном противоречии как о константном внутреннем свойстве авторской позиции по отношению к М-читателю. Природа этого противоречия проявляется как в приеме, названном выше «обратным саспенсом», так и в структуре ключевых сюжетных схем произведения (отсутствие очевидной кульминационной точки сюжета и провал «растянутого ожидания»). Понимание специфики сложной системы взаимоотношений «автор – читатель» и комплексов рисков, угрожающих этому диалогу, позволяет нам очертить авторскую стратегию Виктора Пелевина. Для выполнения этой задачи нам необходимо обратиться к наиболее важной текстовой модальности – *открытию*.

Одним из главных рисков во взаимоотношениях автора и читателя становится **разрыв коммуникационной линии**, т. е. ситуация, при которой художественный мир произведения перестает влиять на читателя. Остаться в долгосрочной памяти текст может только в одном случае: если погружение в сферу вымысла привело читателя к совместному с автором *открытию*. Непременным условием перехода к этой текстовой модальности будет такая структура сюжета, которая может последовательно вести читателя (от *внимания к соучастию и открытию*) и даже управлять им с помощью различных художественных приемов. Авторская стратегия в разбираемых текстах Пелевина предполагает использование целой серии характерных именно для этого писателя стилистических приемов и принципов компоновки сюжета – во всем, что касается текстовых модальностей *внимания и соучастия*.

Текстовую модальность *открытия* (уровень интерактивного взаимодействия внутритекстового автора и М-читателя) у Пелевина мы охарактеризуем как профанацию.

Мотивно-тематические комплексы произведения и соответствующие им сюжетные линии не имеют в прозе Пелевина традиционного для классической литературной традиции завершения.



Автор, с первых строк вовлекающий читателя в рискованные игровые взаимоотношения и предлагающий множество ассоциативных «манков и ловушек», к финалу повествования переходит на иной тон. «Операция “Burning Bush”» – именно такой случай; сюжет произведения выстраивается вокруг подготовки, реализации и (практически будничного) провала вымышленной сверхсекретной операции спецслужб. Обратимся к финальному заявлению Семена Левитана, от лица которого ведется повествование: «И хоть я не представляю, что ждет меня впереди по служебной части, но эта новая сторона моей жизни понятна мне вполне. Если все будет хорошо, скоро я вступлю в Поток и остановлю возникновение феноменов»²¹. Надежды на авторскую – окончательную – дешифровку семантических «ловушек» у читателя уже не остается; до последних строк продолжают умножение смыслов и игра с различными литературными и философскими аллюзиями. Такую авторскую стратегию мы назовем **деструкцией смыслов**. Автор не оставляет читателю сколько-нибудь полноценного ответа на поставленные в произведении вопросы. Сатирический, а порой и трагико-сатирический сюжет в итоге отрицает сам себя и не оставляет идейной основы. Такой обман можно объяснять, ссылаясь на буддийскую философию или постмодернистскую художественную концепцию, но подобные умозаключения станут лишь продолжением игры, затеянной мистификатором Виктором Пелевиным.

Перед нами остается еще один важный вопрос теоретического порядка: какова же цель формирования образа предполагаемого читателя? Зачем автору (в нашем случае имплицитному автору в текстах Пелевина) нужен воображаемый собеседник? По сути, этот вопрос является методическим ключом к пониманию авторской стратегии любого литературного текста.

Предложенный разбор системы взаимоотношений имплицитных категорий автора и читателя в прозе Пелевина позволяет выделить несколько причин. Первая – диалоговая природа самого творчества. Коммуникативная функция литературы предполагает интерактивную связь не только между законченным текстом и реальным читателем (покупателем печатных и электронных книг, посетителем библиотек и литературных сайтов), но и постоянный диалог в процессе творчества. Это свойство крайне важно для Пелевина – писателя рубежа XX и XXI в., полностью погруженного в информационные сферы СМИ и сети Интернет. По ходу повествования автор делится своими оценками актуальных информационных поводов (от завуалированных упоминаний страны «Георгии» (Грузии) до внимательного сатирического разбора президентских амбиций Джорджа Буша-младшего, который исповедуется Семену Левитану). М-читатель Пелевина всегда рядом, с ним автор может поделиться не только важным и сокровенным, но и обрывком мысли; нет со-

мнений – даже обрывок будет воспринят и точно интерпретирован.

Обобщая сформулированную выше мысль, можно сказать, что авторское сознание «замещает» реального читателя вымышленным образом. Литературоведение для обозначения этого феномена использует термин *потенциальный читатель*, т. е. фигура, придуманная автором, но не тождественная ему. Созданный в прозе Пелевина собеседник близок автору, имеет общие с ним черты; скорее всего, он даже разделяет с создателем текста многие жизненные позиции. Но такая близость явлена лишь на уровнях *внимания* и *соучастия*. Ведомого к совместному *открытию* читателя ждет разочарование: автор не готов раскрыться до конца, он продолжает прятаться за литературными шифрами и философскими маскировками. При этом доля цинизма к финалу произведения, как мы показали выше, только возрастает. Такое **психологическое противоречие (или раздвоение) – главная характеристика авторской стратегии Виктора Пелевина**.

Однако это не означает, что проза Пелевина не «настроена» на текстовую модальность *открытия*. Вторая причина создания воображаемого читателя – необходимая модель для читателя реального: каким нужно быть, чтобы избежать всех рисков и добиться полного взаимопонимания с текстом – совершить *открытие*. С первых строк (заглавие) автор в художественной прозе Пелевина дает понять всем и каждому, каков *его* читатель. Рассмотренные произведения не только предлагают свои условия «игры», но и содержат набор внутренних «готовностей» для преобразования воспринимающей личности; автор дает читателю возможность измениться в соответствии с установленными в художественном мире нормами. Здесь и находится главный риск: будет ли процесс преобразования по силам реальному читателю? Ведь текстовая модальность *открытия* предполагает сильнейшее эмоциональное и интеллектуальное напряжение и связана в первую очередь с индивидуальностью адресата.

В заключение хотелось бы поделиться наиболее, на наш взгляд, интересной и спорной мыслью, возникающей в процессе аналитического восприятия прозы Пелевина. Для писателя, столь глубоко интегрировавшего свое творческое сознание в сетевые коммуникационные потоки XXI в., виртуальный опыт (фантазийный мир автора, само произведение) становится качественно новым явлением. Этот феномен – базовый элемент сетевых информационных потоков, в специальной литературе он связывается с категорией *NET-мышления*²². Речь об особом типе творческого сознания, которое способно к созданию сообщений (в нашем случае литературного текста) без прерывания сторонней коммуникационной деятельности. Произведение художественной словесности рождается в контексте постоянной сетевой активности автора, что неизбежно отражается



на внутренней структуре текста. Таким образом, виртуальный мир влияет и на образ читателя-адресата, формируемого в ходе творческого процесса писателя. Оба – автор и читатель – обитают в информационном пространстве, которое и создает условия для диалога. **Традиционная литературная форма, такая как цикл повестей или роман, служит у Пелевина средством интерактивного обмена – оболочкой для постоянно возникающих смыслов.**

Авторская стратегия писателя – это путевая карта, которая использует художественную реальность для активизации интеллектуальных ресурсов личности адресата. Текст «действует» как интерактивная матрица, как основа для напряженной внутренней работы с постоянно ускользающими смыслами. Модальность *открытия* в этом случае «настраивается» автором не за счет традиционных литературных приемов (которые используются для фокусировки *внимания* и активации *соучастия*), а с помощью множества смысловых кодировок, в сложном комплексе представляющих собой *состав произведения*. Автор не ставит целью сформулировать единую философскую или политическую (какую-либо иную) концепцию, его произведение – это универсальный набор семантических ключей, открывающих неограниченное число информационных каналов.

Примечания

- 1 См.: Прозоров В. До востребования... : Избр. статьи о литературе и журналистике. Саратов, 2010. С. 11–64.
- 2 См.: Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб. ; М., 2005. С. 23–24.
- 3 Прозоров В. До востребования... С. 19.
- 4 Творчество Виктора Пелевина часто рассматривается в контексте литературно-художественного явления, именуемого «постмодернизм». Тема творчества Пелевина в контексте постмодернизма рассмотрена в статье Сергея Сиротина «Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме», опубликованной в № 3 журнала «Урал» за 2012 г. В своей работе мы постараемся избежать использования этой номинации по нескольким причинам. Наиболее важная – размытость семантических границ самого терминологического понятия «постмодернизм». Основной методический принцип анализа, применяемого в данной работе, связан с разбором «состава литературного произведения» (А. П. Скафтымов), т. е. исключительно элементов художественного повествования. Применение более или менее универсальных схем, предлагаемых литературными критиками и литературоведами, видится в нашем случае излишним, так как связано с привнесением в анализ внешних элементов, не заданных автором текста.
- 5 См.: Пелевин В. Анапасная вода для прекрасной дамы. М., 2012. С. 7.
- 6 См.: Ветхий Завет, Исход 3:2.
- 7 Пелевин В. Указ. соч. С. 38.
- 8 См.: Прозоров В. Другая реальность : Очерки о жизни в литературе. Саратов, 2005.
- 9 О категории остаточной читательской памяти см.: Прозоров В. Об остаточной читательской литературной памяти // Русский язык в центре Европы. Банска Быстрица, 2005. № 8. С. 30–34 ; Он же. Читательская литературная память как объект специального филологического исследования // Прозоров В. До востребования... С. 168–174 ; Он же. Пушкин в читательской памяти наших современников // XXVI Пушкинские чтения : сб. науч. докладов. М., 2011. С. 18–28.
- 10 Пелевин В. Указ. соч. С. 9.
- 11 Там же. С. 9.
- 12 Там же. С. 8.
- 13 Там же. С. 9.
- 14 Там же. С. 64.
- 15 Способность Пелевина к своеобразному литературному прогнозированию и его великолепная осведомленность в сфере политики и культуры уже стали его визитной карточкой в глазах литературных критиков и журналистов. Один из последних – показательных – текстов: Елисеев С. 6 доказательств того, что аннексия Крыма – последний роман Пелевина // Слон. URL: <http://slon.ru/fast/russia/6-dokazatelstv-togo-chto-anneksiya-kryma-posledniy-roman-pelevina-1077556.html> (дата обращения: 12.08.2014).
- 16 Пелевин В. Указ. соч. С. 83.
- 17 О теме вампиризма в творчестве Пелевина см.: Галина М. Нежить, которая нас выбирает, или Еще раз о «вампирских романах» Виктора Пелевина // Журнальный зал. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/8/20m.html (дата обращения: 03.08.2014).
- 18 Пелевин В. Указ. соч. С. 139.
- 19 Там же. С. 138.
- 20 Там же. С. 139.
- 21 Там же. С. 130.
- 22 См.: Пронина Е. Психология журналистского творчества : учеб. пособие. М., 2006.



ЖУРНАЛИСТИКА

УДК 821.161.1'42

ОСОБЕННОСТИ РОССИЙСКОГО ПРЕДВЫБОРНОГО ДИСКУРСА 1999 ГОДА

Т. Ю. Кравчук

Саратовский государственный университет
E-mail: kravchuktanya30@rambler.ru

В статье рассматриваются особенности речевых стратегий и средств речевого воздействия в дискурсе предвыборной кампании 1999 года.

Ключевые слова: речевое воздействие, речевые стратегии, предвыборный дискурс, выборы 1999.

Features of Russian Election Discourse in 1999

T. Yu. Kravchuk

The article presents the analysis of speech strategies and ways and methods of speech influence in political discourse of parliamentary elections in 1999.

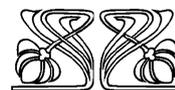
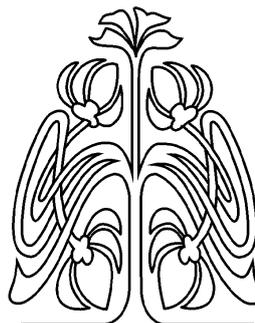
Key words: speech influence, speech strategies, election discourse, 1999 elections.

