



КУЛЬТУРА

ЛИТЕРАТУРА

ЯЗЫК

Часть 1

Министерство образования и науки Российской Федерации
Ярославский государственный педагогический университет
имени К.Д. Ушинского

КУЛЬТУРА.
ЛИТЕРАТУРА.
ЯЗЫК.

Часть 1

Ярославль
2005

УДК 81.001.2я434+77 Печатается по решению редакционно-
ББК 800;82;7;316.77 издательского совета ЯГПУ имени
К 906 К.Д. Ушинского

К 90 Культура. Литература. Язык : материалы
конференции «Чтения Ушинского». Ярославль:
Изд-во ЯГПУ, 2005. 205 с.

Научный редактор: кандидат филологических наук
Н.В. Аниськина

© ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2005
© Авторы материалов, 2005

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ АСПЕКТЫ КОММУНИКАЦИИ

© Л. В. Ухова (ЯГПУ)

Гендерные стереотипы в рекламных образах

В настоящее время в коммуникативистику прочно вошло понятие «гендер» как фактор, влияющий на выбор и языковых единиц, и коммуникативных стратегий и тактик языковой личности.

Современная социальная наука различает понятия **пол** и **гендер (gender)**. Пол (то есть биологические особенности) человека считался фундаментом и первопричиной психологических и социальных различий между женщинами и мужчинами. По мере развития научных изысканий стало ясно, что с биологической точки зрения между мужчинами и женщинами гораздо больше сходства, чем различий. Отмечающееся в мире разнообразие социальных характеристик мужчин и женщин и принципиальное тождество биологических характеристик людей позволяет сделать вывод о том, что биологический пол не может быть объяснением различий их социальных ролей. В различных человеческих обществах по-разному определяются роли и позиции женщины и мужчины в социальной иерархии. Для того, чтобы объяснить эту кросскультурную вариативность, и возникло понятие **гендер**, означающее совокупность социальных и культурных норм, которые общество предписывает выполнять людям в зависимости от их биологического пола. Гендер указывает на социально-психологический статус человека с точки зрения **маскулинности** или **фемининности** [3]. Не биологический пол, а социокультурные нормы определяют, в конечном счете, психологические качества, виды деятельности, профессии мужчин и женщин и модели их речевого поведения. Принципиально важным оказывается различие **пола (sex)** как биологической и **гендера (gender)** как социальной конструкции.

Быть в обществе мужчиной или женщиной означает не просто обладать теми или иными анатомическими особенностями, а выполнять те или иные предписанные нам гендерные роли – наборы норм, содержащие обобщенную информацию о качествах, свойственных каждому из полов, моделях поведения. Иными словами, каждое общество имеет свою гендерную систему – совокупность признаваемых в данном обществе моделей

идентичности, различающихся в зависимости от пола индивида. Мужчины и женщины – это две социальные группы, и каждой из них общество приписывает некую идеальную модель «**подлинной маскулинности**» и «**подлинной фемининности**» [3].

Существует и другое определение гендерной системы как социально сконструированной системы неравенства по признаку пола. Такое определение вытекает из того, что асимметрия маскулинного и фемининного подразумевает не просто отличие одного от другого, но выстраивает их отношения в терминах руководящего и руководимого начал, основного и вторичного [4].

Важную роль в развитии и поддержании гендерной системы играет сознание людей. Конструирование гендерного сознания индивидов происходит посредством распространения и сохранения социальных и культурных стереотипов, норм и предписаний, за нарушение которых следует ряд карательных санкций [4]. Таким образом, гендерные стереотипы часто действуют как социальные нормы. Подчиняться гендерным нормам вынуждают, кроме того, **нормативное давление**, действие которого заключается в том, что человек старается соответствовать гендерным ролям, чтобы получить социальное одобрение и избежать социального порицания, и **информационное давление** (социальная информация, литература, телевидение).

Понятие **гендера** активно разрабатывается в основном в психологии, и при анализе взаимоотношений языка и гендера лингвисты пользуются данными этой области человеческого знания. Все больше и больше ученых считают, что гендерные отличия возникают из-за различных требований, предъявляемых социумом к мужской и женской гендерной роли, из-за боязни не соответствовать социальным ожиданиям. Однако некоторые из них предлагают совсем отказаться от терминов «мужественность» и «женственность», которые только укрепляют гендерные различия и стереотипы. Так, Д. Спенс и Р. Хельмрих предложили вместо этих терминов использовать следующие: **инструментальность**, что отражает способность к самоутверждению и компетентность (ключевые аспекты традиционной мужественности), и **экспрессивность**, представляющую качества, традиционно ассоциирующиеся с женственностью: заботу, внимание, эмоциональность и чувственность [5].

Объектом наших исследований является публичная коммуникация, и данные термины представляются нам более

перспективными для исследования языковой личности в условиях публичного телевизионного дискурса, поскольку ведущий организует свое речевое поведение в соответствии с жанровыми параметрами программы, а, следовательно, и **образ**, который он конструирует, подчинен, прежде всего, **стратегии жанра**. Иными словами, языковая личность в условиях публичного дискурса **использует** гендерные стереотипы для решения тактических задач предстоящего диалога.

В рекламном же дискурсе гендерные стереотипы не просто используются, а активно **эксплуатируются**, что напрямую связано с основной функцией рекламы – продавать. Кроме того, не следует забывать, что реклама передает информацию не только о товарах, услугах, но и об общественных, политических и других типах отношений в обществе, в том числе и о межличностных взаимоотношениях мужчины и женщины. Актуальным в этом смысле является изучение способов и приемов, с помощью которых рекламистам удастся показать многовариантное поле пола. Согласно М.Фуко, предложения о товарах и услугах составляют **«первичный дискурс»** рекламы, а представления об обществе, взаимоотношениях в нем, то есть существующих социальных, полоролевых стереотипах, - ее **«вторичный дискурс»** [2]. В **«первичном дискурсе»** может идти речь, например, о том, насколько чисто стирает тот или иной порошок, как прекрасно работает новая кухонная техника, как компьютер помогает принимать правильные решения, какой незабываемый запах у этих духов и т.д. А **«вторичный дискурс»** информирует о том, **кто** стирает или должен стирать порошком, **кто** готовит или должен готовить пищу, **кто** принимает или должен принимать решения с помощью компьютера и **кому** следует быть сексуально привлекательным, чтобы преуспеть в жизни. Таким образом, реклама является не только системой представления объектов, программирующей потребителя на приобретение того или иного товара, на то или иное поведение, на те или иные взаимоотношения, но и своеобразным идеологическим конструктом, выстраивающим систему символических ценностей: социальных, моральных, гендерных, семейных и др.

Современные исследования в области гендерной психологии в рекламе показали, что полоролевые стереотипы активно используются в рекламе. Но реклама также способствует закреплению старых и формированию новых стереотипов. В связи

с рекламным бизнесом это означает, что рекламу воспринимают не люди вообще, а мужчины и женщины, разрабатывают мужчины и женщины, а также принимают решения по поводу того, какой вариант будет подходящим, рекламодатели мужского и женского пола.

Многие исследования подтверждают, что для рекламной и коммерческой информации характерно стереотипное изображение женщины и гендерных ролей (только женщины выполняют в рекламе бытовые роли, хотя при использовании современной бытовой техники вовсе не требуется каких-либо специальных «женских» качеств). В связи со спецификой нашего молодого «рынка», предлагающего в основном еду, одежду, средства гигиены или лекарства, реклама обращается именно к женщине как к человеку, организующему семейное потребление. Из общего объема телерекламы, адресованной женщинам, 39 % приходится на объявления, предлагающие ей средства ухода за собой (косметика, парфюмерия, лекарства), а 61% рекламы предлагает женщине средства ухода за домом, детьми, мужем. Среди рекламы, предлагающей женщине товары ухода за домом и семьей, 23% товаров ориентированы на женщину-маму и 38% - на женщину-прачку и уборщицу. Женщины в рекламе только чистят, стирают, убирают, готовят, меняют подгузники детям, а также ухаживают за собой, чтобы избавиться от сырости, дурных запахов, перхоти, желтизны зубов, запоров и т.д.

Однако следует отметить, что на сегодняшний день появилась новая тема в исследованиях, где утверждается, что женский образ в рекламе – вещь серьезная, поскольку:

- 1) дамы все-таки более активные покупатели;
- 2) их почти половина среди среднего класса и многие из них самостоятельны;
- 3) мужчины видят в качестве идеала уже иной образ.

Так, многие респонденты говорили, что реклама простых продуктов типа порошка, масла и т.д. их раздражает. Жена, суетящаяся вокруг своего супруга и детей, - не тот образ. Отметим, однако, что из проведенного социологического исследования Н.Нечаевой следует, что 60% жителей Петербурга настроены весьма патриархально: они против внесемейной реализации женщины, они считают нормальной двойную мораль в отношении полов (то есть мужчинам курить можно, а женщинам нельзя и т.д.). Присутствуют и феминистские тенденции: 24%

жителей против доминирования мужчин в обществе, а 11% не признают традиционного распределения ролей в семье [2]. И если на первый взгляд женской аудитории можно показывать все, что угодно, то на второй, дальновидный, – можно заметить:

- решение о покупках принимают женщины (они вообще более активные покупатели);
- молодое поколение более феминистично, поэтому есть опасность, что молодые потребительницы могут невзлюбить патриархальный бренд;
- женщины с большей покупательской способностью уделяют большее внимание гендерной идентификации.

Лишь в некоторых случаях мужчины выбирают товар и принимают решение о покупках. Обычно они это делают, исходя из меры своей компетентности в отдельных группах товаров, как-то: бытовая техника, аудио-, видеотехника, различная аппаратура, автомобили, сотовые телефоны, деловые аксессуары и т.д. А остальные, нетехнические товары покупает женщина. Таким образом, исходя из результатов исследований, проведенных И.В.Грошевым, можно увидеть, что образы мужчины и женщины предстают перед нами в рекламе довольно стереотипными [2]. Причем большинство этим образам верит.

Отдельным аспектом исследований рекламного дискурса должно стать, на наш взгляд, восприятие рекламы мужчинами и женщинами. Как уже было сказано выше, роли мужчин и женщин в обществе различны. Сексуальность, нежность, верность, покорность – вот основные черты, которые хотят видеть в женщинах мужчины. И именно эти качества воспитываются в девочках с детства. Так же, как в мальчиках – стремление к успеху, достижениям, умение организовывать и выходить из конфликтных ситуаций. Благодаря тому, что в мужчинах с детства заложены те качества, которые помогают достигать высоких постов, у мужчин более высокий социальный статус. И это необходимо учитывать при создании «**мужской**» и «**женской**» рекламы.

К примеру, так называемые «товары престижа» (автомобили, недвижимость, круизы, дорогие женские украшения и меха) следует рекламировать в основном для мужской аудитории, поскольку, как правило, финансирует подобные покупки мужчина. Однако надо иметь в виду, что женщина может оказать влияние на мужчину и уговорить его совершить покупку, поэтому при создании

рекламы дорогостоящих товаров нужно четко представлять, на кого вы воздействуете: на непосредственного покупателя или на того, чье мнение покупатель может учесть при покупке. Для примера можно взять рекламу недвижимости. Если реклама нацелена непосредственно на мужчин, то будет разумно указать фактические преимущества: район, планировку квартиры, ее стоимость, наличие или отсутствие гаража и т.д. Если же вы хотите повлиять на женщину, то можно продемонстрировать красочные фотографии удобной, уютной квартиры, а также рассказать о наличии детской площадки, близости детского сада и школы, магазинов, салонов красоты и т.д. Чертежи для женской аудитории будут непонятны, так как в связи с плохо развитым пространственным мышлением схема для женщин не дает ни малейшего представления о квартире.

Направленная на мужчин реклама бытовой и оргтехники, автомобилей должна быть четкой и ясной. Эти товары должны быть функциональны, качественны, надежны. Женщин же, прежде всего, интересует дизайн и простота в обращении.

К женской аудитории следует обращаться с рекламой товаров, которые необходимы хозяйке, жене, матери. При этом необходимо помнить, что женщины с трудом воспринимают термины, формулы, схемы, зато легко запоминают большой объем сведений, независимо от выбранного носителя информации, а также любят рекламу эмоциональную, обращенную не к логике, а к чувствам [2]. Кроме того, не следует забывать, что женщины являются основными покупателями медикаментов. Мужчины уверены, что они – сильный пол, а значит, заботиться о здоровье не должны, хотя именно они более подвержены самым серьезным заболеваниям из-за отсутствия второй X-хромосомы, которая обеспечивает более высокий иммунитет. Рекламируя медикаменты, следует обращаться к женскому стремлению заботиться о своих близких, но если целевой аудиторией выбраны мужчины, то основную идею сюжета можно выразить следующей фразой: «Нам тут болеть некогда» («**КОНТАК**»).

Если говорить о тематических предпочтениях мужчин и женщин, то кратко их можно выразить следующим образом:

МУЖСКИЕ: работа, спорт, женщины и секс, война, охота, оружие.

ЖЕНСКИЕ: семья, дети, кулинария, мода, здоровье, внешность.

Таким образом, сюжетную линию рекламы следует строить в соответствии с гендером человека. Правильно подобранная тема поможет не только привлечь внимание потенциального покупателя, но и заставить поверить рекламе, а также избежать серьезных ошибок.

Библиографический список

1. Берн Ш. Гендерная психология. СПб., 2002.
2. Дударева А. А. Рекламный образ. Мужчина и женщина. М., 2004.
3. Пайнс Э., Маслач К. Практикум по социальной психологии. СПб., 2000.
4. Поспелова О.В. Гендерный подход к изучению медиадискурса // Актуальные проблемы журналистики. Архангельск, 2004.
5. Spencd, J., & Helmrich, R. (1981). Androgyny vs. gender schema: A comment on Bem's gender schema theory. *Psychologica I Review*, 88, 365-368.

© А.Ю. Мазилова (ЯГПУ)

Лингвистические основы построения вербальных товарных знаков

Одним из активных процессов, происходящих в русской речи конца XX – начала XXI вв., является имитаторство, в частности номинация новых явлений и предметов, появляющихся в нашей жизни: даются имена собственные (эргонимы) политической партиям, музыкальным группам, фирмам и т.д., а также создаются названия для товаров (хремотонимы) – продуктов питания, предметов домашнего обихода и пр. Этот процесс привлекает внимание лингвистов, уже сделаны первые попытки описания самих названий и принципов их создания [1]. Возникновение названий происходит, действительно, очень активно, оно не контролируется лингвистами, а юридическим условием регистрации нового имени в качестве товарного знака является только отсутствие такого же или похожего на него «до степени смещения» уже зарегистрированного товарного знака. В связи с активностью и стихийностью процесса номинации исследования некоторых закономерностей, явно его характеризующих, представляются нам актуальными и практически значимыми.

Под вербальным товарным знаком понимается название товара (или фирмы), представленное словом или словосочетанием.

Рассмотрим наименования товаров трех тематических групп, выпускаемых отечественными производителями: названия обоев, мыла и шоколада (мы специально выбрали группы товаров, при номинации которых проявляются различные тенденции), и постараемся определить: 1) насколько важной кажется производителям мотивированность наименования, а также какая именно – прямая или косвенная; 2) какие лексемы предпочитают производителями; и 3) насколько удачными являются созданные ими товарные знаки.

Отметим также, что в настоящее время в стране наблюдается явное товарное изобилие и, следовательно, конкуренция между производителями, выпускающими аналогичные товары, поэтому товарный знак становится оружием в конкурентной борьбе, он выполняет две функции – номинации товара и рекламы, т.е. привлечения внимания покупателя, воздействия на него.

Для анализа нами были взяты по 100 наименований товаров указанных групп.

Большинство **названий мыла** имеет прямую мотивацию, то есть название отражает качественные характеристики продукта: состав («*Глицериновое*», «*Вазелиновое*»), запах («*Лаванда*», «*Земляничное*»), назначение («*Малыш*», «*Хозяюшка*»). Нам кажется, что возможно говорить о прямой номинации и в таких названиях серий мыла, как «*Цветы любви*», «*Дивный сад*», «*Фруктовая аллея*», где общее для серии имя конкретизируется в дополнительной номинации каждого сорта, входящего в серию, например: серия «*Цветы любви*» представлена названиями сортов «*Ландыш*», «*Фиалка*», «*Сирень*» и т.д. Правда, можно отметить, что иногда возникают несоответствия между названиями серии и конкретного сорта, так, в серию «*Лесная поляна*» входит название сорта мыла «*Апельсин*».

Гораздо меньше представлены наименования мыла с косвенной мотивацией, то есть такой, в которых обнаруживается ассоциативная связь с качеством или использованием товара. В данной группе принципы номинации разнообразны: 1) мыло для детей называется словами, связанными с семантическим полем сказка (названия «*Сказка*», «*Дракоша*», «*Маленькая фея*» и др.); 2) мыло высокого качества (по мнению производителей) называется словами с соответствующей семантикой: «*Абсолют*», «*Браво*», «*Шик*». И опять среди подобных наименования можно

отметить неудачные, мотивированность которых, с одной стороны, понятна (ассоциации со сказкой), но с другой – вызывает недоумение, например: «*Два поросенка*», «*Два утенка*».

Немотивированные наименования для данной тематической группы нехарактерны, поскольку потребитель в значительной мере ориентируется на название товара при его покупке. Средством рекламы здесь может служить также невербальная (изобразительная) часть товарного знака.

Среди **названий обоев**, напротив, очень мало мотивированных названий, это связано с тем, что данный товар потребитель выбирает, ориентируясь на его визуальное восприятие, название имеет очень слабую рекламную функцию.

Лексемы, используемые для называния обоев, очень разнообразны: 1) антропонимы, реально существующие в настоящее время в нашей стране («*Юлия*»), и – чаще нераспространенные в российской действительности («*Оскар*», «*Руслан*»); 2) топонимы: «*Арктика*», «*Неаполь*», «*Шанхай*», а также нарицательные существительные – одушевленные: «*Граф*», «*Атлант*», «*Скиф*» - и неодушевленные, связанные с миром природа или абстрактные: «*Мечта*», «*Гармония*», «*Взлет*», «*Ивушка*», «*Бамбук*»... Весьма сложно определить мотивы, которые послужили поводом для называния тех или иных обоев приведенными словами: их визуальная сторона никак не связана с наименованием.

Исключение составляет очень небольшая группа слов, называющих элементы рисунка, то есть визуального характера изображения: «*Шар*», «*Призма*», «*Звездочка*» и др.

Вербальные товарные знаки, представляющие собой **названия шоколада**, обычно являются мотивированными, причем имеют косвенную мотивацию. Это, по-видимому, объясняется тем, что название (вместе с оформлением обертки) выполняет рекламную функцию в очень большой степени, как и в группе названий мыла, но в отличие от нее эта группа наименований, в первую очередь, воздействует на эмоции покупателя, стимулирует приобретение товара (оно не является обязательным), а не дает информацию о качестве продукта или его назначении. Тематические группы слов, используемые для названий с косвенной мотивацией, очень разнообразны, но все лексемы в них в качестве коннотаций имеют приятные ассоциации, например, названия состояний человека («*Вдохновение*»); его

эмоциональных проявлений («Мечта»); лексемы, семантика которых связана с миром искусства («Балет», «Цирк», «Летний сад», «Третьяковская галерея»); лексемы, объединенные семантическим полем сказка («Сказочный мир», «Сказки Пушкина», «Золушка»). Можно рассматривать как косвенно мотивированные и названия, которые образованы от имен собственных, в основном уменьшительных имен, то есть имен детей. Здесь следует отметить любопытный случай «плагиата»: в 1966 году фабрикой «Красный Октябрь» был выпущен шоколад «Алёнка», получивший впоследствии популярность, в связи с чем появились названия шоколада, включающие это имя: «Алёнка – веселая девчонка», «Задорная Алёнка», «Кузя – друг Алёнки».

Существуют названия шоколада и с прямой мотивацией, они содержат информацию о составе продукта («Сливочный», «Ореховый»), о его назначении («Малышам», «Для Вас»), о высоком качестве («Люкс», «Экстра», «Особый»).

Среди немотивированных названий есть весьма неудачные, например «Титаник», «Полтава», «Аврора», «Гвардейский». Ассоциации, которые возникают в связи с этими словами, никак нельзя назвать положительными, так как они связаны с семантическими полями война, гибель. Следовательно, для данного товара предпочтительнее мотивированные названия. Таким образом, на основании анализа вербальных товарных знаков рассмотренных групп можно сделать следующие выводы:

1. Мотивированность или немотивированность наименования товара зависит от того, какой это товар (желательный или необходимый покупателю; продовольственный или непродовольственный; воспринимающийся визуально или нет и т.д.).
2. Слово, взятое для создания онима, должно вызывать положительные ассоциации у покупателя.
3. При создании наименований любой группы действует принцип аналогий – «моды» на определенный тип номинации.

Библиографический список

1. Новичихина М.Е. Коммерческая номинация. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 2003.

Отражение современных творческих рекламных стратегий в тексте журнальной рекламы

Условия выбора рекламной стратегии

В контексте современной ситуации, когда очень редко происходит создание какого-либо принципиально нового продукта, новых свойств уже существующего продукта, реклама должна играть роль не информатора, а, скорее, психолога, направляющего сознание потребителя в желательное для рекламодателя русло восприятия. При этом рекламное сообщение выполняет сразу несколько функций:

1. Создает образ товара

Пример: В рекламе сока **Rio Grande** капли принимают форму драгоценных рубинов, данный изобразительный ряд поддерживается слоганом «*По-настоящему дорог*», что создает у реципиента представление о ценности, высоком качестве рекламируемого напитка.

2. Придает продукту социальную значимость

Пример: «*Panasonic создает новые ценности для обогащения жизни людей и прогресса общества*». После знакомства с подобным рекламным текстом деятельность фирмы-изготовителя не просто ассоциируется с коммерцией, а воспринимается как средство создания культурных ценностей, гуманизации общества.

3. Создает позицию продукта в ряду конкурирующих товаров

Пример: Фирма **Oriflaine** продвигает косметическую продукцию под слоганом: «*Задумано природой – создано Oriflaine*». Акцент делается на естественности декоративной косметики, которая призвана не корректировать недостатки, а подчеркивать естественную красоту женщины.

4. Определяет общую специфику подачи продукта (в рекламе, на выставках, на презентациях)

Поэтому необходимо отметить, что некоторые коммуникативные стратегии, оформляющие отношения «автор-адресат» в конкретном рекламном тексте (полицодовое сообщение, имплицитная подача информации и др.), должны рассматриваться как частные проявления общей концепции

рекламирования (творческой стратегии), разработка которой является основным, важнейшим этапом рекламной компании.

Суть рекламной стратегии – увидеть и донести до покупателя определённую выгоду, разрешение проблемы или какое-либо другое преимущество материального или психологического свойства, которое дает приобретение товара. На уровне конкретного текста рекламная стратегия находит воплощение в **рекламной идее**. Разработчик рекламной стратегии основывает свой выбор на существовании двух базовых причин, лежащих в основе приобретения продукта:

1. С помощью продукта решается **утилитарная проблема**, при этом его применение дает конкретный, реальный, видимый, осязаемый, измеримый и т.д. результат. В таком случае избирается рационалистская рекламная стратегия.

Пример: «*Lenor Детский придаёт ткани волшебную мягкость*». (Применив данное средство, мы вправе ожидать изменения качества ткани, можем ощутить результат через прикосновение.)

2. Обладание товаром позволяет человеку приобщиться к тому, что он считает для себя важным. Наиболее часто данный мотив лежит в основе приобретения после знакомства с рекламным текстом таких продуктов, как парфюм, сигареты, драгоценности, кофе, когда вкусовое, обонятельное и др. предпочтение формируется под воздействием рекламного образа, эмоционально значимого для реципиента, с которым он отождествляет себя в силу психологического закона, на который стремится походить. В подобных случаях рекламист руководствуется позиционной стратегией.

Пример: Теперь трудно сказать, был ли бы столь привлекателен аромат **Hugo Boss** или сигареты **Sobranie**, если бы они не являлись в первом случае символом уверенности, сексуальной привлекательности, силы, страстности и роскоши, а во втором – утонченного вкуса и богемного образа жизни. Эту мысль подтверждают результаты теста, проведенного одной исследовательской компанией, с помощью которого было установлено, что приверженцы одной из марок сигарет в большинстве случаев не могут отличить их на вкус без присутствия на продукте опознавательных знаков.

Следует также отметить, что в рекламных текстах присутствует применение обеих стратегий, одна из которых

является доминирующей.

Итак, на выбор рекламной стратегии влияют следующие факторы:

1. Специфика товарной категории (способность удовлетворять психологическую или материальную потребность адресата).

2. Возможность сообщить о продукте важные сведения, которые создают его отличие от других марок.

Пример: «*Schwarzkopf*: впервые роскошный цвет волос прямо с подиума». Подчеркивается, что коллекция оттенков создана при участии знаменитого дизайнера.

3. Реклама конкурентов.

Пример: в рекламе косметики, особенно лечебной, существует тенденция акцентировать её экологичность, натуральное происхождение.

NUXE – красота от природы. Mavalia – слияние науки и природы. Если какая-либо реклама не содержит утверждения о натуральности косметики, реципиент может подумать, что продукция лишена этого качества.

4. Дух времени.

Пример: Слоганы «*Ваш стильный кофе*» и «*Стиль отражает качество*» (из рекламы сигарет «*Золотая марка*») отражают настроение эпохи, когда присущее человеку чувство стиля получает очень высокую оценку. В сознании потребителя лексема «стильный» семантически коррелирует с понятиями «качественный», «дорогой», «настоящий».

Стратегии рационалистского типа в рекламном сообщении.

Рационалистская стратегия может быть успешно использована, когда продукт выделяется по своим свойствам из товарной категории, что, несомненно, представляет интерес для потребителя.

Следует отметить, что из-за ситуативной обусловленности рекламы существует несколько видов проявления рационалистских стратегий (родовая стратегия, стратегия преимущества, уникальное торговое предложение, стратегия позиционирования).

1. Родовая стратегия применяется наиболее часто в случае монопольного производства, лидерства или выхода продукта на рынок. Предполагает прямолинейное утверждение о нём и преимуществах его использования без явного или скрытого

сравнения с конкурентными марками. По отношению к товарной категории имеет обобщенный, родовой характер.

Пример: Марка **Pampers** («знает, что ваш малыш жезлает») - рекламное утверждение, применимое к очень широкому спектру продуктов) благодаря рекламной кампании в сознании потребителя становится символом целой товарной категории, её типичным, эталонным представителем.

2. Стратегия преимущества предполагает наличие в основе рекламного утверждения идеи превосходства данного продукта над конкурентным. При применении этой стратегии важно уверить потребителя в преимуществе рекламируемого продукта. При этом возможно сконцентрировать внимание на положительных свойствах рекламируемого продукта и/или отрицательных свойствах конкурентного.

Пример: В рекламе удлиняющей ресницы туши **Double Extension** от **L'oreal** содержится прямое утверждение «Обычная тушь не зайдёт так далеко», где выражение «так далеко» в совокупности с определением «обычная» (= любая другая) заставляет думать о безграничных преимуществах средства.

Этот эффект может быть достигнут в результате имплицитной подачи информации, дейктических единиц, анафоры.

3. Стратегия УТП (Уникальное торговое предложение) применяется, если ситуация (продукт) удовлетворяет следующим условиям: отсутствие подобного продукта у конкурентов и/или новый взгляд на привычный продукт.

Пример: Колготки **Sanpellegrino Bio Complex** состоят из волокон, содержащих активные вещества растительного происхождения, которые во время носки положительно воздействуют на кожу ног, способствуют формированию фигуры, снижению веса.