Предвыборная кампания выборов в Государственную думу 1999 г. по ряду причин представляла собой довольно сложный процесс. Во-первых, в выборах участвовало большое число партий и общественных объединений. Во-вторых, в этот период наблюдалось весьма активное объединение политических сил в блоки, что обуславливалось избирательным законодательством. Поэтому сложно говорить о противопоставлении «партии власти» и политической оппозиции и различать особенности их дискурса. Фактически победителем выборов стал блок, в котором объединялись КПРФ и Аграрно-промышленная депутатская группа. Он обошел партию «Единство», выступавшую в блоке с «Народным депутатом». Однако разница полученных голосов в Государственной думе составляла в итоге только 3 мандата, что считается несущественным количеством. Кроме того, появившаяся в это время впервые партия «Единство», претерпев некоторые изменения в своем составе позже, продолжит быть влиятельной политической силой в последующие годы, что мы и считаем причиной проведения анализа политического предвыборного дискурса, начиная уже с этого периода, так как наше исследование представляет собой изучение изменения отношения к политике одной партии в политическом дискурсе на протяжении нескольких лет.

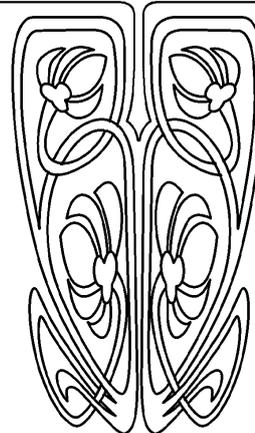
Мы проанализировали выступления политиков этого периода на дебатах, интервью с ними, а также тексты общественно-политических изданий «Независимой газеты» (далее – НГ) и радиопередачи (Радио «Свобода») за период с 1 сентября 1999 г. до дня выборов. Наша задача – изучить выбор участниками кампании речевых стратегий, а также средств и приемов речевого воздействия как способа борьбы за власть.

В первую очередь, нужно отметить разные цели, которые преследовали адресанты, применяя те или иные способы речевого воздействия в этом предвыборном дискурсе. Во-первых, достаточно широко была представлена **стратегия самопрезентации**¹, в рамках которой часто действовали участники дискурса.

Все партии активно представляли свою программу. Но выделить следует КПРФ, которая имела возможность пользоваться приемом *ссылки на авторитеты*² – политику и историю КПСС и СССР. Например:



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ





В советское время все люди ходили спокойно по городам и прекрасно знали, что на них никто не будет нападать, не говоря уже о том, что не было таких диких террористических актов. Советская страна, по признанию всех международных организаций, в шестидесятые, семидесятые, восьмидесятые годы входила в число самых безопасных государств планеты. Сегодня Российская Федерация входит в десятку самых криминальных, самых уголовных и самых преступных государств (Г. А. Зюганов, «Дебаты», Радио «Свобода», 26.09.1999).

Отсылка к советскому благополучному прошлому была частым приемом речевого воздействия КПРФ:

В советское время, в 1990 году, заключенных было около миллиона. Тогда страна была в два раза больше и по площади, и по населению. В сегодняшней, ельцинской, России около миллиона заключенных – ни на один человек не стало их меньше в лагерях и тюрьмах (Г. А. Зюганов, «Дебаты», Радио «Свобода», 26.09.1999).

С другой стороны, использование этого приема имело вероятность негативной реакции оппонентов. По отношению к КПРФ ими применялось обвинение в устаревшей программе, а также стремление приписать КПРФ все ошибки КПСС в истории СССР. Упоминание КПРФ зачастую попадало в отрицательно оцениваемый контекст³:

Зюганов Г. А.: Сегодня включена такая «глушилка», которая не дает даже возможность узнать о реальном состоянии войны на Кавказе, потому что в этом не заинтересованы те, кто проводят сегодня такую общую политику, не говоря уже об информационной.

Шустер С.: Геннадий Андреевич, вы в советские времена знали точное количество узников ГУЛАГа? («Дебаты», Радио «Свобода», 24.09.99).

В приведенном примере интервьюер задает вопрос, проводя параллель с репликой Г. Зюганова. Его вопрос не только вызывает яркие негативные ассоциации с КПРФ, но и отвлекает внимание слушателя радиопередачи от слов Г. Зюганова, направленных, в свою очередь, на критику существующей власти.

Самопрезентацию мы выделяем в качестве одной из двух генеральных стратегий изучаемого предвыборного дискурса. Другой важной стратегией являлась **стратегия критики оппонентов**. Критика, в первую очередь, была направлена на разные политические силы, а также на сложившиеся условия политического процесса – речь идет о *многочисленности партий*, участвовавших в борьбе. Это обстоятельство вызывало недовольство практически всех политических деятелей, в связи с чем распространенным приемом критики было указание на молодость политической силы, неопытность политических деятелей, отсутствие четкой программы и своего электората.

Говоря о конкретных представителях предвыборной борьбы, целью адресанта было указать

на существующую ситуацию в политике, при которой политические силы формировались непрофессионалами, новичками:

«Отечество – Вся Россия» это искусственно созданная организация без четкой идеологии (Г. А. Зюганов, НГ, 1.10.1999);

Руководителю «Единства» Сергею Шойгу главный коммунист посоветовал поучиться политике, так как это очень сложное дело (НГ, 1.10.1999);

В частности, губернатор Приморья Евгений Наздратенко заявил, что «идеологией» «Единства» является отсутствие какой-либо идеологии, а все остальное – «политиканство и шумиха, не имеющая никакого отношения к жизни» (НГ, 2.10.1999).

В данном случае мы рассматриваем обвинение как способ речевого воздействия. Такое обвинение формирует негативный образ политической силы: неопытность в политической жизни расценивается как минус.

Накаленная борьба между КПРФ и «Единством» как фаворитами предвыборной гонки вылилась в очень частые упоминания «Единства» в дискурсе коммунистов:

Эта организация [партия «Единство»] «виновата» еще и в том, что пытается стать партией власти, а это, по мнению Зюганова, самый страшный грех (НГ, 1.10.1999).

В указанном примере лидер коммунистов не только использует обвинение в стремлении монополизировать власть, но и выбирает номинацию организация, подчеркивая, что партия «Единство» недавно на политической арене и не «заслужила» еще права полноценной номинации «партия».

Другой целью стратегии критики была **критика действующей власти**. Примеров, демонстрирующих поддержку политики действующей власти, найти практически не удалось.

Важно отметить, что КПРФ, являясь партией парламентского большинства, критиковала деятельность руководства страны, не принимая на себя ответственности в полной мере. Например:

На мой взгляд, журналистика должна отвечать трем принципам. Первый – это правдивая информация. Второй – образование граждан. И третье – нормальное проведение досуга и развлечения. Ни одному из этих принципов сегодня информация ельцинской России не отвечает (Г. А. Зюганов, «Дебаты», Радио «Свобода», 26.09.1999).

В контексте этого примера лидер коммунистов, осуждая СМИ страны, говорит о планируемой реформе СМИ, которую КПРФ провела бы в новой Государственной думе. Однако известно, что в Государственной думе 1995 г. КПРФ представляла наибольшее число депутатов.

Другой пример:

За восемь лет демократических экспериментов, закончившихся приватизацией немногочисленными группами всех материальных, финан-



совых, административных и информационных ресурсов страны, эти хозяева новой России оказались неспособными познать азы демократии: терпимость, способность к компромиссу, договоренности о правилах поведения, хотя бы внешне обозначенное уважение к народу и его нуждам (НГ, 7.10.1999).

Критика действующей власти осуществлялась по всем возможным направлениям. Конечно же, это было связано с общим критическим положением дел в стране, отягощенным недавним дефолтом, нарастанием террористической угрозы, войной на Кавказе. Политики говорили о развивающейся тотальной делегитимизации власти в России:

Власть означает просто множество неодобремых лиц и действий (НГ, 2.10.1999).

Многие журналисты и политики отмечали в то время небывалую для России политическую активность. В частности, речь шла об участии журналистов в освещении предвыборной гонки и их воздействии на избирателей. Говорили о лояльности крупнейших СМИ тем или иным кандидатам и, следовательно, их борьбе между собой, что осложняло политический предвыборный дискурс. Приведем пример:

Однако, как уже отмечалось выше, само информационное поле – отражение политического поля. Игра без правил на одном транслируется на другое (НГ, 7.10.99).

Часто сами политики обвиняли журналистов в чрезмерно активном участии в политическом процессе:

Елена [Батурина] считает, что очередной этап информационной войны против ее мужа, в частности, ведется и на ОРТ. Однако о своем отношении к Сергею Доренко предпочла не высказываться. Отметила лишь, что ОРТ смотрит, а Доренко – это микрофон, пусть и высокооплачиваемый. Зато в адрес «одного телеведущего, работающего в жанре скандала и телестукачества», высказалась ее адвокат (НГ, 8.10.1999).

Это в очередной раз говорит об особой, нехарактерной для прошлых лет, общественно-политической ситуации в стране.

Отдельный пласт критики, содержащей обвинение, – это **критика всех оппонентов**, участвующих в предстоящих выборах;

Зюганов поделил россиян на патриотов и предателей. По его мнению, страна сейчас поделена на два лагеря: в первый вошли коммунисты – патриоты, а во второй – предатели интересов страны (НГ, 1.10.1999).

И другие часто прибегали к критике всех партий-участников выборов:

По их словам [«Кедр»], ни одна из ныне существующих политических партий не вправе претендовать на власть в России, поскольку все они объединяют политиков «вчерашнего и даже позавчерашнего дня» (НГ, 5.10.1999).

Обвинительные реплики от представителей разных партий были направлены в сторону адре-

сата, включавшего всех кандидатов. Наиболее распространенным приемом речевого воздействия в этой стратегии был выбор оценочных номинаций, которые формировали позицию говорящего по отношению к оппонентам. Например:

Кризис избирательной системы очевиден. Все видят, кто сегодня идет во власть по партийным спискам. Если раньше криминал выдвигал в законодательные органы своих представителей, то теперь бандиты сами идут в парламент (НГ, 5.10.1999).

Обвинение в «криминале» очень распространено в данный период. Этот способ обвинения часто представляет собой «навешивание ярлыков». Используют слова *криминал*, *криминальный*, *бандиты*. Однако очень редко в том же материале журналист или политик приводит доказательства обвинений. Например:

Не случайно сейчас в США идут слушания (куда приглашена и наша парламентская делегация), и на этих слушаниях уже принимаются решения все сделать для того, чтобы новый ввести, чуть ли не санитарный, – кордон – «Ах-ах, как бы не заразиться от уголовников, которые ныне расплодилось в России», – хотя сами все делали, чтобы поддерживать Ельцина и его политику и породить этот криминальный, воровской беспредел, уголовно-криминальное государство, которое имеет еще вдобавок и ядерное оружие (Г. А. Зюганов, «Дебаты», Радио «Свобода», 26.09.1999).

В ходе журналистских расследований и обнародования действий правоохранительных органов часто была доказана связь политических сил с организованной преступностью. Громкие дела о связи криминальных структур с политикой были распространенным информационным поводом того периода вообще, но зачастую конкретные обвинения не имели под собой доказательств в СМИ.

Часто подобные обвинения отличались лозунговостью – например, в заголовках:

Криминал не должен идти во власть (НГ, 5.10.99);

Какой бандит не мечтает стать депутатом? (НГ, 2.10.1999).

Кроме этого, в дискурсе данного периода присутствовала **критика конкретных оппонентов**, представлявших политическую партию или блок. Приведем примеры:

«Совершенно очевидно, что этот суперблок лишь в последнюю очередь займется проблемами избирателей. В лучшем случае в Москве будут построены еще 2–3 «Манежа» для богатых», – утверждают депутаты-лидеры нового блока (НГ, 6.10.1999);

Далее планы «Кедра» становятся и вовсе «наполеоновскими»: создание широкой коалиции, победа на губернаторских выборах, формирование правительства и проведение референдума о восстановлении в нашей стране конституционной монархии (НГ, 5.10.1999).



Мы видим, что для достижения своей цели – критики оппонента – использовались самые разные языковые способы речевого воздействия. В проанализированном нами материале это были и намеки, и обвинения, и использование отрицательно-оценочных номинаций.