При этом утверждение уникальности не есть утверждение превосходства. Гораздо более важно вызвать удивление потребителя, заставить посмотреть на привычный продукт по-новому. С этой точки зрения заслуживает внимания реклама соков

Балтимор: «Овощи, как они есть, чтобы их пить. Пейте овощи!». Эффективность рекламы заключается, во-первых, в тонко подмеченной сути явления, которая прежде, однако, не была выражена лексически (если задуматься, употребляя сок, мы именно «пьем» овощи). Непривычность, оригинальность этой фразы, безусловно, вызовет интерес, а следовательно, по закону

человеческой психики, обеспечит запоминание. Во-вторых, изящная языковая игра базируется на омонимичности лексемы **есть** (1) быть/существовать и 2) употреблять в пищу), позволяет в равной степени актуализировать оба значения, включая их в «работу». (Подчеркивается «свежий взгляд» на знакомый продукт, этим обеспечивается психологическое воздействие; утверждается натуральность продукта, что является доминирующим свойством данной товарной категории.)

4. Если рассмотренная нами стратегия УТП предполагает предложение нетривиального взгляда на не отличающийся оригинальными свойствами товар (в основном за счёт поиска лингвистических средств, позволяющих заявить необычно о привычном), **стратегия позиционирования** основана на «поиске» качества продукта, которое позволит ему занять наиболее выгодную **позицию** в ряду конкурентов.

Работа в рамках данной стратегии предполагает упрощенное восприятие продукта, выделение его ведущего качества, которое позволит ему занять отдельную нишу в сознании потребителя. Главная цель позиционирования – добиться того, чтобы данный продукт не смешивался в восприятии потребителя с другими товарами, выделялся из товарной категории. Концепция позиционирования разрабатывается для применения в условиях товарного, информационного бума, когда рынок заполнен продуктами определённой категории, и может быть воспринята как комплекс стратегических приёмов рекламирования, позволяющих сделать сообщение о качествах продукта заметным в общем информационном потоке.

Стратегии позиционного типа в рекламном сообщении

Стратегия позиционного типа основана на объективной необходимости использовать в рекламе продукта в качестве основного средства воздействия образы и символы, обращенные не к интеллектуальной, как в стратегиях рационального типа, а к эмоциональной сфере адресата. При этом эмоциональное воздействие в равной степени оказывают как изображение, так и лингвистический компонент, наполненные символическим содержанием, что обеспечивает глубокое психологическое погружение реципиента в текст. Эффективность рекламы повышается, если текст не дублирует изображение, а придаёт ему новое освещение.

Работа по созданию рекламного текста в рамках позиционной стратегии предполагает следующие варианты:

1. Создание имиджа марки. Данная стратегия рассчитана на психологическую дифференциацию адресата. В таком случае продукт становится символом человека определённого темперамента, характера. Рекламный образ закрепляет за маркой «живой» портрет адресата, его стиль жизни, манеру держать себя, одеваться и т.д. Использование данной стратегии характерно для рекламы косметической продукции. Для придания рекламному образу повышенной суггестивности автор должен безошибочно определить, каким хочет видеть себя представитель целевой аудитории, а затем воплотить в рекламном образе эти черты. В таком случае продукт становится своеобразным средством самовыражения его обладателя, эстетизации действительности (если вместе с предметом реципиент позаимствует и привлекательные качества рекламного персонажа), подчёркивает индивидуальность.

2. Стратегия резонанса. В подобной рекламе могут найти отражение черты, проблемы социума, экономической, культурной, политической жизни общества. Здесь также уместно апеллировать к ценностным ориентирам, что наделяет рекламу психологически значимым смыслом. В качестве примера можно привести рекламный текст *«Panasonic создает новые ценности для обогащения жизни людей и прогресса общества».*

3. Аффективная стратегия предполагает наличие в рекламе юмора, элементов интриги, которые, вызывая эмоциональную причастность потребителя, способствуют перенесению приятных чувств, связанных с восприятием рекламы, на сам продукт. Часто подобная реклама может не придавать продукту социально или психологически значимой ценности, не заявляет о его преимуществе. Она должна просто развлекать адресата.

Выводы:

В данной статье мы рассмотрели комплекс рационалистских и позиционных стратегий рекламирования, работая в рамках одной из которых, автор создаёт рекламный текст, воздействующий, соответственно, либо на эмоции, либо на интеллект, либо на обе данные сферы сознания адресата. Следует обратить внимание на то, что возникновение описанных стратегий, необходимость их применения обусловлены особенностями эпохи,

когда ценность значения, которое продукт может обрести в сознании адресата, превалирует над его материальной ценностью.

Библиографический список

1. Падучева Е. Высказывание и его соотнесённость с действительностью. М., 1985.
2. Пирогова Ю.К. ИмPLICITная информация в рекламном сообщении//Реклама и жизнь. 1999. №9. С.11-16.
3. Пирогова Ю.К. Рекламный текст. Семиотика и прагматика. М., 2002. 420 с.

© Т.Б. Кольшкينا (ЯГПУ)

Анализ вербально-визуальной составляющей в текстах журнальной рекламы

(на примере рубрики «Тест» в журнале «СТАФ»)

Рекламный текст понятие очень широкое, он не может рассматриваться только как определенная последовательность вербальных единиц, это система знаков, относящихся к различным семиотическим объектам. Главная задача подобного сообщения прежде всего маркетинговая – продвижение на рынок рекламируемого продукта. Воздействие на потребителя сочетания визуальных и вербальных компонентов базируется на психолого-дидактических принципах: доступности, аргументированности, интенсивности, ассоциативности, ясности выражения.

В своем анализе мы обратимся к тем текстам журнальной рекламы, которые соединяют зрительный и вербальный ряд. Такую рекламу вслед за Л.Г. Фещенко мы относим к вербально-визуальному типу коммуникации[1].

В качестве текстов для анализа была выбрана реклама из журнала «СТАФ». Это ежемесячное издание выходит с 2003 года, оно предлагает потребителям последние разработки ведущих мировых производителей. Рекламные обращения рассчитаны на людей с высоким уровнем доходов, следящих за новинками в области техники, и профессионалов, для которых важен не только престиж, но и высокое качество товара. Эту идею отражает название журнала (staff в переводе с английского – направление) и слоган «На шаг впереди всех».

Достаточно интересной, на наш взгляд, является постоянная рубрика журнала «Тесты», которой отводится от 7 до 14 страниц в каждом номере. Здесь представлена аудио- и

видеоаппаратура, мобильные телефоны, цифровые камеры, оргтехника ведущих фирм: Panasonic, Samsung, Epson, YVC, Nikon, Philips и др. Тестирование профессиональной и полупрофессиональной техники проводят сотрудники редакции журнала «СТАФ», после чего создается реклама, цель которой не столько представить визуально рекламируемый товар и перечислить его технические характеристики, сколько предложить оценочное мнение специалистов, выступающих в качестве экспертов.

Общеизвестно, что форма и содержание рекламы должны соответствовать эстетическим и прагматическим потребностям целевой аудитории, поэтому нас интересовал вопрос о соотношении вербальной и визуальной составляющей в рекламных обращениях, представленных в данной рубрике, в решении задач информирования и воздействия. С этой целью было проанализировано 30 рекламных обращений, выбранных методом случайного отбора из трех номеров журнала за 2004 год.

Обратимся сначала к визуальной составляющей анализируемых рекламных текстов, потому что, как известно, именно эта информация в первую очередь считывается реципиентом.

Принято считать, что тип рекламируемого объекта и целевая аудитория определяют тип рекламного обращения, а он, в свою очередь, - средство распространения рекламы. Отсюда определенный уровень требований к рекламному дизайну. Решая проблему визуализации рекламного сообщения, авторы используют все возможные средства параграфематики (графической стилистики). В качестве самостоятельного информанта выступает фотография рекламируемого объекта, в качестве акцентирующего информанта - цветовое решение, оптимизирующего – сегментация текста.

Рассмотрим перечисленные факторы подробнее.

Сначала проанализируем цветовое решение. Авторами удачно используется прием одновременного контраста, за счет которого происходит изменение цветового впечатления, вызванное другим, расположенным рядом цветом. В основе цветового фона макета лежат различные оттенки серо-голубого. Контраст достигается за счет усиления их светлости на границе с более темным цветовым пятном. Таким образом происходит деление рекламного пространства на две части, причем светлое пространство занимает чуть меньше двух третей от общего

формата страницы. Учитывая специфику восприятия и психологического воздействия цвета, дизайнеры располагают внизу более темный цвет, а сверху более светлый. Такое решение производит впечатление стабильности. Сам рекламируемый предмет (это доминирующий элемент макета) либо черного, либо одного из оттенков серого, что несколько не противоречит основному цветовому решению, используемому в макете. Изображая рекламируемый предмет на границе двух плоскостей, авторы связывают все визуальные элементы, добиваясь композиционного единства. Холодная в целом гамма страницы смягчается введением красного цвета (вставка рубрики и название фирмы), тот же цвет используется в шрифте при выделении рекламных акцентов и врезке - пять звездочек «Мнение СТАФ». Введение дополнительного белого помогает организовать информацию и обратить внимание на главное. Белым цветом выделены две врезки: одна – с техническими характеристиками предлагаемого товара, другая – с мнением журнала о данной модели.

Интересно расположение текста: два первых элемента (заголовок и представление эксперта) расположены горизонтально, последующий – мнение специалиста – вертикально. Так за счет верстки создается контраст направлений. Дизайнер организует информацию, направляя реципиента по тексту рекламы таким образом, чтобы ничто не ускользало от его внимания, используя для этого выделение шрифтом (разный масштаб) и цветом, сегментирование, выравнивания по левому краю, абзацные отступления, врезки, специальные графические знаки. В разработке визуального компонента применяются акценты-указатели – вычленение отдельных элементов, фокусирующих внимание на речевом компоненте визуального коммуникативного акта.

Использование рубленого шрифта позволяет говорить о стабильности, надежности, качестве предлагаемых товаров. За счет применения контрастов шрифта (разные кегли, контраст по цвету и толщине в первой строке) у читателей не возникает трудностей в понимании того, что «происходит» на странице, на чем должно сосредоточиться внимание, как организован материал, каковы цели, манера изложения информации. Эффект усиливается благодаря использованию прописных букв в рекламном заголовке.

Таким образом, авторам вполне удалось соблюсти коммуникативные требования, предъявляемые к макету:

сбалансированность, контрастность, пропорциональность, моделирование направления взгляда.

Если визуальная составляющая рекламных текстов рубрики «Тест» представляет собой некое единство и повторяется из номера в номер, обеспечивая эффект узнавания, то в композиции и стиле вербальной части сообщения такого единства нет, тексты представляют собой оригинальные открытые типовые структуры. Однако можно выделить некоторые сходные элементы в организации текста. На уровне композиции к их числу относятся рекламный заголовок, мнение редакции и представление автора, основной текст и дополнительные характеристики, рекламные акценты.

Несмотря на то, что в рубрике представлены продукты разных товарных групп и оценка рекламируемых моделей происходит по различным параметрам, можно выделить некоторые общие категории оценки, выбранные большинством авторов: удобство, дизайн оформления, эргономика, экономичность, надежность, простота/сложность использования и отмеченные экспертами «полезняшки».

Анализ вербального сообщения позволяет выделить две группы потенциальных потребителей, на которых рассчитана реклама этой рубрики. С одной стороны, это группа пользователей, которых можно отнести к классу профессионалов (Business-to-business), потому что им важны технические характеристики предлагаемых товаров, с другой стороны, можно выделить группу потребителей – покупателей розничных товаров (Business-to-consumer), которых важно привлечь возможностью идентифицировать себя с определенным кругом людей. Ясно, что последним не нужны технические подробности, а введение в текст большого количества специальных терминов и характеристик, понятных только специалистам, увеличит вероятность ошибок и неправильного толкования информации розничными потребителями. Стараясь избежать этой проблемы, авторы попытались изложить технические характеристики, максимально используя приемы эмотивной подачи информации, чтобы вызвать соответственно эмоциональное восприятие текста целевой аудиторией, что и отразилось в языковом оформлении рекламного сообщения.

Отметим некоторые приемы, используемые авторами, чтобы обеспечить эффективное эмоциональное воздействие.

Это прежде всего диалоговые пристройки: обращение к

собеседнику (*Если вы хотите заново открыть Баха; Проведите простейший эксперимент; Думаете, эти машины – прерогатива только профи*), возможные возражения как реплики оппонирования (*Максималист тут же съязвит; Предвидим кислую мину критиканов: ну да ... Celeron – неполноценный Pentium (ноутбук); Неужели снимки получатся достойными?*) Так не должно быть... это же не спецтехника (фотоаппарат); вопросно-ответные конструкции (*Кто в тандеме главный: видео или звук? А как насчет содержания? Вы пробовали когда-нибудь «Формулу-1» на 32-дюймовом экране? Рискните – понравится; Боитесь переходить на Linux? Понимаем: потребуется нестандартное мышление, чувство юмора, недюжинная уверенность в себе. Но цель оправдывает средства*), неполные предложения как прием «кустности» в рамках письменного текста (*О цветовой гамме – скромно. В награду – адреналин*). Они создают эффект разговора, спонтанной речи, которая творится как непринужденный диалог с читателем, и свидетельствуют о высокой степени ее экспрессивности. Функция популяризации информации реализуется за счет использования прецедентных текстов (*Мы говорим «Epson» - подразумеваем принтер; Узок круг таких фотопринтеров; Блицкриг; мистер TWISTER; Фотоохота пуце неволи*). Их задача не просто привлечь внимание, вызвать положительные эмоции, но и максимально облегчить восприятие и запоминание информации.

Только в двух текстах встречается антитеза (*динамика от бога, натуральность от лукавого; среди фиесты серебристых кулонов появилась темная личность*) и в одном градация (*от черно-белой фотографии до 100% насыщенности тонов (принтер)*).

Высокая экспрессивность высказывания достигается за счет использования метафор. Это изобразительно средство встречается в тексте чаще, чем остальные фигуры (*академик печатных наук (о фирме); софт, лечимый пилюлями сервиспаков; правдивый соглядатай; радуют файловой бодростью; читает все, что предложишь (CD-плеер); сюжетные привкусы – Dinatic, Movie – последний штрих для гурманов (плазменный телевизор); ферзь всей комбинации – видеопроцессор (плазменная панель), ход гроссмейстера; акустический разброд эквалайзером не воспитать (домашний кинотеатр)*).

Достаточно редко и осторожно авторы используют в

рекламных текстах этой рубрики сравнения (*быстрая, как лань* (фотокамера); *бас, как вздох сфинкса* (музыкальный центр); *фирменные специи как необходимый кандидатский минимум* (кинокамера); *картинка как на картинке* (изображение на мониторе); *акустическое стерео подобно выдержанному вину* (CD-плеер)). В этих сравнениях, как видим, нет сопоставления конкретного товара с продукцией конкурентов по каким-то параметрам, из чего можно сделать вывод, что применение этого средства – всего лишь риторический прием, который используется как элемент аргументации, чтобы подчеркнуть преимущества, уникальность или отличительные особенности товара.

Завершая анализ рекламных высказываний, необходимо отметить, что рекламное сообщение – сложное семиотическое целое, в котором все компоненты имеют равную коммуникативную нагрузку и подчинены решению единой прагматической задачи. А это достигается за счет гармонии формы и содержания: соблюдения принципов доступности информации, ее аргументированности, интенсивности распространения ее на пространстве текста, ясности выражения как вербальной, так и визуальной составляющей и максимального привлечения приемов эмоционального воздействия.

Библиографический список

1. Фещенко Л.Г. Структура рекламного текста. СПб., 2003.

© Н.Е. Соловьева (ЯГПУ)

Тенденции развития рекламной отрасли как основа для постановки задач обучения студентов вуза по специальности «Реклама»

Явление, получившее в России обобщающее название «реклама», может служить ярчайшим примером изменений в обществе в постсоветский период. Реклама стала новой отраслью экономики страны, частью новой массовой культуры, а также новой профессией. Значительные по объемам финансовые, материальные и интеллектуальные ресурсы, задействованные в рекламе, определяют важность этой сферы деятельности россиян. Неуклонный рост этих показателей сопровождается растущей потребностью в высокопрофессиональных кадрах.

В настоящее время специалисты в области отечественной рекламы в большинстве своем представляют практиков, имеющих непрофильное базовое образование (журналисты, психологи,

экономисты, медики, педагоги). Получая дополнительные знания на специализированных курсах, семинарах, конференциях, а также из практики, эти специалисты зачастую не обладают структурированным и широкомасштабным подходом к решению конкретных рекламных проблем. Это и понятно. Как правило, круг их обязанностей ограничивается продажей рекламных услуг, созданием отдельных продуктов для специализированных носителей. Такая картина наблюдается в большей степени в региональной рекламе, но и для российских столиц она представляется реальной.

Однако отрасль развивается и предъявляет все более сложные требования. Именно этот социальный запрос обусловил организацию обучения в высших учебных заведениях по профильной программе. В Российской Федерации действуют факультеты, отделения и специализации в нескольких десятках вузов различных городов. Понятно, что возникла новая проблема - потребность в преподавателях соответствующих дисциплин, в разработке программ и методик обучения. И если общество уже получает дипломированных специалистов в области рекламы и других маркетинговых коммуникаций, то специалистов, обученных преподавать «рекламные дисциплины», явно не хватает.

А перед теми, кто взялся за этот непростой вид деятельности, стоит много важных проблем. Посмотрим на некоторые из них, сформулированные в виде вопросов.

Какие профессии в рекламе нужны отрасли сегодня и какие будут востребованы в будущем?

Какие предметы безусловно необходимо изучить будущим рекламщикам? Как их связать в единый интегрированный процесс обучения?

Каков уровень будущей деятельности специалиста по рекламе – местный, общероссийский, международный? А значит, какого уровня практические примеры, образцы и технологии должны преобладать в процессе обучения?

Правомерна ли оценка профессиональной пригодности студентов для различных видов деятельности в рекламе и можно ли учесть психологические различия обучающихся при разработке общих программ и специализаций?

Каково соотношение теоретической основы и практических «тренировок» в подготовке специалистов по рекламе?

Это далеко не полный перечень вопросов, которые весьма

интересуют наших коллег в других городах. Выяснить их нам удалось на первом многодневном семинаре для преподавателей рекламы, прошедшем в Москве, в Международном институте рекламы.

Семинар показал также, что все преподаватели вкладывают много сил в улучшение образовательного процесса, но действуют разрозненно, можно сказать, поодиночке, не получая помощи и поддержки от коллег. В итоге имеющиеся на местах замечательные разработки не осваиваются преподавателями других вузов, а значит, под вопросом остается и единый методический подход к различным курсам рекламных дисциплин.

Чем же можно руководствоваться при определении форм и содержания обучения будущих рекламистов? Думается, в первую очередь необходимо анализировать состояние рынка труда рекламной отрасли, выявлять важнейшие тенденции на востребованность тех или иных профессионалов.

По нашим наблюдениям, на рынке рекламы происходят следующие перемены.

Первое. Особенно возрастает потребность в менеджерах, организаторах рекламного процесса. Это связано с ростом рабочих мест рекламистов компаний-заказчиков (рекламодателей) и специалистов, осуществляющих продажу рекламных услуг (рекламопроизводителей, рекламораспространителей). Подобные функции могут успешно осуществляться профессионалами, которые аккумулируют глубокие знания в области маркетинга, менеджмента, психологии, экономики. Важными требованиями к менеджерам остаются: аналитическое мышление, навыки стратегического планирования и доскональное знание рекламных продуктов и технологий. Менеджеры должны отличаться высоким уровнем общей культуры, дающим им возможность делать профессиональные оценки рекламных идей, предлагаемых креаторами, то есть творческими разработчиками.

Второе. Заметно усиливается специализация рекламно-производственных фирм. Об этом свидетельствует даже то, в какие узкоспециализированные общественные организации объединяются фирмы, производящие аналогичные продукты и услуги. Существуют ассоциации директ-маркетинга, производителей рекламных сувениров, газетной, телевизионной рекламы, производителей выставочного менеджмента.

Это процесс требует от вузов глубокой специализации

студентов, а значит, не менее глубокой специализации преподавателей. К слову, в свете появления все новых общественных союзов становится актуальной идея создания сходной по задачам организации преподавателей рекламы, которые в рамках деловых встреч и общения через электронные средства получают возможность обсуждать проблемы не только отрасли, но и специфической педагогической деятельности. Стремление преподавателей к объединению весьма ощутимо.

Третье. Обучение студентов специальности «Реклама» немыслимо без специализированных кабинетов, лабораторий, творческих площадок, учебных фирм. Именно в вузе студенты должны видеть, анализировать существующие рекламные продукты, а затем создавать свои собственные проекты. Рынок труда ждет не книжных теоретиков, а профессионально подготовленных практиков. В этом смысле плодотворна, на наш взгляд, идея студенческого индивидуального «портфолио», которое может быть предъявлено будущему работодателю. В «портфолио» могут быть собраны не только образцы дизайнерских решений (учебных или конкурсных), но и собственные работы в области рекламы, менеджмента и маркетинга рекламы.

Четвертое. Потребность в талантливых разработчиках рекламных идей, образов, текстов в России не удовлетворена, хотя на рынке труда данный сегмент значительно уже, чем доля менеджеров. Тем не менее, грамотный и изобретательный креатив нужен рекламодателям и рекламным агентствам. Однако сегодня меняется отношение рекламной общественности к креативу и его разработчикам. Если несколько лет назад креаторы приравнивались к «небожителям», то сейчас рекламное творчество воспринимается как действие, подчиненное маркетинговым задачам. Творчество в рекламе не обладает той свободой, которой характеризуется «чистое искусство». Это услуга. И хотя некоторые творческие личности в рекламе не разделяют данной точки зрения, практика показывает, что эта услуга должна быть еще и продана.

Перед преподавателями рекламных дисциплин стоят задачи не только обучения, но и воспитания будущих профессионалов. Жизнь требует от рекламистов организованности, исполнительности, умения самостоятельно осваивать новые знания, способность работать в команде и при этом брать на себя ответственность.

В общем, российский рынок рекламы ждет наших

выпускников. Успешными из них будут те, кто представляет себе, каких специалистов ждет рынок – по знаниям и личностным характеристикам.

© Е. А. Панова (ЯГПУ)

Развитие визуальной и графической культуры в дизайне

В период модернизации современного образования происходит смена мировоззренческих установок. Современное образование не может стоять в стороне от новых технологий, от современных направлений и ритмов жизни. Оно не может больше ориентироваться на давно укоренившиеся шаблоны, а требует иного подхода, направленного на развитие эстетического восприятия, творческого мышления, воображения и художественного вкуса студентов. Предложенная программа «Основы графического дизайна» направлена на расширение и углубление имеющихся знаний по графике у студентов 1 курса отделения «Реклама», а также на развитие визуальной культуры в дизайне. Данный учебный курс нацелен на реализацию лично-ориентированного обучения, чтобы студент смог оценить свой потенциал и познакомиться с одним из видов современного дизайна – графическим дизайном, включающим в себя промышленную графику, рекламную и сувенирную продукцию, книжный дизайн, плакаты, афиши.

Дизайн («design») в переводе с англ. обозначает чертеж, проект, эскиз, рисунок, замысел. Графика («graphike», «grapho») в переводе с греч. – пишу, рисую. Если соединить термины графика и дизайн, то получится графический дизайн («пишу проект, чертеж, эскиз, рисунок») – особая область искусства, включающая плоскостное изображение, декоративные элементы, шрифты.

Дизайн – это искусство XX века. Современный дизайн многообразен и многолик: промышленный дизайн, графический дизайн, дизайн интерьера, арт-дизайн, дизайн среды и ландшафтный дизайн, фитодизайн, визаж, дизайн одежды и обуви. Дизайн выступает как третья культура, как связь между идеальным (духовным) и материальным. Современный дизайн – это вид творчества, связанный с художественным проектированием и конструированием эстетических свойств окружающего нас предметного мира.

Л.А. Неменская пишет: «...искусство как необходимый аспект причастно ко всему, участвует всюду и не является прилагательным. Жизнь в среде искусства – необходимое качество любого человека, и вне влияния искусства жизнь человека невозможна».

По мере обучения и накопления знаний, умений и навыков у студентов приобретаются новые мотивы, новые взгляды и ценности. Процесс обучения графическому дизайну строится по принципам непрерывности художественного образования, наглядности, системности и последовательности обучения, единства теории и практики. Представленная программа направлена на развитие визуальной культуры, художественно – творческой деятельности и креатива студентов в области графического дизайна. Областью изучения данного курса является «язык» и специфика графического дизайна. Развитие индивидуальности в процессе художественно-творческой деятельности является ключевым моментом в формировании новообразований, новых механизмов, новых структур личности, которые Л.С. Выготский называл «процессом формирования человека».

Появление особой среды и особого окружения, а также его элементов, спроектированных и изготовленных по законам дизайна, требует грамотных специалистов. Именно в дизайне были найдены и успешно апробированы принципы ориентированной проектно-творческой деятельности, которые позволяют ускорить процесс интеграции общечеловеческих, национальных и индивидуальных культурных ценностей.

Курс «Основы графического дизайна» входит в блок дополнительных дисциплин предметной специализации по стандарту специальности «Реклама».

Цели курса – формировать интерес и положительную мотивацию к дизайну, дать обоснованное представление о графическом дизайне, раскрыть его сущность и основы, расширить знания студентов о шрифтах.

Задачи курса:

- дать студентам возможность реализовать свой интерес к художественно-эстетическому направлению;
- познакомить студентов с основами графического дизайна как с особым видом творчества;
- изучить законы цветоведения и композиции;

- развивать интеллектуальные и профессиональные навыки студентов в графическом дизайне;
- дать понятия о силуэте, фирменном стиле, логотипе;
- развивать визуальную культуру студентов в дизайне;
- научить их применять в рекламной деятельности знания о шрифтах и графическом дизайне, использовать их в современной полиграфии, дизайне, промграфике, рекламе, компьютерном дизайне.

Методы и формы обучения:

- личносно – деятельный подход,
- метод наглядности,
- проблемно – поисковый метод,
- метод сотрудничества,
- метод проектов.

Виды и формы проведения занятий:

- теоретические (лекции с моделированием учебных ситуаций, анализ и обсуждение полиграфической и рекламной продукции);
- практикум по разработке графических эскизов и творческих работ.

Содержание курса. Курс состоит из 10 блоков:

1. Виды и направления в дизайне. Графический дизайн – особый вид творчества (2 часа - лекция).
2. Средства выражения графического дизайна: точка, линия, пятно, цвет, тон, фактура, масса, пространство (1 час - лекция, 1 час - практикум).
3. Основные законы композиции: ритм, равновесие, симметрия, асимметрия, статика, динамика, целостность (2 часа - лекция, 2 часа - практикум).
4. Основы цветовой грамоты. Спектр. Триада. Цветовые контрасты. Колорит. Гамма (1 час - лекция, 1 час - практикум).
5. Понятие о стилизации и силуэте (1 час - лекция, 1 час - практикум).
6. Композиционный центр. Модульные композиции. Шрифтовые композиции (2 часа - лекций, 2 часа - практикум).
7. Графический дизайн в рекламе (2 часа - лекция).
8. Шрифт в графическом дизайне. Логотип. Фирменный знак. Фирменный стиль (2 часа – лекций, 4 часа – практикум).
9. Применение графического дизайна. Разработка эскиза этикетки. Разработка эскиза упаковки (4 часа - лекция, 8 часов - практикум).

Разработанная система практических заданий для студентов базируется на знаниях, умениях и навыках, полученных в общеобразовательной школе, так как мало кто из студентов посещал ДХШ или ДШИ. Предложенная программа предполагает лекционные и практические аудиторные занятия (создание серии графических рисунков, разработку собственных идей, выполнение творческих эскизов и графических работ) в объеме 36 часов (17 час. - лекции, 19 час. - практикум). Данный курс является пропедевтическим – готовит к восприятию курса по компьютерному дизайну.

Итогом изучения «Основ графического дизайна» является просмотр индивидуальных творческих работ студентов.

Работа со студентами 1 курса отделения «Реклама» дала возможность выявить проблемы, препятствующие полноценному формированию творческой личности студента в процессе художественно – творческой деятельности. К числу наиболее существенных проблем обучения на факультете можно отнести такие, как:

- низкая степень художественно – графической подготовки студентов,
- недостаточная оснащенность графическими материалами и низкий уровень владения графическими инструментами,
- отсутствие мотивационных действий в познавательном процессе.