Следует подчеркнуть, что часто эти приемы носили точечный характер, не выливались в крупномасштабную кампанию обвинения, однако средства воздействия, употребляемые в них, были довольно яркими и запоминающимися.

Выбор номинаций становится одним из распространенных способов речевого воздействия:

Бывший глава ФПС России Андрей Николаев, уйдя из власти, стал социалистом и ярким оппозиционером (НГ, 5.10.1999);

Название нового избирательного объединения звучит так: «Блок генерала Андрея Николаева и академика Святослава Федорова». Как видим, название полностью отражает главную цель – провести в Государственную Думу Андрея Николаева и Святослава Федорова (НГ, 5.10.1999).

Или еще пример:

Анализ показывает, что нынешние партии и движения уже выбрали или выбирают себе в предвыборные кандидатские списки военнослужащих в качестве «свадебных» (читай, харизматических) генералов, или как средство, подчеркивающее значимость, вес движения и его способность противостоять внешней опасности. Наиболее ярко этим критериям соответствует блок «Отечество – Вся Россия», где на сегодняшний день больше всего офицеров. В качестве «свадебного генерала» здесь седьмым по общероссийскому списку проходит депутат Госдумы генерал-полковник Борис Громов (НГ, 2.10.1999).

В статье «“Отечество” недовольно избирательными списками» (НГ, 6.10.1999) речь идет об одном из представителей этой политической партии:

Слухи о «покупке» Чивилихиным этого округа Лысенко не подтвердил, но и не опроверг.

Формирование списков и голосование «за» списки были одной из причин выбора такого способа речевого воздействия, как обвинение конкретного представителя политического блока. Борьба целых блоков часто велась несколькими лидерами или вокруг нескольких имен.

В других случаях упоминания конкретных представителей за их заслуги часто использовали как прием речевого воздействия, работающий на формирование позитивного образа:

Олимпийский чемпион, спасатель и главный борец с мафией поведут регионалов в Думу (НГ, 5.10.1999).

На этом примере видно также, что партия «Единство», набирающая все большую популярность, характеризовалась, как правило, положительно. Это видно и на других примерах:

Это говорит только о одном – «Единство» не пошло по пути, столь популярному в последнее время, и делает ставку на кандидатов, которые, по видимому, имеют реальный авторитет в своих субъектах Федерации (НГ, 10.10.1999).

В предвыборном дискурсе 1999 г. встретились и приемы, связанные со словообразовательными ресурсами языка. Так, сторонников «Единства» резко именовали «заединщиками». Словообразование как источник для речевого воздействия используется не часто, что связано с трудностью этого процесса, поэтому использование его говорило об особенном отношении к объекту воздействия. Именно партия «Единство» была фаворитом среди новичков политического процесса в стране, что и вызывало повышенный интерес к ней.

Итак, предвыборный дискурс 1999 г. представлял собой весьма сложное образование. Основными стратегиями, представленными в нем, были самопрезентация и критика оппонента. «Оппонентами» в дискурсе могли быть как все (кроме адресанта), участвующие в голосовании партии, так и действующая власть. Особенностью критики действующей власти можно считать тот факт, что находившиеся в этот период в Государственной думе партии не готовы были брать ответственность на себя: они использовали тактики обвинения третьих лиц, их дискурс также включал примеры критики действующей власти. Критика, вследствие множества кандидатур, была направлена на обвинение участников списков и обвинение всех оппонентов сразу.

В каждой из стратегий использовались свои средства и приемы: для критики оппонентов – выбор номинации, для критики власти – обвинение. Это обуславливалось тем, что большинство партий были новыми участниками политического процесса и еще не имели «темных пятен» в политическом прошлом, не подавая тем самым поводов для обвинений. Поэтому, критикуя их, оппоненты делали ставку на эмоциональную составляющую воздействия.

И особым приемом речевого воздействия КПРФ была возможность ссылаться на прошлое СССР и КПСС, что, однако, зачастую оборачивалось и против нее, если учитывались ошибки ее предшественников.

Примечания

- 1 См.: Иссерс О. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. 6-е изд., доп. М., 2012.
- 2 См.: Пирогова Ю. Имплицитная информация как средство коммуникативного воздействия и манипулирования // Scripta linguisticae applicatae. Проблемы прикладной лингвистики / Ин-т языкознания РАН. М., 2001. С. 209–227.
- 3 См.: Баранов А. Лингвистическая экспертиза текста : теория и практика. М., 2007.

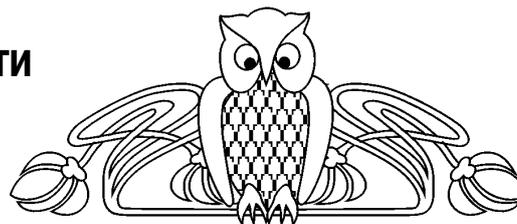


УДК 1'38:070

СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ ОТКРОВЕННОСТИ В МАСС-МЕДИЙНОМ ДИСКУРСЕ

М. М. Наумова

Волгоградский государственный социально-педагогический университет
E-mail: naumovamm@gmail.com



В статье выявляется специфика откровенного разговора в различных жанрах масс-медиа, предлагается определение телеинтервью в стиле откровенного разговора, уточняются его жанрообразующие признаки и рассматриваются стратегии и тактики, применяемые тележурналистами для максимального раскрытия личности собеседника.

Ключевые слова: откровенность, масс-медийный дискурс, речевые жанры, исповедальное телеинтервью, стратегии и тактики.

Specific Features of Realization of Frankness in the Mass-mediated Discourse

М. М. Naumova

In the article the researcher identifies the peculiarity of a sincere conversation in different mass media genres; a definition of a TV-interview in the sincere conversation style is offered, its genre features are specified; such strategies and tactics are reviewed that TV journalists employ to bring out the interlocutor's personality to the utmost degree.

Key words: frankness, mass-media discourse, speech genres, confessional TV interview, strategies and tactics.

Сложность рассмотрения откровенности в масс-медийном пространстве обусловлена тем, что сегодня под средствами массовой информации понимается множество разнообразных медиапродуктов, включающих печать, радио, телевидение, Интернет, которые образуют объемное информационное пространство. Кроме того, медиатексты тиражируются и распространяются быстрыми темпами, превышая при этом общий объем речевых произведений в других сферах жизнедеятельности человека.

Важным для рассмотрения специфики реализации откровенности в масс-медийном дискурсе является признак массовости адресата, публичный характер медиакommunikации, так называемый фактор двойного адресата¹, поскольку наряду с непосредственными участниками коммуникации существуют читатели, слушатели, зрители, которым адресуется медиатекст. Несомненную трудность для исследователя также представляет разнообразие жанров масс-медиа, несводимых в единую для рассмотрения плоскость. Для целей нашего исследования наибольший интерес представляют такие жанры, как исповедь в периодической печати², теле-/радиоинтервью в стиле откровенного разговора, интернет-блог, интернет-форум и др. Очевидно, что каждый из перечисленных жанров имеет свою дискурсивную

специфику, в частности, Интернет позволяет сохранять анонимность автора, что предоставляет комфортные условия для адресанта, поскольку его откровенность не может быть использована против него. Исповедь в периодической печати представляет собой заранее подготовленный и отредактированный текст, что сближает его с литературными жанрами «мемуары» или «автобиография», откровенность лишена спонтанности и искренности, характерной для живого общения. Радио- и телеинтервью являются звучащими медиатекстами и, на наш взгляд, в большей степени соотносятся с повседневной межличностной коммуникацией, представляя собой специфический аналог доверительного общения. Поясним, что в структуре доверительного общения выделяются два коммуниканта: доверитель – человек, который доверяет лично значимую информацию, и конфидент – человек, которому доверяется информация. Кроме того, релевантным признаком доверительного общения является значимость доверяемой информации – сообщение личной, интимной, как правило, не пригодной для общественной огласки или обсуждения информации.

Интерес к личной жизни знаменитостей обусловливает появление целого ряда передач в жанре откровенного телеинтервью («Наедине со всеми», «Открытый разговор», «Женский взгляд», «Временно доступен», «Как на духу», «Жена», «Школа злословия» и т. д.). Исследователями выделяется особый речевой жанр масс-медийного дискурса – «исповедальное телевизионное интервью», «где процесс получения и ретрансляции информации в коммуникативном треугольнике “ведущий и герой – аудитория” задается предметом и объектом речи (откровения известной личности), интенцией ведущего (максимальное раскрытие личности собеседника) и фактором двойного адресата (ориентация на публичное высказывание и учет аудитории в качестве участника общения)»³. Мы разделяем точку зрения Н. Н. Панченко, что «не всякая откровенность есть откровенность исповедальная», поскольку исповедь предполагает максимальную степень искренности, «перевод глубоких, внутренних (скрытых) переживаний на поверхностный (открытый) уровень общения»⁴.

Используя существующие дефиниции телеинтервью⁵, можно, на наш взгляд, определить телеинтервью в стиле откровенного разговора как тип диалогического медиатекста, пред-



полагающий устное общение журналиста с респондентом/-ами, структурированный в виде последовательности вопросно-ответных единств, целью которого является максимальное раскрытие личности собеседника.

Представляется, что общим признаком, сближающим откровенный разговор в доверительном повседневном общении и в медиакоммуникации, является тематика сообщения (референт), т. е. характер информации – обсуждение событий частной жизни, признание и объяснение мотивов неблаговидных поступков, раскрытие сокровенных мыслей и чувств. Мы согласны с Н. Н. Панченко, что «если в рамках массмедийного дискурса в той или иной степени условно допустима такая значимая характеристика доверительного общения, как особенность доверяемого содержания (его значимость для доверяющего), отчасти искренность и откровенность адресанта, то такой признак, как приватность/конфиденциальность общения, не выполняется в рассматриваемом виде дискурса»⁶. Что касается интенций коммуникантов, то они имеют некоторые отличия в сравниваемых видах общения: в доверительном повседневном общении целеустановка доверителя – самораскрытие, выполняющее функции психологической разрядки, восстановления душевного равновесия, установления эмоционального контакта с собеседником, целеустановка героя телеинтервью не всегда направлена на искреннее самораскрытие, «обнажение души», а зачастую обусловлена PR-стратегией и рекламными интересами. Роль конфиданта в ситуации откровенного общения в бытовом дискурсе более пассивна (доверитель сам нуждается в подобном общении, эмоционально готов к разговору по душам) в отличие от активной роли ведущего телеинтервью, имеющего интенцию максимального раскрытия личности собеседника и использующего разного рода стратегии и тактики.

Заметим, что сегодня существует множество классификаций стратегий и тактик, применяемых журналистами при ведении интервью. Однако, на наш взгляд, ни одна из них не может охватить полностью всего спектра коммуникативных средств, реализуемых на практике, кроме того, конкретная тактика может варьироваться в зависимости от собеседника. Подчеркнем, что в задачи настоящего исследования не входит систематизация имеющихся в распоряжении журналистов стратегий и тактик ведения интервью, поэтому мы на основе проанализированных классификаций⁷ выделим те коммуникативные тактики и приемы, которые в максимальной степени способствуют достижению цели раскрытия личности героя телеинтервью. Материалом для исследования послужили тексты расшифрованных телеинтервью в жанре откровенного разговора на русском языке, прозвучавших в эфире различных телепередач (2004–2014 гг.), в роли интервьюируемых выступали известные личности.

Прежде всего, следует выделить тактику **установления контакта с собеседником**, которая является тактикой общей, характерной для разного рода интервью, но имеющей огромное значение как для налаживания коммуникативного взаимодействия, так и для раскрытия личности. Зачастую она реализуется в виде речевого акта комплимента или похвалы:

– *Тина всегда была красива / Она всегда была фантастически красива / Но / почему-то / она никогда же этим не пользовалась / Но по радио она повела фантастический штурм последнего бастиона большевизма / это эмоциональная безграмотность* («Временно доступен». Тина Канделаки, 14.02.2010).