Предварительные результаты обучения

Для построения индивидуальной образовательной траектории в институте и успешной профессиональной карьеры дизайнера первокурсники приобретают в рамках данного курса навыки работы с графическими материалами, знания в области написания и построения шрифтов, умения стилизации графических изображений. Предложенная программа по «Основам графического дизайна» расширяет и дополняет сведения по базовым художественным дисциплинам. Она дает студентам возможность реализовать свой интерес к современному дизайну, развивать интеллектуальные и профессиональные навыки работы в графике, подготовиться к компьютерному дизайну.

© С.К. Болотова (ЯГПУ), Е.Е. Автореева (Углич)
Об аспектах исследования современного
провинциального граффити

Одним из неформальных способов речевой коммуникации, безусловно представляющих исследовательский интерес как факт современной речевой культуры, являются настенные надписи (граффити). Этот феномен, имеющий многовековую историю и поистине планетарный масштаб, живет своей жизнью в каждой стране и каждом городе. Наше внимание привлек вопрос о том, что представляет собой сегодня мир неформальных настенных надписей в провинциальном городе. Целью планируемого нами исследования является многоаспектное синхроническое описание настенных автографов, существующих в г. Угличе в наши дни. Масштаб города (районный центр с населением около 30 тыс. жителей) позволяет сделать довольно полный охват всех существующих на ограниченном отрезке времени надписей и проследить историю создания многих из них. На данном этапе мы располагаем постоянно пополняющейся картотекой, включающей около 850 копий надписей и рисунков.

Отсутствие систематических лингвистически ориентированных описаний современных граффити свидетельствует о том, что они изучены недостаточно. Большинство известных нам работ освещает феномен граффити в диахроническом аспекте, делая лишь небольшой комментарий к их современному состоянию. Основными доступными источниками сведений о современном граффити являются популярные журнальные или Интернет-публикации, которые не являются собственно научными исследованиями. Авторы наиболее серьезных материалов пытаются выяснить значимые характеристики и тенденции развития граффити, выделяют на различных основаниях их типы и единодушно при этом отмечают неизученность данного явления и отсутствие единой терминологии для описания, что заставляет многих использовать при обсуждении проблемы сленговые номинации.

В настоящее время нет общепринятого терминологического обозначения для всех существующих разновидностей неформальных настенных надписей. Все более употребительным становится термин «граффити», который в последние десятилетия значительно расширил границы своего значения и сферу

применения. Однако разные исследователи вкладывают в него разное содержание. Первоначально термин применялся только в узкоспециальном значении. Так, Большой энциклопедический словарь «Языкознание» толкует «граффити» (итал. graffiti, мн. ч. от graffito, букв. – нацарапанный) как «посвятительные, магические и бытовые надписи на стенах зданий, металлических изделиях, сосудах и т.п.» и отмечает их широкое распространение во многих странах мира, что показывают раскопки древних и средневековых городов и поселений [1. С.118]. Еще одно узкоспециальное значение термин приобрел, когда им стал обозначаться один из видов искусства молодежной субкультуры хип-хопа, объединяющий слово и рисунок и применяющий специальную технику исполнения с помощью аэрозольного баллончика. Вместе с тем существует несколько вариантов широкого понимания термина. В нашем исследовании термином «граффити» обозначаются любые доступные всеобщему обозрению надписи на внешних поверхностях зданий и сооружений, выполненные в любой технике любым желающим и выражающие любое содержание (наиболее широкое из всех встречающихся значений).

Нет единого термина и для обозначения авторов неформальных настенных надписей. Из всего обилия используемых номинаций («граф», «граффитчик», «художник-любитель», «писатель» и др.) мы считаем целесообразным использовать термины «граффитист» или «райтер» (от англ. writer – писатель; автономинация в сленге создателей граффити) [2. С. 32-36; 3. С. 620; 4].

Разнообразие настенных надписей вызывает большие трудности при выборе единых классификационных оснований. В литературе наиболее четко осуществляется деление граффити с хронологической точки зрения на древние и современные. Как древние воспринимаются надписи, сохранившиеся со времен пещерного человека до нового времени; как современные – надписи, сделанные на протяжении XIX – XXI вв. В одной из наиболее подробных хронологических классификаций выделяются

- 1) граффити каменного века (геоглифы) – процарапанные примитивные изображения на камне;
- 2) античные граффити – процарапанные на глиняных сосудах надписи посвятительного, дарственного содержания, магические знаки, а также автографы мастеров, надписи шуточного или непристойного характера на древних памятниках (стенах домов,

мебели, посуде);

3) граффити раннехристианского периода III-IV веков, имеющие сакральный смысл;

4) граффити в технике саграфито, появляющиеся на архитектурных памятниках много позже их создания (так называемое «заборное искусство», создаваемое подростками и психически неуравновешенными людьми);

5) граффити в рамках течения «граффитизма» 60-70-х гг. XX в. в США и Западной Европе, вдохновленное низовым городским фольклором и эстетикой дешевых комиксов и создаваемое самодельными «райтерами» с помощью аэрографов, – причудливые яркие композиции с вызывающими надписями на поверхностях брандмауэров, бетонных ограждений и рекламных щитов [3. С.620].

Применительно к г. Угличу можно вести речь только о четвертом и пятом типах современных граффити, срок жизни которых весьма незначителен.

Современные настенные надписи делятся исследователями на разновидности в зависимости от разных факторов. Так, В. Корецкий выделяет оппозицию: детские («туалетные») граффити и граффити хип-хоп культуры [5]. В классификации М. Попова ведущим основанием разграничения служит социальная принадлежность граффитиста:

1) гангстерское граффити, создаваемое представителями преступного мира, которое служит способом общения внутри субкультуры и с гражданами, понимающими язык этих граффити;

2) граффити молодежной субкультуры:

а) граффити «школьной культуры» – коряво написанные учащимися средних и старших классов с использованием подручных средств (мел, помада и т.д.) надписи типа «ай лов «нирвана»!», «здесь был я», «директор – лопух» и т.д. на стенах школьных туалетов, гаражей, жилых домов, в подъездах;

б) граффити «изгоев общества», не вписывающихся в формат официальной культуры, для которых граффити – способ общения с себе подобными и знак протеста против всего, что их угнетает;

3) граффити хип-хопа, появившееся в России в 80-х годах XX века [6].

На иных основаниях строится классификация в словаре «Пластические искусства»: современные граффити

подразделяются на взрослые, детские и хип-хопа; последние могут создаваться обеими возрастными группами [2. С.30]. В. Лабода по характеру содержания разграничивает такие группы надписей, как признания в любви, комментарии к различным событиям, забавные надписи, рекламные, политические и социально направленные высказывания; в отдельную группу автор выделяет гангстерские граффити [7].

Хотя авторы изученных нами материалов разграничивают типы современных граффити на различных основаниях, четко прослеживается выделение надписей, сделанных в рамках хип-хоп культуры, в самостоятельную разновидность. В работах отмечено также, что в конце XX в. граффити становится самостоятельным видом искусства, перешедшим из молодежной субкультуры в официальную (взрослую) культуру, и превращается в профессиональную форму заработка.

Ряд разновидностей граффити, выделенных в упомянутых классификациях, не представлен в нашем материале. Так, на стенах г. Углича отсутствуют гангстерские граффити. Что касается возрастных разновидностей, то применительно к Угличу можно говорить почти исключительно о детских и подростковых граффити, поскольку надписи, созданные взрослыми, в настоящий момент отсутствуют в городе.

Существующие классификации дают лишь самые общие ориентиры, однако оставляют вне поля зрения ряд характеристик граффити, раскрывающих их лингвистическую и коммуникативную природу. Возможные направления исследования вытекают из самой многоплановой природы граффити, представляющих собой сложный лингвосоциокультурный феномен и существующих в многообразных формах. Специфика граффити состоит в том, что они являются частью (отражением и выражением) субкультуры ряда социальных и возрастных групп и показателем интересов и приоритетов данной субкультуры, а также способом отграничения ее носителей от других социальных групп. Наряду с вопросом «о чем?» (тематическая классификация) должны найти освещение ответы и на другие традиционные вопросы коммуникативного подхода: «кто?», «кому?», «почему?» и «зачем?». Наши предварительные исследования (анкетирование среди подростков) показали, что сознательная рефлексия по поводу создаваемых надписей не характерна для авторов традиционных граффити, однако представляется важным вскрыть мотивы и цели этого вида

речевой активности подростков.

В зафиксированном нами материале мы считаем целесообразным на первом уровне разграничить два основных вида граффити: традиционные (ТГ) и граффити хип-хоп культуры (ХХГ). ТГ являются исконным многовековым способом самовыражения человека, который изначально существовал во всех регионах земного шара, а ХХГ – явление сравнительно новое, развившееся на базе ТГ в условиях англоязычной молодежной субкультуры. ТГ – это надписи, в которых доминирует словесно выраженное содержание, они представляют собой высказывания или их фрагменты по тому или иному конкретному поводу. Их главная функция – экстерииоризация эмоций граффитистов и реже – коммуникация между ними. ТГ может быть как преднамеренным, целенаправленным, так и спонтанным, созданным по некоему сиюминутному внутреннему или внешнему стимулу. В последнем случае граффити выполнено, как правило, небрежно, с помощью подручных средств. Преднамеренность или спонтанность определяют и другие характеристики надписи. Весьма условно среди ТГ можно разграничить детские, подростковые и юношеские граффити, отличия которых лежат, главным образом, в области мотивов и содержания. Так, юношеские граффити сходны с подростковыми, их новизна в том, что они касаются политической, экономической или общественной жизни и представляют собой созданные с осознанным намерением, структурно и графически оформленные тексты, которые активизируются в острые моменты общественно-политической жизни.

С 80-х гг. в России начало набирать популярность ХХГ, которое было модным массовым увлечением подростков в течение нескольких десятилетий и, наряду с рэпом и брейк-дансом, составляло субкультуру хип-хопа. Заимствованный характер ХХГ наложил отпечаток на его тематику, структуру и графическое оформление. ХХГ представляют собой моно- или мультихромные надписи и рисунки, выполненные одним из специально разработанных шрифтов граффити либо в стиле тегов – причудливо оформленных росписей участников хип-хоп команд или граффитистов-одиночек. Выполняются ХХГ, как правило, аэрозольным баллончиком, а их создание является заранее спланированным, то есть представляет собой преднамеренное и осознанное коммуникативное действие.

В ТГ основное воздействие на окружающих оказывает

содержание (ТГ – это высказывание по поводу), а в ХХГ – форма, отсюда особое внимание в последних к технике исполнения надписи и отношение к ним как к произведению искусства. Разное происхождение ТГ и ХХГ объясняет и различия в языковых предпочтениях граффитистов, например обилие сленговой лексики в ХХГ и преобладание среди них надписей на английском языке (в Угличе англоязычные надписи составляют 94,7%). ХХГ оказывает влияние на ТГ в плане графического оформления: некоторые из шрифтов ХХГ начали применяться в ТГ (например, в написании имен, названий любимых музыкальных групп и т.д.). Таким образом, разные типы граффити не существуют сегодня изолированно.

Вопрос выбора классификационных оснований представляется нам принципиальным, так как фактически именно они задают дальнейший исследовательский вектор. Принимая во внимание достоинства и недостатки упомянутых выше классификаций, мы считаем, что в качестве классифицирующих целесообразно использовать несколько оснований:

- социально-групповая принадлежность граффитиста;
- сфера жизни, с которой тематически связан текст надписи;
- функциональная нагрузка надписи;
- выявляемый в технике исполнения характер отношения граффитиста к своему творению;
- используемый язык (русский / иностранный);
- структурно-синтаксическое оформление;
- лексическое наполнение и стилевая окраска надписи и некоторые другие.

Граффити – явление вечное и в то же время постоянно меняющееся и развивающееся. Каждая эпоха накладывает свой отпечаток на содержание, структуру, лексическое наполнение и языковое оформление настенных надписей, на отношение к ним самих граффитистов. На наш взгляд, целесообразно подробнее исследовать лингвокоммуникативные, лингвокультурологические, социолингвистические, гендерные и другие особенности граффити, создаваемых в настоящее время.

Библиографический список

1. Языкознание: Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998.
2. Пластические искусства: Краткий терминологический словарь. М., 1994.

3. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства /Под ред. В.Г. Власовой. СПб., 2000. Т.2.
4. Сленг граффитчиков // [http:// WWW Street –rap. Narod. ru // Sleng, htw.](http://WWW.Street-rap.Narod.ru//Sleng.htw)
5. Корецкий В. Бунт букв // Еженедельный журнал. WWW. ei.ru. 2002. №15.
6. Попов М. «Уличного художника всегда можно посадить за хулиганство» // [http:// fexunose, n.m.ru.](http://fexunose, n.m.ru)
7. Лабода В. Граффити как альтернативная форма искусства XX в. // [http:// WWW Street –rap. Narod. ru // historyi graffity. htw.](http://WWW.Street-rap.Narod.ru//historyi.graffity.htw)

© Л.А. Гусева (ЯГПУ)

Профессионально ориентированные задания в курсе преподавания культуры речи на отделении «Реклама»

Одной из задач учебного курса «Русский язык и культура речи» является знакомство с лексическими, грамматическими, стилистическими, а также орфографическими и пунктуационными нормами русского языка. Следует отметить, что грамотность, соответствие нормам русского языка, - безусловное требование к любому письменно оформленному тексту. К сожалению, проблема орфографической и пунктуационной грамотности становится актуальной при подготовке будущего специалиста по рекламной деятельности. Опыт показывает, что на отделении «Реклама» учатся студенты как с устойчивым, так и с неустойчивым, несформированным навыком грамотного письма, а рекламная деятельность предполагает работу и с документами, и с деловой перепиской, и с большим количеством рекламных текстов, адресованных очень широкому кругу читателей.

Рекламный текст, на наш взгляд, кардинально отличается от текстов публицистических, художественных, научных именно широтой своего распространения: реклама заполняет буквально все пространство, окружающее нас. Пропорционально степени распространенности возрастает и сила воздействия, причем не только всего рекламного текста в целом, но и его составляющих. Заметим, что рекламный текст, как правило, краток, а каждый из его компонентов обладает своим собственным вектором воздействия. Все это делает орфографическую ошибку, допущенную в рекламном тексте, весьма значительной. Поэтому

так остро реагируют люди, равнодушные к судьбам родного языка, на названия с ошибкой.

Не только качествами рекламного текста, но и спецификой языковых норм обусловлена значимость орфографических и пунктуационных ошибок. Орфография и пунктуация глубоко и подробно изучаются в школе. Орфографические и пунктуационные нормы, в отличие от лексических и грамматических, меняются крайне редко и только в законодательном порядке. Они жестко фиксируются в словарях и пунктуационных справочниках. В этом отношении можно сказать, что орфографический и пунктуационный уровни являются поверхностными уровнями языковой системы, доступными не только для освоения, но и для анализа, для проверки миллионами наших сограждан. Далеко не каждый читатель может заметить лексический недочет. Лексическую ошибку подчас трудно отличить от приема языковой игры. Пресловутое название некой фирмы «Анус», полученное путем сложения двух первых букв из фамилий ее владельцев, - так вот это название в разных учебных пособиях по рекламе получает диаметрально противоположную оценку: одни считают его неудачным, а другие – удачным примером словотворчества. Такие дискуссии невозможны при решении вопроса, какие буквы пишутся в словах *лидер*, например, или *по-русски*. Каждый мало-мальски грамотный человек в состоянии заметить орфографическую ошибку и оценить пишущего (в нашем случае – рекламиста) как неграмотного, некомпетентного, непрофессионального работника. Ничто не может так быстро испортить репутацию пишущего, как элементарная ошибка.

Отдельного внимания заслуживает пунктуационный анализ предложения. Русская пунктуация конструктивна. Нельзя по наитию, в силу природной грамотности, расставлять знаки препинания. Не интонация, не экспрессия, а синтаксическая конструкция определяет порядок постановки знаков препинания. Чтобы не допускать пунктуационных ошибок, нужно на школьном уровне владеть навыками синтаксического разбора предложения. Не секрет, что активные занятия русским языком заканчиваются в школе в 9-м классе. За 10-й и 11-й классы школьники успевают забыть, что такое подлежащее, сказуемое, обстоятельство, дополнение и определение. Однако без этих терминов невозможен качественный и эффективный пунктуационный разбор. Разбор «по членам предложения» – это

тренировка логического мышления. Выявляя подлежащее и сказуемое, задавая вопросы от главного слова к зависимому, человек учится анализировать ситуацию, отличать предмет речи от его характеристики, не смешивать такие понятия, как цель, причина, условие. Синтаксический разбор воспитывает строгое, дисциплинированное отношение к высказыванию. Предложение – это не произвольный набор слов, это система, опирающаяся на жесткие правила. Человек, не владеющий азами синтаксического разбора, не может понять, в чем заключается грамматическая ошибка. Почему нельзя признать верной фразу: «В русском языке мы говорим *сделай ксерокс с этого документа*? Может быть, потому, что от глагола *говорим* следует задать вопрос не *где?* – *в русском языке*, а – *как?* – *по-русски*. Автор, написавший очень длинное, с большим количеством красивых и правильных слов, предложение, удивлялся, почему оно оказалось грамматически неверным. Дело в том, что в предложении не оказалось ни подлежащего, ни сказуемого, там было только распространенное обстоятельство времени. Многие из студентов, писавших диктант, допустили в нем смешную, казалось бы, но закономерную ошибку – не согласовали сказуемое с подлежащим, получилось: *ситуация ударило*. Приведем предложение полностью: «Недавняя ситуация, связанная с распространением атипичной пневмонии и падением курса доллара, приведшими к снижению туристической активности в мире, больно ударила по многим колоссам моды и привела к разорению не защищенные своим именем компании». Ошибка спровоцирована тем, что сказуемое располагается далеко от подлежащего, поэтому интуитивное знание грамматической нормы не помогло правильно выбрать родовую форму сказуемого. Кстати, те студенты, которые выполняли, по заданию преподавателя, синтаксический разбор этого предложения, смогли самостоятельно исправить свою ошибку.

В силу всего сказанного выше мы считаем, что необходимо проводить орфографический и пунктуационный тренинг со студентами отделения «Реклама» в курсе преподавания русского языка и культуры речи. В своей работе со студентами мы пытались комплексно решать учебные задачи курса «Русский язык и культура речи», особое внимание уделяя орфографическому и пунктуационному разбору.

Связи между учебным курсом «Русский язык и культура речи» и специальностью «Реклама» можно искать и находить в

разных направлениях. В первую очередь с учетом специальности следует отбирать сам языковой материал. Предложения для пунктуационного разбора, тексты диктантов и изложений, материал для редактирования подбираются в различных учебных пособиях и научно-популярной литературе по рекламной деятельности. Практические задания для самостоятельной работы студентов ориентируют их на обращение к рекламным текстам. Примерные виды заданий: посмотрите рекламный ролик и напишите его сценарий; из текстов о рекламе и рекламных текстов выпишите предложения с грамматическими и речевыми ошибками; подберите слоганы, в которых используются слова с непроизносимыми или удвоенными согласными, или формы повелительного наклонения глагола, или частицы *не* и *ни*, слова в прямом и переносном значении; подберите или составьте текст диктанта о рекламе. Подобные задания заставляют студента читать специальную литературу по избранной специальности. Однако рекламная деятельность предполагает внимательное отношение к разным аспектам человеческой жизни. Поэтому и на занятиях по русскому языку не следует ограничиваться работой только со специальными текстами. Кроме того, языковой вкус, профессионально необходимый будущему специалисту по рекламе, формируется при работе с текстами классической русской литературы.

Профессионально ориентированными могут быть не только тексты, но и сами задания по текстам, не связанным непосредственно с рекламой. Например: догадайся, о чем идет речь; из произведения русской классической литературы выпиши диалог и подумай, какое качество этого фрагмента (героя, или содержание, или форму, или экспрессивное языковое средство) можно использовать при создании рекламного текста; напиши небольшое сочинение о лете, о своей учебе в институте или еще о чем-нибудь, но обязательно в оптимистичной, мажорной тональности; сочини диалог, чтобы было нескучно читать.

Творческие работы студентов поначалу отличаются стандартностью и стереотипностью в раскрытии темы; языковые средства создания мажорного настроения ограничиваются лексикой с общим оценочным значением: *красиво, замечательно, хорошо*. Сочинение о лете, например, превращается в честный ответ на вопрос: «Где ты летом был?» Понимание того, что в творческом опусе должна быть фантазия, игра, художественный

вымысел, приходит не сразу. Постепенно, совершенствуя написанное, юные авторы осваивают законы композиции малого речевого жанра: нельзя затягивать вступление, опасно выстраивать перечислительные ряды, нужна запоминающаяся деталь, на которой и следует сосредоточить внимание. Создавая сценарии уже готовых рекламных роликов, студенты учатся точно обозначать, описывать и характеризовать предметы и действия; осознают различия между лексикой предметной и оценочной. Типичной является для первоначального варианта «сценария» следующая фраза: «Молодая красивая женщина на современно оборудованной кухне готовит обед». Эта фраза вызывает массу вопросов: сколько лет женщине? худощавая она или полненькая? блондинка или брюнетка? как она одета? В результате редактирования появляется текст: «Худощавая блондинка с гладко причесанными и собранными на затылке в узел волосами, в бежевой блузке и красном фартуке режет зеленый лук, обливаясь слезами». Творческие задания у студентов отделения «Реклама» вызывают неизменный интерес. В процессе их выполнения студент привыкает определять и конкретизировать творческую задачу и находить для ее решения необходимую языковую форму.

Игровой характер заданий «догадайся» активизирует интерес и внимание студентов к уже записанному тексту. Приведем в качестве примера работу с предложением из поэмы Н.В.Гоголя «Мертвые души»:

– Запишите предложение, объясните знаки препинания и орфограммы: *«Словом, все было хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединятся вместе, когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит грубоощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности».*

– Определите по стилю, по особенностям языка, кто автор этого фрагмента (подсказка: русский писатель 19 века).

– Какому предмету автор дает такую характеристику?

– Объясните значение слов *прорехи, хлад*.

– Чем отличаются друг от друга слова *холод* и *хлад*?

Приведите свои примеры с чередованием полногласных и

неполногласных сочетаний.

– Что вы знаете о старославянском языке и о его роли в формировании русского литературного языка?

– Найдите в предложении антонимы. Объясните их роль в формировании идеи высказывания.

– Какие образные языковые средства использованы в этом предложении?

– Попробуйте передать то же самое содержание другим языком (по-деловому сухо и конкретно; с использованием жаргонизмов; научнообразно). Подумайте, осталось ли содержание неизменным.

Третье направление профессионально ориентированных заданий предполагает организацию деятельности студентов. К этой группе можно отнести задания по составлению словаря профессионального языка рекламиста (работа может носить коллективный или индивидуальный характер). Кроме того, можно использовать игровые формы деятельности: проведение реферата-аукциона («Уговори спонсора издать твою книгу»); презентация орфографического правила; ведение дневника, читательского («Читаю литературу по специальности») или экскурсионного («Посещаю выставки, презентации, конкурсы»). Имеет смысл уже на первом курсе начать со студентами работу по проведению анкетирования, опроса общественного мнения. Организация деятельности студентов – процесс долговременный. Формы контроля достаточно трудоемки и требуют дальнейшего осмысления.

Таким образом, курс «Русский язык и культура речи» предоставляет широкие возможности для профессионального ориентирования студентов 1-го курса отделения «Реклама». Однако реализация этих возможностей в значительной степени затруднена ограниченным количеством учебных часов, весьма небольшим по сравнению с объемом поставленных задач.

© Р.В. Разумов (ЯГПУ)

Развитие систем антропонимов в 1990-2000-е гг.

Любые имена у любого народа даются в соответствии с национальными традициями, сложившимися в той или иной стране в результате долгого процесса исторического развития. Но, помимо традиций, на выбор имени оказывает влияние и всегда

существующая в обществе мода на имена. Исследование такой моды очень важно и помогает в осмыслении онимического вкуса той или иной исторической эпохи, так как “каждое имя имеет свою историю, “биографию”, географическое распространение и национальную принадлежность” [1. С. 9].

К исследованию развития антропонимических систем ученые обращались неоднократно, однако большинство таких исследований датировано в основном 1960-1970-и гг. Работы же, анализирующие употребление антропонимов в начале 1990-х гг. и в первые годы XXI века, пока еще немногочисленны.

В данной публикации представлен анализ практики именования людей в Ленинском и Дзержинском районах города Ярославля в 1991-1994-х гг. и в 2001-2003-м гг. В качестве материала для исследования были использованы данные, собранные студентами факультета русской филологии и культуры в отделах загсов соответствующих районов в 2004 г. Следует отметить, что анализу будут подвергнуты только первые десять наиболее популярных имен мужского и женского именников каждого из районов.

В 1991-1994-х гг. в Ленинском районе зафиксировано употребление 38 мужских и 26 женских имен, в то время как в Дзержинском районе – 48 мужских и 53 женских имени. В 2001-2003-е гг. количество используемых имен изменилось: в Ленинском районе употреблено 36 мужских и 38 женских имен, а в Дзержинском районе – 62 мужских и 64 женских имени. Сравнение количества используемых имен показывает, что в обоих случаях наблюдается рост числа имен в женском именнике, в то время как мужской именник увеличился лишь в Дзержинском районе.

Доля наиболее употребительных имен составила в 1991-1994 гг. в Ленинском районе: в мужском именнике - 86,2%, а в женском – 84,7%. Соответственно в Дзержинском районе она равна: в мужском именнике – 71,7%, а в женском – 69,1%. Сравнение этих данных показывает, что в Ленинском районе концентрация наиболее употребительных имен выше, чем в Дзержинском. В 2001-2003-е гг. в Ленинском районе на первую десятку наиболее используемых имен приходится: в мужском именнике – 63,3%, в женском – 73,9%; в Дзержинском районе: в мужском именнике – 56,8%, в женском – 62,2%. Сопоставление этих данных с данными предшествующего периода показывает, что доля десяти наиболее популярных имен в начале XXI века снижается, что, очевидно

связано с ростом популярности имен, входящих в группу частых имен.

Наш анализ мы начнем с описания десяти наиболее популярных имен мужского именика Ленинского и Дзержинского районов города Ярославля.

В 1991-1994 гг. в первую десятку наиболее популярных имен в Ленинском районе входили имена: *Александр* (14,9% [2]), *Максим* (13,6%), *Андрей* (12,7%), *Сергей* (11,9%), *Михаил* (9,7%), *Дмитрий* (8,9%), *Руслан* (4,7%), *Иван* (3,4%), *Павел* (2,5%), *Игорь* (1,8%) и *Алексей* (1,8%). В Дзержинском районе в этот период в первой десятке зафиксированы антропонимы: *Александр* (9,4%), *Алексей* (8,8%), *Дмитрий* (8%), *Илья* (6,8%), *Андрей* (5,6%), *Максим* (4,9%), *Антон* (4,3%), *Сергей* (4,3%), *Артём* (4,1%), *Михаил* (3,9%), *Никита* (3,9%), *Роман* (3,9%) и *Евгений* (3,4%). Сравнение репертуара имен Ленинского и Дзержинского районов показывает следующее. Во-первых, в 1991-1994-х годов в обоих районах самым популярным было одно и то же мужское имя – *Александр* (соответственно 14,9% и 9,4%). Во-вторых, в данный период в рассматриваемых районах зафиксировано совпадение 7 мужских имен: *Александр*, *Алексей*, *Андрей*, *Дмитрий*, *Максим*, *Сергей* и *Михаил*.