Кроме того, на установление контакта с собеседником «работают»:

а) **тактики солидаризации и отождествления**, выступающие средством выражения заинтересованности и позволяющие собеседнику воспринимать журналиста как «своего»:

– *Вы знаете / я с удивлением узнала, что у нас с Вами одно общее пристрастие / Фильм «Большой вальс» / И это на всю жизнь у меня* («Жена». Елена Образцова, 24.02.2012);

б) **тактика адресованности**, в основе которой лежит ориентация на конкретную личность, ее индивидуальность:

– *Как только Вы появились на нашей эстраде / конечно / Вы очень на ней выделялись / Благодаря своему акценту / который в России / как мне кажется / как-то все сразу приняли и / наоборот / даже любили / И ощущали Вас некоторой иностранкой на эстраде / А Вы сами себя ощущали здесь иностранкой / в России?* («Наедине со всеми». Анне Вески, 29.01.2014).

Наибольшим потенциалом для достижения основной цели телеинтервью в жанре откровенного разговора, на наш взгляд, обладают **проективные тактики, которые помогают глубже изучить характер собеседника и продемонстрировать его внутренний мир**. Проективные тактики предоставляют собеседнику неоднозначные стимулы, которые он должен конструировать, развивать, дополнять и интерпретировать:

– *А если бы этого не случилось / что бы случилось бы с Вами и Вашими отношениями?* («Жена». Елена Образцова, 24.02.2012).

Проективные тактики включают в себя:

а) **прием свободных ассоциаций** (побуждает собеседника к размышлению за рамками стереотипов):

– *Скажите / каким бы Вы были цветком, если бы Вы были цветком?* («Школа злословия». Анастасия Волочкова, 25.12.2004).

б) **прием моделирования** (собеседнику предлагается создать и описать гипотетическую ситуацию и сценарий развития событий):

– *Так чего же Вы хотите? Тина Канделаки через 20 лет?* («Временно доступен». Тина Канделаки, 14.02.2010);



– Как вы думаете / если бы не эта авария / Вы бы стали вновь искать общения с папой или он с Вами? («Наедине со всеми». Ирина Скворцова, 05.02.2014).

Немаловажной для раскрытия истинного Я собеседника предстает **тактика провокации**, которая стимулирует собеседника на рефлексию, объяснение или описание события. Под речевой провокацией, вслед за О. Иссерс, понимается целенаправленное, мотивированное, преимущественно контролируемое коммуникативное поведение, направленное на получение информации, которую собеседник не желает сообщать добровольно, либо дестабилизацию его эмоционального состояния⁸. Провокативные приемы и средства, включающие прямые или не прямые провокационные вопросы, лексические средства с нежелательной коннотацией или неприемлемые для собеседника языковые средства и другие, призваны заставить собеседника выйти из подготовленного заранее имиджа и побудить к незапланированной откровенности. Как справедливо отмечает М. М. Лукина, задавая вопрос своему герою, журналист предпочитает, чтобы герой интервью не механически «отработал» задание, а включился в процесс разговора интеллектуально и эмоционально, поразмышлял о спрошенном и выдал информацию сполна⁹.

Прямые провокационные вопросы, обладающие огромным воздействующим потенциалом и ущемляющие имидж собеседника, с позиции этики представляются крайне нежелательными в ходе интервью, однако именно они способствуют «разоблачению» человека, поскольку ставят его в затруднительное положение и выводят из комфортной зоны.

А. Смирнова: *У Вас такие ногти огромные / А как в носу ковыряться?*

Т. Толстая: *А у вас ногти настоящие или накладные?*

А. Волочкова: *Настоящие / конечно.*

Т. Толстая: *А когда ломаются?*

А. Волочкова: *Ломаются? / Они вырастают...*

Т. Толстая: *Ну вот / если один сломался / В смысле все так / а один обломленный?*

А. Волочкова: *Ну / вот так и ходить...*

А. Смирнова: *А / то есть Вы не обстригаете остальные?* («Школа злословия». Анастасия Волочкова, 25.12.2004).

Очевидно, что в данном примере ведущие с помощью достаточно грубых провокационных вопросов пытаются вывести Анастасию Волочкову из комфортной зоны, из созданного ею высокодуховного образа и приблизить ее к реальности, тем самым показать ее «истинное лицо».

К числу тактик, направленных на реализацию стратегической задачи журналиста телеинтервью в жанре откровенного разговора и способствующих раскрытию личности собеседника, также следует отнести

– **тактику уточнения**, которая включает вопросы, направленные на пояснение или дополнение, заострение внимания на деталях, которые на первый взгляд могут быть незначительными и очевидными, но важными для достижения цели интервью:

– *А вот Вы сказали / что Вы после аварии стали как-то иначе смотреть на жизнь / как-то изменился Ваш взгляд? / Как он изменился?* («Наедине со всеми». Ирина Скворцова, 05.02.2014);

– **тактику перефразирования**, которая заключается в повторении идеи, высказанной собеседником:

– *Нет / подождите / разве / извините за грубость / дура может быть примадонной?*

– *Примадонной может быть / а вот артисткой настоящей не может* («Жена». Елена Образцова, 24.02.2012).

Следует также упомянуть, что при сравнении роли прямых и не прямых вопросов в интервью исследователями отдается предпочтение не прямым вопросам, способным «воодушевить героя на откровенные, интимные подробности своей биографии»¹⁰. М. М. Лукина приводит пример интервью Барбары Уолтерс с актрисой Джуди Гарленд, в котором, используя эффект непрямого вопроса, она сумела «вытащить» свою героиню на откровенный рассказ о ее трудном детстве: «На подмошке меня вывела моя мать, она была сущей ведьмой. Когда у меня болел живот и я хотела остаться дома, она мне угрожала, говорила, что привяжет веревками к спинке кровати...»¹¹

Однако справедливости ради следует сказать, что откровенность героя передачи не всегда зависит от использования журналистом тех или иных тактик, и успех телеинтервью в жанре откровенного разговора «измеряется» зрительскими метакоммуникативными высказываниями¹²:

Передача получилась душевной. Юле Меньшовой удалось раскрыть героя на сколько это было возможно. Очень профессионально, но деликатно (<http://www.1tv.ru/prj/inprivate/>);

Юлия очень правильно поступила, показала всем истинную сущность бездарности, которая держит свою известность только на скандалах и необычной для женщины внешности (<http://www.1tv.ru/prj/inprivate/>).

Другими словами, мы разделяем точку зрения Б. Гройса, который отождествляет откровенность с субъективным впечатлением зрителя. В его понимании откровенность есть феномен, манифестируемый наблюдателем как впечатление от неожиданного самораскрытия Другого, когда спадает маска и открывается истинное лицо¹³.

Обобщая все вышесказанное, представляется, что спецификой реализации откровенности в масс-медийной коммуникации, в частности телевизионном дискурсе, является публичный характер откровенности, наличие массового адресата – наблюдателей (зрители в студии и телезрители), от которых зависит окончательный вердикт – со-



стоялся ли откровенный разговор, самораскрытие героя передачи, коммуникативная роль ведущего заключается в стимулировании откровенного разговора с помощью сочетания трех основных тактик – установления контакта, проективных и провокационных тактик.

Примечания

- 1 См.: Голанова Е. Публичный диалог вчера и сегодня (коммуникативная эволюция жанра интервью) // Русский язык сегодня : сб. ст. Вып. 1 / РАН. Ин-т рус. яз. ; отв. ред. Л. П. Крысин. М., 2000. С. 251–259.
- 2 См.: Тертычный А. Жанры периодической печати. М., 2000.
- 3 Мелехова Н. Исповедальное телевизионное интервью как речевой жанр масс-медиа дискурса : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2010. С. 7.
- 4 Панченко Н. Исповедь как жанр доверительного общения // Жанры речи : сб. науч. ст. Вып. 7. Саратов, 2011. С. 255.
- 5 См.: Киселева Т. О формах реализации текста телевизионного интервью как разновидности медиатекста //

УДК [811.111'23+811.161.1'23]:070

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ВСПОМОГАТЕЛЬНЫХ КОММУНИКАТИВНЫХ ЕДИНИЦ В РАДИОЭФИРЕ

Е. Ю. Викторова

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

В статье исследуется функционирование вспомогательных единиц в монологах и диалогах, звучащих на русском и англоязычном радио. В русских передачах эти единицы употребляются чаще и разнообразнее, чем в англоязычных. Диалогическая речь более насыщена вспомогательными единицами разного типа, чем монологическая. Различия между монологом и диалогом ярче проявлены в англоязычных передачах.

Ключевые слова: вспомогательные коммуникативные единицы, дискурсивные слова, фактура речи, радиоречь, монолог, диалог.

Auxiliary Communicative Units' Functioning In the Radio Programmes

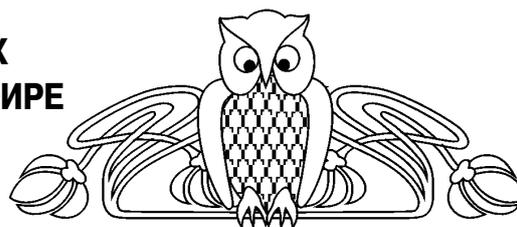
E. Yu. Viktorova

The article researches how additional communicative units function in monologues and dialogues that sound on the Russian and English radio. In the Russian broadcasts those units are used more frequently and in more diverse ways than in the English ones. Dialogical speech is filled with more additional units of various types than monological speech. The differences between the monologue and dialogue are more vividly pronounced in the English language broadcasts.

Key words: auxiliary communicative units, discursive words, speech texture, radio speech, monologue, dialogue.

Вестн. Челяб. гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение. 2010. Вып. 43. № 13. С. 57–62 ; Мелехова Н. Указ. соч. и др.

- 6 Панченко Н. Категория «откровенность» в массмедийном дискурсе // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе : межвуз. сб. науч. тр. Вып. 9 / отв. ред. А. Г. Пастухов. Орел, 2011. С. 49.
- 7 См.: Галимова З. Тактики комплимента и похвалы в конструировании «положительного образа» женщины-собеседницы (на материале ток-шоу) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2009 ; Иссерс О. Стратегия речевой провокации в публичном // Русский язык в научном освещении. 2009. № 2. С. 92–104 ; Лукина М. Технология интервью. М., 2003 и др.
- 8 См.: Иссерс О. Указ. соч.
- 9 См.: Лукина М. Указ. соч.
- 10 Там же. С. 63.
- 11 Там же.
- 12 В примерах сохранена орфография и пунктуация авторов.
- 13 См.: Гройс Б. Феноменология медиальной откровенности // Гройс Б. Под подозрением. Феноменология медиа / пер. с нем. А. Фоменко. М., 2006. С. 58.



Вспомогательные коммуникативные единицы (далее – ВКЕ) представляют собой класс семантически и структурно разнородных единиц, реализующихся на уровне вспомогательной коммуникативной стратегии. Вспомогательные стратегии, по мнению О. С. Иссерс, способствуют эффективной организации взаимодействия коммуникантов, оптимизируют воздействие на адресата. О. С. Иссерс подразделяет эти стратегии на прагматические (самопрезентация, статусные, ролевые, эмоционально настраивающие стратегии), диалоговые (использующиеся для мониторинга темы, инициативы коммуникантов, степени понимания в процессе общения) и риторические (приемы и техники риторического искусства)¹. ВКЕ разного типа участвуют в реализации всех перечисленных вспомогательных стратегий. Главная роль ВКЕ заключается в помощи коммуникантам в процессе создания, реализации и восприятия дискурса. Эти дискурсивные элементы помогают адресату интерпретировать высказывание адресанта, они экономят его мыслительные усилия при интерпретации смысла высказывания, управляют вниманием адресата. В целом они улучшают качество восприятия дискурса и увеличивают скорость его восприятия².