В 2001-2003-е гг. первая десятка мужского именика изменилась в обоих районах. В Ленинском районе первую десятку наиболее популярных имен составили имена: *Владислав* (8,6%), *Никита* (7,6%), *Даниил* (7,2%), *Егор* (6,7%), *Иван* (6,3%), *Артём* (6,1%), *Александр* (5,8%), *Максим* (5,4%), *Дмитрий* (4,9%) и *Павел* (4,6%). Сопоставление первой десятки 2001-2003-е гг. с предшествующим периодом показывает, что она обновилась наполовину: лишь пять имен (*Александр*, *Дмитрий*, *Иван*, *Максим* и *Павел*) присутствовали в ней в начале 1990-х гг. Новыми для данного района стали 5 антропонимов: *Владислав*, *Никита*, *Даниил*, *Егор* и *Артём*. Следует отметить также, что первые четыре перечисленных имени были наиболее популярными в это время. В Дзержинском районе в первой десятке зафиксированы имена: *Даниил* (9,2%), *Александр* (7,3%), *Дмитрий* (5,7%), *Никита* (5,2%), *Артём* (4,6%), *Алексей* (4,4%), *Кирилл* (4,3%), *Иван* (4,1%), *Илья* (4,1%), *Егор* (3,9%). В отличие от Ленинского района, в Дзержинском районе первая десятка имен была более стабильной. В нее вошло всего четыре новых имени: *Даниил*, *Кирилл*, *Иван* и *Егор*, в то время как сохранились в ней 6 имен:

Александр, Дмитрий, Никита, Артём, Алексей и Илья. Интересна судьба имени *Даниил* (с вариантами *Данила, Данил*), которое всего за несколько лет возглавило список самых популярных имен Дзержинского района. Сопоставление репертуаров мужских имен 1991-1994-х гг. и 2001-2003-х гг. показывает следующее. Во-первых, в обоих районах наиболее популярными стали имена (*Владислав и Даниил*), отсутствующие в первой десятке имен в начале 1990-х годов. Во-вторых, в рассматриваемый период в обоих районах отмечено совпадение 7 имен: *Александр, Артём, Даниил, Дмитрий, Егор, Иван и Никита*. Сопоставление этого перечня с аналогичным перечнем в 1991-1994-е гг. показывает, что в нем сохранились лишь три имени из предшествующего периода: *Александр, Дмитрий и Иван*.

Развитие системы женского именника в Ленинском и Дзержинском районах отличалось от развития системы мужского именника.

В 1991-1994 гг. в десятку наиболее популярных имен Ленинского района входили имена: *Екатерина* (17,9%), *Анна* (17,3%), *Юлия* (10,3%), *Мария* (9,3%), *Алёна* (7,5%), *Анастасия* (6,9%), *Дарья* (4,9%), *Полина* (3,8%), *Валерия* (3,5%) и *Татьяна* (3,1%). В Дзержинском районе в этот же период первая десятка состояла из следующих имен: *Анастасия* (8,8%), *Екатерина* (8,6%), *Анна* (7%), *Алёна* (5,4%), *Ксения* (5,4%), *Мария* (5,2%), *Дарья* (4,9%), *Юлия* (4,9%), *Татьяна* (4,5%), *Виктория* (4,3%), *Ольга* (3,6%), *Елена* (3,6%) и *Александра* (2,7%). Сопоставление репертуара десяти наиболее популярных имен показывает, что, в отличие от мужского именника этого периода, в женском именнике наиболее популярные имена не совпали. В то же время в первой тройке наиболее популярных имен отмечено два совпадения: имена *Екатерина* и *Анна* были одинаково популярны в обоих районах. Сравнение именников Ленинского и Дзержинского районов 1991-1994 гг. показывает, что в них совпали 8 имен: *Алёна, Анастасия, Анна, Екатерина, Дарья, Мария, Татьяна и Юлия*.

В начале XXI века изменение развитие женского именника рассматриваемых районов происходило по тем же принципам, что и у мужского именника. В 2001-2003 гг. в Ленинском районе в десятку наиболее популярных вошли имена: *Анастасия* (11,7%), *Полина* (10,4%), *Дарья* (9,8%), *Алина* (8,4%), *Софья* (7,2%), *Анна* (6,5%), *Ольга* (5,7%), *Елизавета* (5,3%), *Юлия* (4,7%) и *Алёна* (4,1%). Сравнение этого именника с именником предшествующего

периода показывает, что он, так же как и мужской именник этого периода, обновился наполовину. Шесть женских имен: *Анастасия, Полина, Дарья, Анна, Юлия* и *Алёна* – сохранили в нем свое место, а 4 имени: *Алина, Софья, Ольга* и *Елизавета* – вошли в первую десятку наиболее популярных имен. В Дзержинском районе в 2001-2003-х гг. в первую десятку входили имена: *Анастасия* (10,9%), *Дарья* (6,5%), *Екатерина* (6,4%), *Анна* (6%), *Мария* (5,4%), *Елизавета* (5,2%), *Ксения* (4,6%), *Алина* (4,6%), *Алёна* (4,5%), *Полина* (4,3%) и *Виктория* (3,7%). В отличие от именника Ленинского района, женский именник Дзержинского района оказывается более стабильным: в него вошло всего два новых имени: *Елизавета* и *Алина*, а покинули – 5 имен: *Юлия, Татьяна, Ольга, Елена* и *Александра*. Сопоставление женских именников Ленинского и Дзержинского районов показывает следующее. Во-первых, в 2001-2003 гг. в обоих районах совпало наиболее популярное имя – *Анастасия*. Следует также отметить, что, в отличие от мужского именника данного периода, это имя входило в десятку наиболее популярных имен и в 1991-1994-е гг. Во-вторых, в 2001-2003 гг. в именниках двух районов совпало 7 имен: *Алина, Анастасия, Анна, Дарья, Елизавета, Полина* и *Юлия*, четыре из которых входили в него и в 1991-1994 гг.: *Анастасия, Анна, Дарья* и *Юлия*.

Итак, развитие антропонимических инноваций неодинаково в рассмотренных районах. Наиболее подвижной оказалась система антропонимов Ленинского района, в то время как система антропонимов Дзержинского района отличается большей стабильностью.

Примечания

1. Суперанская А.В. Языковые и внеязыковые ассоциации собственных имен // Антропонимика. М.: Наука, 1970. С. 7-17.
2. Здесь и далее в скобках указывается процент носителей данного имени в исследуемый исторический период.

© О.В. Сизова (ЯГПУ)

Текст как объект и средство обучения

Задача реализации органического единства изучения языка и развития речи школьников является наиболее актуальной для современной школы. Изучение языка должно способствовать развитию коммуникативных умений, помочь учащимся осознать

богатство родного языка, научиться пользоваться этим богатством в практической деятельности.

Все виды умений и навыков формируются в учебном процессе в неразрывном единстве, при этом «базой являются языковые средства, вершиной – коммуникативные умения и навыки» [2.С.4].

В новых программах по русскому языку с учетом главной цели обучения особое внимание уделяется семантическому, функциональному и коммуникативному аспектам изучаемых языковых единиц. В центре внимания оказывается не только классификационно-описательная характеристика рассматриваемых фактов и явлений, но и их семантическая, смысловая оценка, особенности лексического наполнения и речевого употребления языковых единиц. Синтез языкового и речевого подходов позволяет, во-первых, вооружить учащихся лингвистическими знаниями; во-вторых, обогатить речь школьников изучаемыми языковыми явлениями, обеспечивая их востребованность в прогнозируемой речевой практике.

Овладение языком как средством общения, помимо усвоения языковых средств, включает способность создавать тексты в процессе общения. Поскольку основной единицей общения является текст, то именно текст выступает в качестве единицы обучения. «Явления языка усваиваются на основе текста и с помощью текста. Только в этом случае изучаемые понятия предстанут перед учащимися в естественном окружении, в естественной речевой ситуации. Это приведет к положительной мотивации учения, к осознанию учащимися необходимости познания структуры, системы языка и т.д.» [1.С.123].

Таким образом, текст как дидактическая единица позволяет соединить два важных направления в изучении языка: познание системы языка (языковая компетенция) и познание норм и правил общения в различных жизненных ситуациях (коммуникативная компетенция).

Текст используется на уроке в качестве объекта изучения и средства обучения. Он составляет основу дидактического материала, с помощью которого учащимся предъявляются соответствующие знания и формируются основные коммуникативные умения. Чтобы научить школьников создавать тексты, обеспечивающие результативное общение, нужно показать им образцы подобных текстов, изучить их структуру, языковые

особенности, коммуникативные возможности и т.п.

В школьной практике, в частности в учебном комплексе под редакцией М.М. Разумовской, широкое распространение получила комплексная работа с текстом. В этом случае анализ элементов текста сопровождается выполнением других заданий (грамматических, пунктуационных, орфографических) и зачастую не завершается соответствующими выводами, не связывается воедино с остальными заданиями. Комплексная работа с текстом предполагает наблюдение над текстовыми характеристиками в сочетании с грамматическими разборами. Цель такой работы с текстом – формирование определенных учебных умений и навыков, отработка конкретных операций, способствующих осознанию речевой задачи в целом. Например, в учебнике для 9 класса в разделе «Повторение» [5.С.227] предлагается система упражнений для комплексной работы с текстом. Предлагаемые для анализа тексты сопровождаются тремя группами заданий:

- 1) задания, связанные с речеведческим анализом текста;
- 2) задания, предусматривающие разные виды языкового анализа (фонетического, лексического, словообразовательного, грамматического и др.);
- 3) задания на проверку правописной грамотности.

Комплексная работа с текстом может включать и аналитические задания:

- Как вы думаете, чем можно объяснить обилие определений в этом тексте?
- Какие слова в нем выступают ключевыми при создании зрительных и слуховых образов?
- Выпишите предложения с однородными членами. Чем, по вашему мнению, можно объяснить обилие однородных членов в этом тексте? [5.С.74-75].

Комплексная работа с текстом является подготовкой к комплексному анализу текста. «Комплексный анализ текста – это характеристика текста по тем параметрам, единство которых и представляет собою текст» [3.С.19]. Задания, связанные с анализом текста, должны быть целенаправленными, а выполнение их необходимо завершить выводами и обобщениями, имеющими значение для формирования коммуникативных умений. Текст анализируется как единая целостная структура, все компоненты которой участвуют в передаче его смысла. В связи с этим его

анализ должен быть целостным, а все этапы анализа взаимосвязаны, объединены общностью цели, подчинены тому главному выводу, к которому должны прийти учащиеся в результате работы.

«Задача понятийно направленного анализа состоит в том, чтобы рассмотреть текст сквозь призму речеведческих понятий и увидеть в конкретном тексте проявления общих закономерностей построения любого текста определенного стиля, типа речи» [4.С.63]. Анализируя текст, учащийся открывает для себя закономерности употребления языковых единиц разных уровней, наблюдает, какова их роль в тексте, получает знания о текстообразующей функции языковых единиц. В центре внимания лежит осознанный языковой разбор текста: после того, как ученики установили, к какому стилю, жанру, типу речи относится текст, можно приступать к анализу языковых средств. Только в таком случае действия учащихся становятся целенаправленными, а анализ текста – осознанным.

Приведем образцы заданий для подобного анализа текста.

«Солнце играет на сараях ранним, румяным светом...

Лужа совсем разлилась как море, половина саней в воде. И в луже розовый свет – румяничок. Вербка в саях проснулась, румяная, живая, и вся сияет. Розовые вербешки стали! Куры глядят на вербу, вытягивают шейки, прыгают на саях, хочется им вербешек. И в луже верба, и я, и куры, и старенькие сани, и розовое солнце, и гребешок сарая, и светлое голубое небо, и все мы в нем!..» (И.Шмелев)

1. Прочитайте текст. Охарактеризуйте ситуацию и задачи речи.
2. Назовите стиль и перечислите ведущие стилевые черты.
3. Оцените с этой точки зрения содержание высказывания, подберите заголовок, отражающий основную мысль.
4. Укажите характерные для этого стиля языковые средства.
5. Что интересного в фонетической организации текста? («*Лужа совсем разлилась...*»).
6. Приведите примеры стилистически окрашенной лексики (румяничок и т.д.).
7. Как характеризует героя произведения его речь?

- Каким человеком представляется он вам?
8. Какие средства языка помогли автору передать особую тональность этого описания?
 9. Какие изобразительно-выразительные средства языка использованы в тексте? Назовите их, определите их роль.
 10. Каково соотношение частей речи? Какие части речи преобладают и почему?
 11. Как отразилось детское восприятие мира в синтаксическом строе речи? Какие стилистические фигуры использует автор? и т.д.

Такой анализ помогает усвоить правила построения текстов и имеет обучающее значение, так как создает условия для переноса знаний и умений, для формирования навыков самоконтроля, без которых трудно добиться от учащихся успехов в работе над совершенствованием собственной речи. В качестве примера можно рассмотреть этапы работы над рецензией в учебнике для 9 класса (учебный комплекс под редакцией М.М. Разумовской) [5.С.205-300]:

- 1 этап: упр. 293-294 – анализ текстов-образцов;
- 2 этап: упр. 297-299 – редактирование текстов;
- 3 этап: упр. 300 – создание собственного высказывания.

Ориентация на анализ текста отражает современный подход в обучении русскому языку на текстовой основе. Такая направленность в обучении позволяет овладеть не только грамматическими и правописными умениями и навыками, развивает способность обобщать и систематизировать изученный материал, определяет уровень сформированности речевых умений и навыков: умение проводить речеведческий и языковой анализ текста, умение строить собственное высказывание.

Библиографический список

1. Ипполитова Н.А. Текст в системе изучения русского языка в школе. М.: Просвещение, 1992.
2. Кудрявцева Т.С. Современные подходы к обучению речи / РЯШ. 1996. №3.
3. Никитина Е.И. Раздумья по поводу комплексного анализа текста // РЯШ. 2001. №4.
4. Русский язык. 9 класс. Методические рекомендации к учебнику / Под ред. М.М. Разумовской. М.: Дрофа, 2002.

5. Русский язык. 9 класс. Учебник для общеобразовательных школ / Под ред. М.М. Разумовской, П.А. Леканта. М.: Дрофа, 2004.