Ядро ВКЕ состоит из дискурсивных слов (дискурсивов). К дискурсивам в широком понимании этого термина исследователи относят не только отдельные слова различных частей речи: наречия (*абсолютно, практически, exactly, basically*), частицы (*только, лишь, only, even*), союзы и союзные слова (*потому что, однако, because, unless*), вводно-модальные слова (*возможно, разумеется, certainly, maybe*), но и словосочетания и выражения (*можно сказать, на самом деле, in fact, on the other hand*) и целые предложения (*я в этом уверен, я прекрасно понимаю, it is extraordinary, let me ask you this question*). Критерием объединения всех этих разнородных единиц в один класс дискурсивов является их общая функция, связанная с регулированием и организацией процесса коммуникации. Наряду с собственно дискурсивами, специализирующимися исключительно на вспомогательной роли в коммуникации, выделяем и синкретичные единицы, сочетающие в себе функции вспомогательных и основных (предикативных) единиц коммуникации. Так, синкретичными являются предложения, приведенные в пример в этом абзаце, а также такие ВКЕ, как *интересно, можно, надо, я согласен*, модальные глаголы *может, должен* и мн. др.³

Изучая функционирование вспомогательных коммуникативных единиц в разных сферах общения, в том числе и в СМИ, мы обращаемся к разным речевым фактурам (термин Т. В. Шмелевой⁴) – газетному тексту, радио и телевизионной коммуникации. Целью данного исследования является сравнительный анализ особенностей функционирования ВКЕ в монологической и диалогической русской и англоязычной радиоречи. Материалом для русскоязычной части исследования послужили тексты информационно-аналитических радиопередач с общественно-политической тематикой «Суть событий», «Код доступа» (монологическая речь), «Особое мнение», «Выбор ясен» (интервью), звучащие на радиостанции «Эхо Москвы». Англоязычные монологи представлены авторскими передачами американских радиожурналистов и политиков «Программа Гленна Бека», «Радиошоу Тома Хартманна» и др., диалогические – интервью с известными политиками и журналистами, прозвучавшие на британских, канадских, австралийских, американских радиостанциях. Материалы на русском и английском языках исследованы в равном объеме – примерно по 13 000 словоупотреблений на каждую разновидность текстов. Общий объем исследованных материалов составил 53 615 словоупотреблений. Все тексты 2012–2014 гг.

За последние десятилетия устный публицистический дискурс, разновидностью которого является исследуемая в данной статье радиоречь, претерпел ряд изменений – расширились функции устной и разговорной речи, стала шире тематика устного общения, сильнее ощущаются диалогичность и интерактивность общения, устная

публицистика стала более импровизационной, спонтанной, раскованной и эмоциональной. Посредством телефонных звонков и смс-сообщений включается прямой диалог со слушателями, а не только с ведущим передачу. Все это требует от ведущих и участников передач новых речевых приемов⁵.

Одна из целей публицистического дискурса – оказать воздействие на аудиторию, изменить (или сохранить) картину мира и ее оценку адресатом, его эмоциональное состояние, убедить, побудить к действиям⁶. Одним из факторов, повышающих эффективность воздействия, является участие в общении адресата, вовлечение его в размышления и рассуждения автора⁷. В радиокommunikации фактор адресата обладает первостепенной значимостью: здесь особенно важно установить и поддерживать контакт между говорящим и слушателем, на этой основе делиться своими размышлениями, убеждать, воздействовать на его сознание и эмоции. Важен в радиовещании и фактор автора – его авторитет, журналистское мастерство, уровень коммуникативной и языковой компетенции, выраженная авторская позиция, умение расположить к себе как гостей, так и слушателей передачи. Приятный тембр голоса и доброжелательные интонации формируют необходимое для достижения конечного результата доверие, что и обеспечивает эффективное взаимодействие с непосредственными участниками радиопередачи и, главное, радиослушателями.

Важную роль в реализации воздействующей функции речи играют ВКЕ. Они помогают актуализировать позицию автора, создают впечатление непосредственного общения со слушателем, облегчают восприятие им услышанного и управляют его вниманием, а также представляют свою позицию и свое лицо в наиболее привлекательном виде. Грамотное использование ВКЕ, несомненно, способствует тому, что в современной радиокommunikации появились субъективизация и даже интимизация общения, доверительная и сопереживательная тональность изложения. Диалогичность и личностная ориентация общения стали конструктивными, фундаментальными свойствами радиовещания⁸.

На основе выполняемых ВКЕ функций считаем возможным разделить их на две большие группы: дискурсивы-регулятивы и дискурсивы-организаторы. Первые отвечают за взаимодействие между адресантом и адресатом (*вы знаете, слушайте, you know, look*), за выражение субъективных мнений (*я думаю, я понимаю, I think, I see*), оценок (*это поразительно, важно, strangely enough, that sounds good*), комментариев по поводу своей речи (*если угодно, вернее, in other words, strictly speaking*), отношений (*конечно, кажется, obviously, perhaps*). Вторые ориентированы на сам текст: указывают на элементы структуры текста (*начнем с..., что касается, if we return to..., what about ...?*), связывают эти элементы (*потому что,*



хотя, *because, since*), отсылают к сказанному ранее (*я уже сказал, as I said*), к другим текстам или общеизвестной информации (*как мы знаем, по мнению N, according to ..., the media says*), отбрасывают логику (*значит, тем не менее, so, on the other hand*) и последовательность рассуждений (*первое, следующий аспект, first, then*) и т. п. К дискурсивам-организаторам мы также относим сигналы уточнения (*а именно, в смысле, I mean*), ввода примеров (*например, for example*), возможного продолжения (*и так далее, and so forth*), указания на фрагмент речи (*в данном случае, here*), хезитативы (*ну, вот, well, erm*), фативы (*вот именно, так вот, yes, okay*)⁹.

В данной статье мы проанализируем специфику употребления ВКЕ в радиоречи, а также проследим зависимость количественной и качественной представленности ВКЕ разного типа от языка и вида речи: монологического или диалогического. Мы будем опираться на следующие данные, полученные с помощью проведенного количественного анализа материала: частоту употребления ВКЕ в материале двух языков, частоту употреблений разных видов ВКЕ (регулятивов и организаторов), соотношение регулятивов и организаторов, степень разнообразия ВКЕ.

Методом сплошной выборки в русских передачах всего было зарегистрировано 3595 ВКЕ, в англоязычных – 2581. Поскольку общий объем исследованных текстов на обоих языках был одинаковым, то легко сделать вывод о том, что частота использования этих единиц в русских передачах в 1,4 раза выше, чем в англоязычных. В русских передачах 1 ВКЕ употребляется в среднем на 7,5 словоупотреблений, в англоязычных – 1 на 10,4 (далее для краткости частоту ВКЕ будем указывать 1:10,4). Следует признать, что это довольно значительное различие и оно практически повторяет разницу, зафиксированную между частотой употребления ВКЕ в русских и англоязычных газетных статьях.

При этом в радиоречи указанные различия между языками присущи и монологической, и диалогической речи: и там, и там русские передачи демонстрируют более высокую частоту использования ВКЕ. Однако в монологе различия между языками выражены сильнее: здесь частота употреблений ВКЕ в русских передачах превышает этот показатель в англоязычных в 1,5 раза (ср.: 1:7,8 и 1:11,7). В диалогической радиоречи эти различия проявлены меньше – разница в 1,3 раза (ср.: 1:7,1 и 1:9,3). Таким образом, для англоязычных СМИ разного типа характерно более редкое использование ВКЕ по сравнению с русскими.

Обратимся к особенностям использования ВКЕ в монологе и диалоге. Исследование показало, что по частоте употребления ВКЕ и русский, и англоязычный материал демонстрируют одинаковые тенденции: в диалоге ВКЕ встречаются немного чаще, чем в монологе (в 1,2 раза). Правда, в русских передачах разница между показателями

частоты в монологе и диалоге минимальна (1:7,1 в диалоге, 1:7,8 в монологе), а в англоязычных она более существенна (1:9,3 и 1:11,7). Таким образом, самыми частотными оказались ВКЕ в русских диалогах, а наименее частотными – в англоязычных монологах.

Кроме того, исследованные диалоги отличаются от монологов и большей длиной репертуарного списка употребленных ВКЕ, т. е. количеством разных ВКЕ (в 1,3 раза). И в русских, и в англоязычных интервью в репертуарный список входит примерно на четверть больше ВКЕ, чем в монологах. Ср.: в русских монологах использовано 729 разных ВКЕ, в диалогах – 934, в англоязычных монологах – 462, в диалогах – 627.

При большем количестве использованных разных ВКЕ в диалогах, естественно, наблюдается и более редкое повторное использование этих единиц. Так, в русских интервью одна ВКЕ в повторном использовании встречается в среднем 2 раза, в англоязычных – 2,2 раза. А в монологах этот показатель равен 2,4 в русском материале и 2,6 в англоязычном. Следовательно, наиболее разнообразными ВКЕ оказались в русских передачах-интервью, наименее – в англоязычных монологических передачах.

Приведем примеры использования ВКЕ в монологах двух языков (ВКЕ выделены): **Интересно, что противостоит России и Западу продолжается, как отмечают некоторые наши слушатели, в таком ключе, что Россия одна и против нее все остальные члены Совета безопасности. И это тоже характерно: нет союзников. На прошедшей неделе заявление сделал президент Белоруссии Лукашенко, что он признает и Турчинова, исполняющего обязанности президента, и полномочия Рады. Это весьма, как принято говорить, знаковое событие, потому что Лукашенко считается ближайшим союзником Москвы. Поэтому ожидать что-то от других лидеров государств даже СНГ, даже Таможенного союза в отношении оценки легитимности и полномочий власти в Киеве не приходится** (Суть событий, 14.04.2014). В этом отрывке встретились синкретичные дискурсивы-регулятивы оценочного типа *интересно, и это характерно*, со значением дополнительного смысла *весьма, даже*, а также дискурсивы-организаторы: внешние ссылки *как отмечают некоторые наши слушатели, как принято говорить*, связки *потому что, поэтому*, логический сигнал *тоже*. Всего здесь зарегистрировано 10 ВКЕ.

I want to start in a different place. The media keeps saying we are a nation that is being torn apart at the seams. In some ways, I agree with them, only because we are not looking for the things that bring us together. The left and right, we can't agree on anything, right? The only place we can find common ground is in the hatred of one another. That's the narrative that everybody is giving you. Unfortunately, there is some truth to that, unless we decide



to look for more (Glenn Beck, 17.06.2014). В этом фрагменте американской передачи большинство ВКЕ представлены единицами регулятивного типа, среди которых преобладают синкретичные авторизирующие конструкции *I want to start, we are a nation, I agree, we are not looking for, we can't agree, we decide*. Встречаются также сигналы, снижающие категоричность высказывания *in some ways, can*, выражающие дополнительные смыслы *only*, эмоционального отношения *unfortunately*, акцентуации *that's...*, адресации *right?* Дискурсивы-организаторы встречаются здесь намного реже и представлены двумя связками *because* и *unless*.

Приведем фрагменты из текстов интервью:

– *Как вам кажется, ну, вот, опять-таки, в обозримом будущем Грузия будет двигаться скорее в сторону России или скорее на Запад?*

– *Хотелось бы, чтобы я бы сказал, в обоих направлениях. Это было бы оптимально. Чтобы были нормальные отношения с Россией. Но при этом чтобы цивилизационно в том, что касается развития демократии <...>*

– *С другой стороны, вы же знаете, что наша с вами Россия очень ревнива в таких случаях и всегда ревниво следит за тем, как, скажем, другая страна общается с Западом.*

– *Ну видите ли, я этого бы желал не только Грузии, но и России, я этого никогда не скрывал* (Особое мнение, 09.08.2013). В этом отрывке, с одной стороны, употребляются те же разновидности ВКЕ, что и в монологе: авторизирующие конструкции *хотелось бы, чтобы я бы сказал, я этого никогда не скрывал*, инклюзивный оборот *наша с вами Россия*, сигналы дополнительных смыслов *очень, скорее, же*, акцентивы *опять-таки, не только ... но и ...*, логические сигналы *с другой стороны, при этом*, хезитативы *ну, вот*. Но с другой стороны, здесь присутствуют и ВКЕ, более типичные для диалогического взаимодействия, – прямые адресации: *как вам кажется, вы же знаете, видите ли*.

В следующем отрывке из интервью британской радиостанции (BBC Radio 4) отмечены еще и фатические поддакивания (*yes*), сигнализирующие о согласии, понимании, способствующие гармоничному протеканию диалога:

– *What was the point at which you decided that you were going to come public in a way, that you were actually going to issue a statement, because up till then, you hadn't spoken about it. This was still innuendo and rumour.*

– *Yes, events sort of pre-empted the thing and, er, I had hoped not to need to issue a statement, but it became quite obvious by the scale of the accusations, the sheer number of accusations, something had to be done. Then newspapers began to think more sensibly about this – and came up with the fact that this was total mistaken identity.*

– *Yes, because the Guardian newspaper then reported it...*

– *Yes.*

– ... *that morning* (The World at One, 15.11.2012).

Помимо фативов здесь встретились регулятивные сигналы категоричности (*had to*), некатегоричности (*in a way, sort of*), акцентивы (*actually*), дополнительных смыслов (*quite*), хезитатив (*er*). А среди организаторов присутствуют логический сигнал *still*, связка *because*, сигнал очередности *then*.

Теперь рассмотрим подробнее, как в радиомонологах и диалогах двух языков представлены две подгруппы ВКЕ: дискурсивы-регулятивы и дискурсивы-организаторы. Во всех изученных материалах регулятивы встречаются намного чаще, чем организаторы: в русских передачах – в 2 раза чаще, в англоязычных – в 2,5. Оказалось, что в процентном соотношении доли регулятивов и организаторов не зависят от типа речи, но зависят от языка. Так, в русских монологах и диалогах этот показатель одинаков и составляет 65% для регулятивов и 35% для организаторов, в англоязычных передачах показатели весьма близкие: 74 и 26% в монологах и 72 и 28% в диалогах. Однако в абсолютных величинах материалы на английском языке по частоте использования регулятивов и организаторов демонстрируют более низкие показатели по сравнению с русскими.

Количественное доминирование регулятивных дискурсивов над организаторскими во всех типах радиопередач в обоих языках, вероятно, объясняется необычайной важностью для радиокоммуникации тех функций, которые регулятивы выполняют, и тех задач, которые они решают. Регулятивные функции направлены на обе стороны общения – авторов (ведущих) радиопередачи и слушателей. В диалогах регулятивные дискурсивы предназначены участниками беседы и друг для друга. Дискурсивы-регулятивы отражают авторский взгляд на проблемы, рассуждения, выражают отношение и оценки автора, расставляют акценты, выделяют главное, устанавливают связь со слушателем, обращаются к нему напрямую. Связующие и структурирующие функции дискурсивов-организаторов тоже очень важны, однако в устной речи связи между высказываниями или частями дискурса выражаются не вербально, а в основном интонационно. Следует добавить, что преобладание регулятивов обнаруживается не только в радиоречи, но и в газетных статьях, а также в устной научной речи – в лекциях, интервью, обсуждениях¹⁰.

Остановимся на особенностях функционирования регулятивов в радиопередачах. Надо сказать, что во всех исследованных текстах диалогов и монологов обоих языков наблюдаем довольно близкие показатели частоты использования дискурсивов-регулятивов. В русских монологах частота составляет 1:12, в русских диалогах – 1:10,9, в англоязычных монологах 1:15,8 и в англоязычных диалогах – 1:13. Из этих данных следует, что вообще в диалогах обоих языков регулятивы употребляются немного чаще, а также и разнообразнее, чем в монологах. Что ка-



сается различий по языкам, то русские регулятивы оказались более частотными и разнообразными, чем английские, причем в монологах это различие более существенно. Приведем в пример отрывок интервью с М. Барщевским, в котором зафиксировано значительное количество регулятивов (здесь и далее выделяются только те ВКЕ, о которых идет речь в данном фрагменте статьи):

– С Болотным делом как бороться? Запретить вообще всё.

– Это же непрофессионально. Понимаете? А, естественно, депутаты отражают настроение общества – тут к ним отдельных претензий нет. У меня к ним есть претензии, и тогда возникают претензии, когда ...

– А как общество может быть профессиональным, подождите, объясните мне? Как общество может быть профессиональным?

– Хороший вопрос. И ответ на него такой, что избранные народа не должны прислушиваться к мнению народа. Вот напрашивается здесь ответ такой, да? Ну, согласитесь, что несколько парадоксален. Просто используя язык, очень многим понятный, к сожалению, базар фильтровать надо. Совсем не обязательно делать то, что нравится большинству, если вы хотите, чтобы цивилизация развивалась (Особое мнение. 14.02.2014). В этом фрагменте зарегистрировано 21 употребление регулятивов с разными функциями. Точнее, здесь отмечены почти все регулятивные значения, выделяемые в процессе данного исследования (за исключением оценок речи и этикетных): авторизующий у меня; перформатив ответ на него такой; сигналы уверенности естественно, не должны, не обязательно; сигналы неуверенности может, несколько; оценка содержания хороший вопрос; сигналы, выражающие дополнительные смыслы вообще, же, просто, совсем, очень; акцентив вот; эмотивный сигнал к сожалению; наконец, многочисленные сигналы адресации понимаете?, подождите, объясните мне, да?, согласитесь.

Теперь обратимся к интервью на английском языке, прозвучавшем на канадском радио CBC в программе «As It Happens»:

– Your co-host on this program is my former boss Denise Donlan and I think that she would say it is my responsibility to make sure that what I say and what goes on the air in my interviews is accurate.

– I really don't know what she said. She hasn't said that to me.

– That accuracy isn't important?

– No, no, Carol. Please. I can scarcely credit my ears that you're attempting to lead me into such a minefield as that. Of course accuracy is important. I didn't say anything inaccurate.

– You said back in May, you did an interview with the Toronto Star and you said that Rob Ford was an embarrassment and that the city shouldn't put up with this. Do you still believe that?

– Yes. I certainly believe it. I think that his conduct was very embarrassing. So does he. And of course it doesn't have to put with it (As It Happens, 11.12.2013). В этом отрывке функционируют 20 ВКЕ с разными регулятивными значениями: авторизующие сигналы, выражающие мнение говорящего или описывающего его личные действия *I think, I don't know, I can credit, I didn't say, I certainly believe it*; сигналы уверенности *of course, shouldn't, certainly*; сигнал неуверенности *can, would*; сигналы дополнительных смыслов *scarcely, still, very*; акцентив *really*; обращение к адресату *Carol*; эмотивные сигналы *no, no*; этикетный дискурсив *please*.

Следует подчеркнуть, что и в монологических, и в диалогических текстах обоих языков зарегистрированы все выделяемые в процессе настоящего исследования регулятивные подтипы дискурсивов: акцентивы, сигналы повышения и понижения категоричности высказывания, авторизующие, перформативные, содержащие оценку содержания или собственной речи, выражающие дополнительные смыслы, прямые адресации, эмотивные и этикетные дискурсивы. Однако эти подтипы имеют разную частоту употребления в разных типах речи. Наибольшие количественные различия связаны с языками. Рассмотрим разновидности, имеющие наибольшую частоту употребления.

В англоязычных материалах единственной подгруппой регулятивов, показывающей большую частоту по сравнению с русскими материалами (в 1,6 раза), являются авторизующие дискурсивы. В английских радиопередачах это самый частотный регулятивный подтип, а в русских он занимает третье (в монологах) и второе (в диалогах) места по количеству употреблений. Носители английского языка чаще, чем русские, используют конструкции с местоимениями 1-го лица (ср.: 673 употребления в английском материале и 420 в русском). Представители англосаксонской культуры – это высоко ценящие отдельную личность индивидуалисты, и говорить о себе у них не считается невежливым. Напротив, считается, что такие конструкции придают речи четкость, ясность, уверенность, определенность, искренность. Кроме того, сказывается и влияние языковой системы: в русском языке выразить свое мнение можно с помощью односоставных предложений без я (думаю, считаю), безличных конструкций (думается, считается).

В англоязычных монологах *we*-конструкции с инклюзивным значением встречаются в два раза чаще, чем конструкции с *I*. Преобладание *we*-конструкций объясняется политической направленностью изученных текстов, а именно их пропагандистско-агитирующей, пафосной риторикой, активными призывами к национальному сплочению, олицетворением говорящего со своей аудиторией. Большинство таких конструкций весьма эмоциональны, входят в состав



параллельных оборотов и оказывают сильное воздействующее влияние на аудиторию: *We are a nation that is being torn apart at the seams <...> because we are not looking for the things that bring us together; We need to plant our flag in some places where we know we are on the right side* (Glenn Beck Program, 17.06.2014). I-конструкции чаще описывают непосредственные речевые или ментальные действия говорящего: *I really want to talk to you about this compass I have been working on* (Glenn Beck Program, 17.06.2014).

В англоязычных диалогах конструкции с местоимениями 1-го лица еще более частотны, чем в монологах: 286 употреблений в монологах и 387 в интервью. Однако здесь преобладают I-конструкции, на их долю приходится 80% всех авторизирующих регулятивов. Безусловно, частота употребления практически всех дискурсивов вообще и авторизирующих в частности во многом диктуется индивидуальными предпочтениями, речевыми привычками, темпераментом, уровнем культуры речи говорящего. В нашем материале есть диалог, где авторизирующие сигналы необычайно частотны: в речи гостя одной из передач зарегистрировано 112 I-конструкций и только одна с *we*. Это интервью с журналистом Конрадом Блэком на канадском радио, в котором речь идет о его разговоре с мэром г. Торонто, отсюда и частые самоупоминания, обусловленные самим предметом беседы с ведущей передачи «As It Happens». В интервью Блэк часто использует фразы типа *I think, I believe, I imagine, I (don't) know, I mean, I gather* (отмечено 32 употребления таких конструкций). Остальные 80 случаев употребления I-конструкций описывают действия Блэка во время его беседы с мэром и его мнения, чувства в этой связи: *Now perhaps I'm just being a benign optimist, but I know that I've been roundly accused in the sorts of places you would imagine I might be, for not leaping to the defence of the Toronto Star reporter; but the fact is, Carol, I don't know if you're a parent, but many of your listeners would be, and I don't think that any of us who have or had at one time young children under the age of ten would be particularly pleased about seeing some stranger out leering over the back fence looking at them, and that's a disturbing thing. I'm afraid I didn't get on board here the transposition of the status of the aggrieved party on this particular instance from Mr. Mayor to Mr. Dale. I have no grievance to Mr. Dale. I quoted his figures in my analysis of the budget performance of the Ford administration quite respectfully, and I thought he did a good report on that. I don't know him apart from that* (As It Happens, 11.12.2013). В других интервью авторизирующих сигналов меньше – от 39 до 55 употреблений в каждом, и только в одном из них преобладают *we*-конструкции, в других их либо нет совсем, либо примерно столько же, сколько и конструкций с *I*.

Таким образом, авторизирующие конструкции – это самые частотные разновидности дис-

курсивов-регулятивов в английском материале и единственный подтип, количество употреблений которого в англоязычных материалах выше, чем в русских. Многие другие подтипы регулятивов в русских передачах встречаются значительно чаще, чем в англоязычных: перформативы, сигналы уверенности и неуверенности, оценки речи, дополнительные смыслов и акцентивы.

Лидируют по количеству употреблений в русских передачах акцентивы, их там в два раза больше, чем в англоязычных (ср.: 506 и 260 употреблений). В русских монологах и диалогах они составляет 22% от всех регулятивов. Акцентивы играют важную роль в реализации стратегии воздействия на аудиторию. С их помощью выделяется важная часть сообщения, фиксируется внимание слушателя на главном, создается нужная эмоциональная атмосфера. Среди акцентивов абсолютным лидером по количеству употреблений зафиксирована усилительная частица *wow* (153 употребления): *Огромное количество людей увлеклось горными лыжами и разными wow этими горными видами спорта* (Суть событий, 07.02.2014); *Wow Кургиян рассказывал, что он одно из тех частных лиц, которое поставляет тяжелое вооружение в Донбасс* (Особое мнение, 24.07.2014); *Тут Путин впервые, мне кажется, так wow артикулировал причины, почему он пошел на аннексию Крыма* (Особое мнение, 01.07.2014). Хотя встречаются и интервью, где эта частица встретила лишь однажды – в передаче «Выбор ясен» с Е. Ясиным.

Довольно часто встречаются в русских передачах и другие ВКЕ с выделительным или усилительным значением: *действительно* (30), *только* (28), *собственно* (24), *на самом деле* (24), *абсолютно* (21), *совершенно* (17) и др.: *Wow придут выборы, и все, собственно, с Януковичем станет понятно; в Сочи собрано абсолютно беспрецедентное количество сил безопасности, там установлен крайне жесткий пропускной контрольный режим* (Суть событий, 07.02.2014). Некоторые дискурсивы можно отнести к излюбленным единицам отдельных говорящих. Так, в речи Н. Сванидзе акцентив *действительно*, подчеркивающий реальность факта или признака, встретился 10 раз в одном интервью: *Мне кажется, что он действительно очень одинокий человек, мало кому верящий, мало кому доверяющий* (речь о Путине); *Ничего стыдного в таких кадрах действительно нет. Они действительно обладают определенным таким романтическим смыслом* (Особое мнение, 09.08.2013).

На втором месте по частоте использования в русских передачах стоят дискурсивы, выражающие дополнительные смыслы. На их долю приходится 18% от всех регулятивных ВКЕ, количество употреблений – 434 (в английском материале их 222). Они представлены в основном частицами с различными модальными значениями, которыми русский язык весьма богат. При этом чаще дру-



гих встретились *очень* (98), *же* (55), *уже* (51), *даже* (49), *еще* (45), *просто* (41): *Ленинград был суперзащищенным городом еще, собственно, с царских времен; Это был бы даже не Сталинград, это были бы даже не бои за каждый дом; То есть Ленинград был просто блокирован <...> сейчас город можно обстреливать лишь несколькими дальнбойными орудиями ...* (Код доступа, 01.02.2014); *Просто надо всем быть более ответственными в своей зоне ответственности; Значит, тезис, который я много раз уже произносил по разным поводам, но тезис тот же самый* (Особое мнение, 04.02.2014); *Я просто говорю, что старая его стилистика уже ушла в прошлое; У всех еще не прошел шок. Представить себе танки на узеньких улочках Тбилиси – это был страшный сон* (Особое мнение, 09.08.2013).

Итак, анализ использования наиболее популярных в радиопередачах подтипов регулятивов показал, что в английском материале преобладают авторизирующие ВКЕ, а перформативные сигналы, маркеры уверенности и неуверенности, оценки речи, дополнительных смыслов, акцентивы – в русских передачах; оценки содержания, адресация и эмотивные сигналы встречаются в передачах обоих языков примерно с одинаковой частотой. Что касается различий, связанных с диалогическим или монологическим видом речи, то наш материал демонстрирует много сходных черт в использовании в них регулятивных подтипов. Так, приблизительно с одинаковой частотой встречаются перформативные конструкции, оценки содержания, оценки речи, сигналы неуверенности, дополнительных смыслов, акцентивы, адресации. Эмотивные сигналы встречаются чаще в монологах, а авторизирующие ВКЕ, сигналы уверенности и этикетные единицы – в диалогах. Регулятивы-адресации, казалось бы, более типичны для диалогического общения, тем не менее, показывают одинаковую частоту использования в монологах и диалогах, потому что монологическая радиоречь напрямую обращена к слушателю, т. е., по сути, диалогична. Преобладание этикетных и эмотивных дискурсивов в диалоге, вероятно объясняется более непосредственным характером общения, присущим ситуации радиointервью, где обсуждаются животрепещущие проблемы и эмоции часто находят свое выражение. К тому же без использования фраз вежливости диалогическое общение немислимо.

Вторая большая группа ВКЕ – это единицы с организаторскими функциями. Дискурсивы-организаторы составляют меньшую часть ВКЕ во всех исследованных разновидностях речи – на их долю приходится примерно около трети всех вспомогательных конструкций. Если показатели частоты регулятивов были близкими друг другу в изученных материалах, то среди организаторов показатели демонстрируют значительную специфику. В русских диалогах эти ВКЕ оказались самыми частотными (1:20,5), в русских монологах

они встречаются немного реже (1:22,9). А вот в англоязычных передачах организаторов намного меньше: в диалогах частота их использования составляет 1:33, а в монологах только 1:44. Таким образом, в группе дискурсивов-организаторов довольно сильно проявляется зависимость их использования от языка: например, в русских монологах их в два раза больше, чем в англоязычных. Кроме того, в английских передачах существенны различия и между видами речи: в монологах организаторов на 25% меньше, чем в диалогах. Что касается разнообразия в использовании организаторов, то в повторном употреблении они встречаются чаще в монологах обоих языков, т. е. в диалогах организаторы, как и регулятивы, более разнообразны.

Приведем фрагмент интервью с Н. Сванидзе: *А Россия ничего не выиграла, потому что для всего мира, для значительной части мира она так или иначе была агрессором, несмотря на все то, что говорится о том, кто начал войну и так далее. Тем не менее, большая часть мира сочувствует маленькой Грузии, а не огромной России, и Южную Осетию и Абхазию никто не признал. И тут тоже большой дипломатический проигрыш России. Поэтому Россия ничего не приобрела. Кое-что потеряла. Грузия много потеряла. А кто приобрел как следует, я только что сказал* (Особое мнение, 09.08.2013). В этом фрагменте встретилось довольно много организаторов – восемь употреблений: дискурсивы-связки *потому что, поэтому*; сигналы логических отношений *несмотря на, тем не менее, тоже*; указание на фрагмент речи *тут*; сигнал возможного продолжения *и так далее*, а также внутренняя ссылка (на свою собственную речь) *я только что сказал*.

Отрывка из английского диалога или монолога столь же насыщенного дискурсивами-организаторами подобрать было довольно сложно в связи с их редким использованием. В следующем фрагменте интервью с Конрадом Блэком встретилось четыре дискурсива-организатора:

– *I have nothing to do with editing. And by the way, the entire interview ran later in the day. At midnight. So there was no edit on that;*

– *At the same time, though, they could have edited out something that is slanderous* (As It Happens, 11.12.2013). Здесь мы видим сигналы логических отношений *by the way, at the same time, so, though*.

Интересно, что редкое использование организаторов в английском материале типично именно для речи СМИ разного типа. Так, в газетных статьях частотность английских организаторов, как и в радиопередачах, ниже частотности русских: в 1,2 раза в статьях-колонках и в 1,6 раза в аналитических статьях. Однако в научной речи показатели частоты использования дискурсивов-организаторов в русских и англоязычных текстах различаются минимально, причем это характерно для разных научных жанров – для научных статей, лекций и научно-популярных интервью¹¹.



Организаторы композиционно-структурного типа (глобальные) во всех исследованных типах речи употребляются значительно реже, чем логико-связующие (локальные): на долю первых приходится только от 11 до 18%. Такое распределение единиц с организующими функциями типично для устной речи, где отсутствует эксплицитно выраженное членение речи на части, где реже, чем в письменной речи, отмечается начало темы, переходы от темы к теме и ее завершение. Довольно редко встречаются и ссылки как на свою же речь, так и на другие источники информации. Отсюда низкая частотность композиционно-структурных ВКЕ. Во всех исследованных русских интервью и монологах из глобальных организаторов чаще всего встречаются сигналы очередности и последовательности *во-первых, во-вторых, потом, пункт первый, второе, я могу сказать следующее*, например: *Значит, первое, это обращение ко всем тем, у кого есть оружие, и к тем, у кого есть дети-подростки. Научитесь, наконец, хранить оружие <...> Я просто напоминаю, что Уголовным кодексом установлена ответственность за ненадлежащее хранение огнестрельного оружия, повлекшее за собой тяжкие последствия. Это применительно к отцу. Это пункт № 1. Пункт № 2. А что делает охранник в школе?* (Особое мнение, 04.02.2014); *Так, дальше. Что теперь? Я хочу успеть сказать о самом главном, на мой взгляд, нехорошем событии* (Суть событий, 27.12.2013). В следующей реплике из интервью с Н. Сванидзе отмечена ссылка на известную информацию: *Насколько мне известно, Южная Осетия еще не восстановилась после войны, и поэтому уровень и условия жизни населения Южной Осетии оставляют желать лучшего* (Особое мнение, 09.08.2013).

В англоязычных интервью организаторов-ссылок обнаружено очень много, причем в основном это ссылки внутренние – на свое собственное выступление в словах гостя передачи или на слова гостя в речи ведущего. Внешние ссылки – на другие мнения или источники, на свои же, но более ранние выступления – встречаются реже. Ср.: *As I said, if the mayor deliberately misled the viewers and did not tell me the truth, lied in fact, I would resent that very much and I'll comment on it; And indeed if what you just said is what happened, going back to my days in the study, in my brief days in the practice of law <...>, Mr. Dale would have a case against him* (As It Happens, 11.12.2013). Две первых ссылки мы считаем внутренними, третью – внешней. В монологах на английском языке самыми частотными глобальными организаторами, как и в русских, оказались сигналы очередности и последовательности: *That was the core belief which is the core conservative belief. Then in the 1770-s – American democracy's greatest experiment <...> was started; And there are two central arguments. The conservative argument is that people can't govern themselves because they are essentially evil...* (Thom Hartmann,

06.02.2012); *Most important, the next one, they will see others not abiding by the rule of the law* (Glenn Beck Program, 17.06.2014).

В материалах и русского, и английского языков большинство организаторов представлены локальными, т. е. логико-связующими ВКЕ: их в разных исследованных текстах от 82 до 89%. В обоих языках самыми частотными оказались сигналы логических отношений и связи между клаузами. В русском материале чаще других встретились союзы *потому что* (94 употребления), *если* (92), *потому* (44) и логические дискурсивы *тоже* (37), *вообще* (33), *значит* (24), *тем не менее* (17). В англоязычном наиболее частотны те же союзы *if* (82), *because* (53), *as* (11), *since* (9), среди логических сигналов значительно лидирует *so* (71), другие ВКЕ используются гораздо реже – *then* (19), *by the way* (7), *so that* (5), *basically* (4), *instead* (4), *also* (4).

Приведем примеры: *Почему я его считаю не очень удачным? Потому что, если можно, я для начала процитирую выписки из журналов боевых действий ...* (Код доступа 01.02.2014); *Я, может быть, скажу очень крамольную вещь, но я все-таки ее скажу* (Суть событий, 07.02.2014); – *Поэтому связь очень тесная. – То есть, если не обеспечиваем выборы, то и не создаем? – Тогда у нас нет контроля; И это решается, в том числе, на местных выборах. Причем мое личное убеждение, что сейчас самое главное у нас – местные выборы* (Выбор ясен, 22.07.2014); *«We the people» lost the health care battle this week in California because we can't compete with the enormous money in our politics* (Thom Hartmann, 01.02.2012); *That economy, by the way, shrank more than 5% last year* (Thom Hartmann, 25.01.2012); *That is the new chalkboard. So what is the answer?* (Glenn Beck Program, 17.06.2014); *We will find out what the real figure is and that will obviously become the benchmark – so that's where you start; We just want to get to the facts so that we know how much this project, on Labor's specifications, is going to cost and how long it will take* (2GB Sydney, 25.09.2013).

Что касается специфики использования двух типов организаторов в диалоге и монологе, отметим, что в диалоге и те, и другие ВКЕ встречаются чаще. Если в русских материалах это превышение небольшое (ср.: в монологах глобальных организаторов 94 употребления, в диалогах 105, локальных – 508 и 530), то в английских – значительное: более чем в два раза в группе глобальных организаторов (33 и 69) и в 1,2 раза среди локальных (279 и 322). Все отмеченные подтипы глобальных организаторов (сигналы сегментации дискурса, очередности и последовательности, ссылки) в русских монологах и диалогах дают весьма близкие показатели по частоте использования, а в англоязычных, как отмечено выше, особенно высокой частотностью выделяются организаторы-ссылки. Среди особенностей использования русских локальных организаторов отметим сле-



дующие: одинаково часто в русских монологах и диалогах встречаются сигналы возможного продолжения (*и так далее*), уточнения (*то есть*), указания на фрагмент речи (*в данном случае*) и фативы (*хорошо, так вот*). Дискурсивов-связок, сигналов логических отношений и примеров больше в диалогах, а вот хезитативы отмечены как в 2,5 раза более частотны в монологах: *И ситуация, собственно, развивалась там, ну, я бы сказал, таким относительно легитимным образом* (Суть событий, 07.02.2014). Видимо, монологическая речь провоцирует использование единиц такого типа в гораздо большей степени, чем диалогическая. Вероятно, это связано с тем, что в монологе более длинные предложения, отсутствует мена коммуникативных ролей, чаще возникают паузы, которые заполняются вербально.

В англоязычных монологах хезитативы отмечены как единичное явление: всего 8 употреблений (в русских монологах 114). А вот в диалогах английские хезитативы встречаются в среднем даже чаще, чем в русских, хотя у разных ораторов с разной частотностью: в речи одного говорящего их 29 употреблений, в речи другого – всего одно. Фативы встречаются намного чаще в англоязычных диалогах (в основном поддакивания), а дискурсивы-связки – в монологах. Остальные локальные подтипы (сигналы уточнения, возможного продолжения, логических отношений, указания на фрагмент речи) используются в английских монологах и диалогах примерно с одинаковой частотой.

В заключение отметим, что, безусловно, на использование ВКЕ сильно влияют индивидуальность говорящего, его стиль и манера речи, уровень общей культуры, предпочтение определенных слов, в том числе и дискурсивов. Но в целом в исследованной диалогической речи обоих языков зарегистрированные ВКЕ более частотны и разнообразны, чем в монологической. Доли дискурсивов-регулятивов и дискурсивов-организаторов, а также глобальных и локальных организаторов в разных видах речи каждого из языков примерно одинаковы. Во всех изученных материалах количество регулятивов значительно превышает количество организаторов. Если частота использования регулятивов не сильно зависит ни от языка, ни от вида речи, т. е. их использование относительно универсально, то организаторы в значительной степени демонстрируют и ту, и другую зависимость: в диалогах обоих языков они более частотны, и в англоязычных радиопередачах их намного меньше, чем в русских. В целом русские монологи и диалоги проявляют больше общих черт, чем англоязычные. В русских передачах как все ВКЕ в целом, так и их основные

подтипы употребляются чаще и разнообразнее, чем в англоязычных. Количество разных ВКЕ, использованных в передачах на русском языке, также значительно (в 1,6 раза) превышает их количество в англоязычных. Таким образом, как и в газетных статьях, в речи на радио ВКЕ обнаруживают определенную лингвокультурную специфику.

Примечания

- 1 См.: *Иссерс О.* Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. Омск, 1999.
- 2 См.: Дискурсивные слова русского языка : контекстное варьирование и семантическое единство : сб. ст. / сост. К. Киселева, Д. Пайяр. М., 2003.
- 3 См.: *Викторова Е.* Синкретизм дискурсивных слов // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2014. Т. 14, вып. 3. С. 14–21.
- 4 См.: *Шмелева Т.* Фактурология в контексте медиалингвистики // Речевое общение : спец. вестн. / под ред. А. П. Сквородникова. Вып. 14(22). Красноярск, 2012. С. 138–145.
- 5 См.: *Стернин И.* Социальные факторы и публицистический дискурс // Массовая культура на рубеже XX–XXI веков : Человек и его дискурс : сб. науч. тр. / под ред. Ю. А. Сорокина, М. Р. Желтухиной. М., 2003. С. 91–108 ; *Шмелева Т.* Указ. соч.
- 6 См.: *Борисова Е.* Когнитивное состояние адресата в ситуации речевого воздействия // Язык и дискурс средств массовой информации в XXI веке / под ред. М. Н. Володиной. М., 2011. С. 136–144.
- 7 См.: *Стернин И.* Указ. соч.
- 8 См.: *Прозоров В.* Власть и свобода журналистики. М., 2005.
- 9 См.: *Ajmer K.* English Discourse Particles. Evidence from a Corpus. Amsterdam, 2002 ; *Викторова Е.* Дискурсивные слова : единство в многообразии // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2014. Т. 14, вып. 1. С. 10–15.
- 10 См.: *Викторова Е.* Роль количественного подхода в изучении функционирования дискурсивных слов // Филология и человек. 2013. № 4. С. 34–46 ; *Она же.* Роль устной и письменной формы речи в использовании вспомогательных коммуникативных единиц (на материале научной речи русского и английского языков) // Сибирский филологический журнал. 2014. № 2. С. 218–225 ; *Кормилицына М.* Как помочь адресату правильно интерпретировать сообщение? // Проблемы речевой коммуникации : межвуз. сб. науч. тр. / под ред. М. А. Кормилицыной. Вып. 14. Саратов, 2014. С. 14–26.
- 11 См.: *Викторова Е.* Роль количественного подхода в изучении функционирования дискурсивных слов ; *Она же.* Роль устной и письменной формы речи в использовании вспомогательных коммуникативных единиц.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Белогривцева Наталья Игоревна – аспирант кафедры теории, истории языка и прикладной лингвистики Саратовского государственного университета. E-mail: belogrivtceva.natalia@yandex.ru

Биткинова Валерия Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и фольклора Саратовского государственного университета. E-mail: bitkinova@mail.ru

Веселкова Татьяна Вячеславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры методики преподавания русского языка и литературы Саратовского государственного университета. E-mail: kuznesova.08@mail.ru

Викторова Елена Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии Саратовского государственного университета. E-mail: helena_v@inbox.ru

Володина Анастасия Всеволодовна – аспирант кафедры истории зарубежной литературы Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. E-mail: asya_v-07@mail.ru

Ефремычева Лариса Александровна – аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: larisa_efr@mail.ru.

Захаров Кирилл Михайлович – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: zahodite@mail.ru

Зоткина Любовь Викторовна – старший преподаватель кафедры «Иностранные языки и коммуникативные стратегии» Саратовского государственного технического университета им. Гагарина Ю. А. E-mail: lbilichenko@yandex.ru

Зуева Галина Сергеевна – соискатель кафедры литературы и методики преподавания литературы Пензенского государственного университета. E-mail: gz90@yandex.ru

Зюбина Елизавета Александровна – воспитатель-педагог Марковского дома ребенка психоневрологического. E-mail: dudkovaliza@rambler.ru

Иванюшина Ирина Юрьевна – доктор филологических наук, заведующая кафедрой новейшей русской литературы Саратовского государственного университета. E-mail: iiyu@mail.ru

Кабанова Ирина Валерьевна – доктор филологических наук, заведующая кафедрой зарубежной литературы и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: ivk77@hotmail.com

Козинец Сергей Борисович – доктор филологических наук, профессор кафедры филологического образования Саратовского

областного института развития образования. E-mail: kozinec74@mail.ru

Кормилицына Маргарита Анатольевна – доктор филологических наук, заведующая кафедрой русского языка и речевой коммуникации Саратовского государственного университета. E-mail: rusyazsgu@mail.ru

Кравчук Татьяна Юрьевна – аспирант кафедры русского языка и речевой коммуникации Саратовского государственного университета. E-mail:kravchuktanya30@rambler.ru

Маслова Жанна Николаевна – доктор филологических наук, профессор кафедры иностранных языков Балашовского педагогического института Саратовского государственного университета. E-mail: maslovajeanna@mail.ru

Миц Белла Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры методики преподавания русского языка и литературы Саратовского государственного университета. E-mail: bella-mints7@yandex.ru

Наумова Мария Максимовна – аспирант кафедры языкознания Института иностранных языков Волгоградского государственного социально-педагогического университета. E-mail: naumovamm@gmail.com

Прозоров Валерий Владимирович – доктор филологических наук, заведующий кафедрой общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: prozorov@sgu.ru

Сабеева Надежда Валерьевна – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, Самара. E-mail: nadezhda_sabaeva@mail.ru

Сергеев Андрей Сергеевич – аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: lorandesai@yandex.ru

Сиротина Ольга Борисовна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и речевой коммуникации Саратовского государственного университета. E-mail: rusyazsgu@mail.ru

Суворов Андрей Александрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета. E-mail: suvorov@list.ru

Тарасова Ирина Анатольевна – доктор филологических наук, профессор кафедры начального языкового и литературного образования Саратовского государственного университета. E-mail: tarasovaia@mail.ru



INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Belogriltseva Natalia Igorevna – Graduate Student, Chair of Theory, History of the Language and Applied Linguistics, Saratov State University. E-mail: belogriltseva.natalia@yandex.ru

Bitkinova Valeria Viktorovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Chair of History of Russian Literature and Folklore, Saratov State University. E-mail: bitkinova@mail.ru

Ivanyushina Irina Yuryevna – Doctor of Philology, Chairperson, Chair of Contemporary Russian Literature, Saratov State University. E-mail: iiyu@mail.ru

Kabanova Irina Valerievna – Doctor of Philology, Chairperson, Chair of Foreign Literature and Journalism, Saratov State University. E-mail: ivk77@hotmail.com

Kormilitsyna Margarita Anatolyevna – Doctor of Philology, Chairperson, Chair of Russian Language and Verbal Communication, Saratov State University. E-mail: rusyazsgu@mail.ru

Kozinets Sergey Borisovich – Doctor of Philology, Professor, Chair of Philological Education, Saratov Regional Institute of Education Development. E-mail: kozinets74@mail.ru

Kravchuk Tatiana Yuryevna – Graduate Student, Chair of Russian Language and Verbal Communication, Saratov State University. E-mail:kravchuktanya30@rambler.ru

Maslova Zhanna Nikolayevna – Doctor of Philology, Professor, Chair of Foreign Languages, Balashov Teacher Training Institute of the Saratov State University. E-mail: maslovajeanna@mail.ru

Mints Bella Aleksandrovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Chair of Teaching Methods of the Russian Language and Literature, Saratov State University. E-mail: bella-mints7@yandex.ru

Naumova Maria Maksimovna – Graduate Student, Chair of Linguistics, Institute of Foreign Languages of the Volgograd State Socio-pedagogical University. E-mail: naumovamm@gmail.com

Prozorov Valeriy Vladimirovich – Doctor of Philology, Chairperson, Chair of General Literary Studies and Journalism, Saratov State University. E-mail: prozorov@sgu.ru

Sabaeva Nadezhda Valeryevna – Graduate Student, Chair of the Russian and Foreign Literature and Teaching Methods, Samara State Academy of Social Sciences and Humanities. E-mail: nadezhda_sabaeva@mail.ru

Sergeev Andrey Sergeevich – Graduate Student, Chair of General Literary Studies and Journalism, Saratov State University. E-mail: lorandesai@yandex.ru

Sirotinina Olga Borisovna – Doctor of Philology, Professor, Chair of the Russian Language and Verbal Communication, Saratov State University. E-mail: rusyazsgu@mail.ru

Suvorov Andrey Aleksandrovich – Candidate of Philology, Associate Professor, Chair of General Literary Studies and Journalism, Saratov State University. E-mail: suvorov@list.ru

Tarasova Irina Anatolyevna – Doctor of Philology, Professor, Chair of Primary Language and Literature Education, Saratov State University. E-mail: tarasovaia@mail.ru

Veselkova Tatiana Vyacheslavovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Chair of Russian Language and Teaching Methods, Saratov State University. E-mail: kyznecova.08@mail.ru

Viktorova Elena Yuryevna – Candidate of Philology, Associate Professor, Chair of English Philology, Saratov State University. E-mail: helena_v@inbox.ru

Volodina Anastasia Vsevolodovna – Graduate Student, Chair of History of Foreign Literature, Lomonosov Moscow State University. E-mail: asya_v-07@mail.ru

Yefremycheva Larisa Alexandrovna – Graduate Student, Chair of General Literary Studies and Journalism, Saratov State University. E-mail: larisa_evr@mail.ru

Zakharov Kirill Mikhailovich – Candidate of Philology, Associate Professor, Chair of General Literary Studies and Journalism, Saratov State University. E-mail: zahodite@list.ru

Zotkina Lyubov Viktorovna – Senior Lecturer, Chair of Foreign Languages and Communicative Strategies, Yuri Gagarin State Technical University of Saratov. E-mail: Ibilichenko@yandex.ru

Zueva Galina Sergeevna – Degree Seeking Student, Chair of Literature and Teaching Methods, Penza State University. E-mail: gz90@yandex.ru

Zyubina Elizaveta Aleksandrovna – Pre-school Teacher, State Healthcare Institution «Marx Neuropsychiatric Orphanage». E-mail: dudkoyaliza@rambler.ru