© Г.В. Мурзо (ЯГПУ)

Целостно-системное рассмотрение искусствоведческого текста

Такое сложное явление, как вербальный текст, тем более текст искусствоведческий, не может быть изучено с должной полнотой и всесторонностью путем использования отдельных методик, какими бы всеохватывающими они ни казались. Понимание этого побуждало нас применять и учитывать применение другими разнообразных исследовательских техник, соотносить их, дополнять друг другом, приспособляя к избранному объекту и цели его изучения. Наша попытка своего рода системного подхода основывалась на общепринятом положении о том, что он «не существует в виде строгой методологической концепции, а выполняет свои эвристические функции, оставаясь не очень жестко связанной совокупностью познавательных принципов, основной смысл которых заключается в соответствующей ориентации конкретного научного поиска» [1. С. 612-614]. Однако твердой опоры, в которой нуждалось наше исследование, мы не находили: интуитивному ощущению наличия объяснимой связи между разнородными на первый взгляд наблюдениями противоречило отсутствие четкого алгоритма представления уже накопленного материала.

Знакомство с опытами целостно-системного подхода к языковой и неязыковой действительности, впечатляюще продемонстрированного в ряде работ доктором филологических наук А.В. Пузыревым, подтвердило существование универсальной схемы научного исследования и представления его результатов. Ею является так называемая субстратная методология, вариант общей теории систем, предложенный русским философом А.А. Гагаевым [2, 3]. Данная методология разработана автором в рамках диалектической традиции восхождения от абстрактного к конкретному и изначально обладает высокой степенью отвлеченности. Приложение универсальной схемы к различным областям знания нуждается, как отмечает автор, в операционализации [2. С.173-174], то есть переводе на категориальную базу конкретной науки.

Специфика субстратной методологии определяется тем, что она выступает в виде очень строгой концепции, формализующей взаимосвязи используемых «категорий и схем при исследовании систем с целью выявления их основ» [2. С.181]. Так, в любом предмете исследователь обязан выделить четыре одновременно сосуществующих компонента: исходный предмет; развитой предмет в собственном смысле слова; то, во что он превращается, и будущий предмет [2. С.139]. В онтологическом аспекте первый предмет выступает как бытие предмета; второй – как его сущность; третий – как явление предмета; четвертый – как его действительность. Если же представление о четырех одновременно сосуществующих предметах, или о четырех ступенях сущности (бытие – сущность – явление – действительность), перевести на язык логики, то получится ряд из четырех понятий: всеобщее – общее – особенное – единичное, которыми также оперирует исследователь. При этом каждый из сосуществующих предметов обязательно рассматривается не менее чем в пяти целевых подсистемах, совпадающих с генетическим, логическим, динамическим, функциональным и уникально-неповторимым аспектами бытия предмета. Последовательность шагов исследовательской рефлексии жестко запрограммирована, однако допускает реализацию двух типов мышления, «мужского» и «женского», свидетельствуя о присущей системе гибкости. Первый тип характеризуется логикой движения мысли от общего к частному, второй – логикой движения от частного к общему. Схема движения исследовательской мысли совпадает с последовательностью научного описания этого процесса и дает ему надежную опору.

Исследование А.В. Пузырева, осуществленное на фонетическом материале естественного языка, есть первая и успешная попытка ввести субстратную методологию в лингвистический научный обиход [8. С.3-35].

Разработанная им общелингвистическая методология позволила осмыслить «анаграммы как явление языка» во всех существенных свойствах, связях и отношениях. Привлекает то, что в лингвистическом исследовании им выделены как необходимые и относительно самостоятельные, кроме обычных для языковедов уровней языка и речи, уровни мышления и коммуникации. Уровень коммуникации представляет ту действительность языка, без которой он мертв. Мертвые языки –

это не языки с отсутствием речевой реализации (лингвистам известно достаточное количество текстов на старославянском, латинском языках, на санскрите и др.), но языки, потерявшие действительность, то есть преломление в коммуникации [8. С. 14]. А словесно-логическое мышление – это то, что наполняет значением языковые единицы, содержанием речь и смыслом коммуникацию. «Путь мышления не обязательно к речи. Путь речи обязательно от мышления» [5. С.16]. Следовательно, мысль, получившая речевое воплощение, должна изучаться лингвистами, оставляющими за пределами своей компетенции мысль, «преодолевшую слово» [6. С. 32-33].

А.В. Пузырев дает убедительный образец закономерной последовательности переходов в изучении выделенного им предмета от онто- и филогенетического аспектов к историко-языковому и историко-литературному, а также к логическому, психолингвистическому, прагматическому, стилистическому, идиостилевому и др. Интегрирующий характер исследования полностью отвечает первому правилу Рене Декарта «для руководства ума»: «Все науки настолько связаны между собою, что легче изучать их все сразу, нежели какую-либо одну из них в отдельности от всех прочих» [4. С.49]. Представленная в виде таблицы перспектива научного поиска состоит из двадцати «шагов», актуализирующих широкий круг частных научных методов, привычные парадигмы которых трансформируются при включении в общую парадигму познания.

Популяризируя целостно-системное рассмотрение конкретной научной проблемы, А.В.Пузырев подчеркивает, что обязательным для исследователя является соблюдение следующих условий:

- привлечение уже сформированного концептуального аппарата науки, к которой относится исследование, и создание каркаса исходных понятий;
- учет того, что реальность, служащая предпосылкой исследования, постоянно удерживается в сознании;
- построение исходной теоретической конструкции, которая выражала бы некоторый синтез отправных абстракций.

Попытку целостно-системного рассмотрения искусствоведческого текста с целью выявления его основополагающих признаков и специальных приемов анализа логично начать с констатации междисциплинарного характера

проблемы: искусствоведческий текст есть феномен лингвокультурологический.

Семиотический взгляд на природу языка и культуры уравнивает их в качестве знаковых систем, взаимодействие которых, отражаясь в фокусе искусствоведческого текста, делает его подлинным хранителем специфической информации. Взаимодействие языка и культуры в их динамике изучает лингвокультурология [7. С.48]. Факты культуры могут привлекаться ею для объяснения фактов языка, а факты языка – рассматриваться в качестве фактов культуры (так, например, не только осмысление содержания искусствоведческого текста, но и его жанрово-стилистическая квалификация осуществляется в контексте определенной культуры, воздействующей и на собственно языковые его признаки). Лингвокультурология выявляет суть культурной информации, способы ее хранения и средства выражения в языке и речи.

Наиболее важные понятия, с помощью которых может быть экспонирована культурная информация в языковых единицах, вовлеченных в определенный тип текста, «культурный концепт», «культурная сема», «культурный фон», «культурная коннотация», связаны с лингвокультурологией как наукой о языке. Непосредственное отношение к лингвокультурологическому анализу текста имеют понятия «культурные универсалии», «языки культуры», «культурное пространство», «культурный процесс» и др., принадлежащие и культурологии. Нельзя не отметить хотя бы мимоходом, что концептуальный аппарат лингвокультурологии, представляющей собой интегративное проблемное поле, находится в стадии становления, складывается терминология, утверждаются методы исследования, в том числе и лингвокультурологический анализ, структура которого нуждается в уточнении.

Теоретической базой для нас служит утвердившееся в языкознании представление о тексте, в том числе и искусствоведческом, как произведении речемыслительной деятельности, зафиксированном в вербальной форме, но множеством нитей соединенным с произведением искусства – тоже «текстом», созданным средствами другой семиотической системы и подлежащим переводу. Исходной же реальностью, объектом эмпирического опыта, являются вербальные тексты А.Н. Бенуа, его современников и последователей, представленные во всем многообразии их жанрово-стилистических разновидностей.

Объект познания совпадает с предметом и представляет собой совокупность признаков искусствоведческого текста, рассмотренного в синхронии и диахронии. Рассмотрим четыре ступени сущности предмета.

1. Исходный предмет – первая ступень сущности, или всеобщее. Это когнитивные концепты, созданные человеком для удовлетворения интеллектуальных, духовных, социальных, то есть культурных потребностей. Это сам мыслящий субъект с его стремлением извлекать смысл из окружающего мира культуры как условие и всеобъемлющая причина бытия предмета. Это язык как средство материализации мысли, часть культуры и орудие ее развития, хранения, циркуляции в обществе.

2. Развитой предмет в собственном смысле слова – вторая ступень сущности, или общее. Это собственно сущность искусствоведческого текста, отраженная в дефиниции, но не совпадающая с ней в границах. Именно поэтому научные определения могут расходиться в деталях. Сущность сущности осознается как идея, внутренний закон становления предмета познания, его динамическая языковая модель.

3. То, во что превращается развитой предмет в собственном смысле слова, – третья ступень сущности, или явление. Явление всегда материально: научный предмет совпадает с эмпирическим объектом. В логическом плане он представляет собой то особенное, что позволяет различать более или менее сходные высказывания – речевые варианты реализации сущности.

4. Будущий предмет – четвертая ступень сущности. В действительности под поверхностью явления сущность обнаруживается в виде единичного, потому что взятый для анализа искусствоведческий текст будет воспринят разными исследователями по-разному. В результате то, что мы называем «будущим предметом», есть сам предмет, отдельный искусствоведческий текст, в его уникальной неповторимости, какую придает ему индивидуальное прочтение. Единичное, таким образом, сущность, существующая в одном экземпляре.

Так представляется нам единство исследуемого предмета. Целостное осмысление предмета сочетается с системным его постижением в разных модусах проявления. Сущность искусствоведческого текста объективна, но ненаблюдаема и нуждается в своем носителе – искусствоведе.

Поэтому нужно «сделать предметом принципиального анализа самого субъекта, как *своего рода* объект..., но не в качестве только *средства*, а в качестве также *знака как такового* и носителя знаков» [9. С. 199]. Единичное и особенное, свойственные любому существу, наделены актуальным существованием, отражают своеобразие языкового мышления индивида, являющегося одновременно представителем социальной группы, опыт общения с искусством, понимание сути эстетического опыта. Случайные, то есть уникально-неповторимые, материальные факты начинают осмысливаться как сигналы действия внутреннего закона становления и развития изучаемого явления, указывающие на совокупность условий и причин, объясняющих закон, или идею, носителем которой и является языковая личность - мыслящая, говорящая, коммуницирующая, существующая в культуре и культуру создающая.

Вся глубина проблемы характеристики искусствоведческого текста выявляется при семиотическом подходе к нему, допускающем использование как лингвистических, так и внелингвистических методов исследования. Анализ конкретного языкового материала в генетическом, логическом, психолингвистическом, прагматическом, стилистическом, риторическом, текстологическом, когнитивном и коммуникативном аспектах, не суммированных, находящихся в отношении строгой очередности и преемственности, позволит идентифицировать искусствоведческой текст путем развернутого описания его признаков. Выработанные при этом модели аспектного и комплексного лингвокультурологического анализа могут быть использованы в школьном и вузовском обучении и обозначат переход от методологии к методике, откроют новые методические возможности.

Библиографический список

1. Блауберг И.В., Юдин Э.Г. Системный подход // Философский энциклопедический словарь. М.: Политиздат, 1983. С. 612-614.
2. Гагаев А.А. Теория и методология субстратного подхода в материалистической диалектике. Саранск: Изд-во Морд.ГУ, 1991. 308 с.

3. Гагаев А.А. Теория и методология субстратного подхода в научном познании: К вопросу о понятии «субстрат» в классической, неоклассической, постклассической науке и метафизике. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 1994. 48 с.
4. Декарт Р. Правила для руководства ума: Перев. с лат. В.И. Пикова. М.; Л.: Соцэкгиз, 1936. 176 с.
5. Кубрякова Е.С. Номинативный аспект речевой деятельности. М.: Наука, 1986. 156 с.
6. Лосев А.Ф. Философия имени. М.: МГУ, 1990. 269 с.
7. Маслова В.А. Лингвокультурология. М.: Издат. центр «Академия», 2001. 208 с.
8. Пузырев А.В. Опыты целостно-системных подходов к языковой и неязыковой реальности: Сборник статей. Пенза: ПГПУ им. В.Г. Белинского, 2002. 164 с.
9. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова (этюды и вариации на тему Гумбольдта). Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1999. 304 с.

© М.Н. Кулаковский (ЯГПУ)

Указание на причинные отношения во вставных конструкциях

Характерной функциональной особенностью вставных конструкций в рамках художественного текста является указание на причинные отношения. Вставки данного типа мотивируют определенную информацию основного предложения. В зависимости от объекта мотивации можно выделить следующие функциональные типы таких вставных конструкций.

Типичным является указание на причину действия или состояния. Подобная мотивация причины совершения действия обычно расширяет пространственно-временной контекст основной части высказывания: *Когда опять постучали в дверь (звонок – как и везде – не действовал), Танюша вскочила поспешнее обычного и побежала отворить* (М. Осоргин. Сивцев Вражек).

При этом мотивироваться может не только действие, но и определенное статичное состояние, а также отсутствие предполагаемого действия: *Впрочем, вслух об этом, равно как и о всем происходящем, никто не говорит (воспитательное влияние невидимо присутствующих в нашей среде*

Хранителей) (Е. Замятин. Мы).

Вставная конструкция может содержать указание на причину определенного образа действия: *... Тяжело и неловко (от жуту) вырвался из-под нее крупный кургузый перепел...* (И. Бунин. Жизнь Арсеньева).

В некоторых случаях вставка, передавая мотивирующую информацию, актуализирует двойственность чувств персонажа: *Он [Родион] нес в обеих руках, весьма бережно, но и брезгливо (заботливость велела прижать к груди, страх – отстранить) ухваченное комом полотенце...* (В. Набоков. Приглашение на казнь).

Вставная конструкция может указывать на причину выбора определенного места действия: *Кое-как прикалывая бляху на бегу, через ступени – по запасной лестнице (боялся – кого-нибудь встречу в лифте) – выскочил на пустой проспект* (Е. Замятин. Мы).

При этом наиболее характерным является выстраивание подобной мотивации через отсутствие альтернативного варианта: *И, уныло плетясь, – то следом за ним, то сбоку, по мостовой (идти по панели рядом было невозможно из-за упругого воздуха, окружавшего дородство Дарвина, и мелкого, неверного, всегда виляющего Сониного шага), – Мартын размышлял...* (В. Набоков. Подвиг).

Вставка может актуализировать причину появления или восприятия определенного признака: *Посредине мостовой – быстрая и все-таки будто медленная (от тяжести) лавина оперированных...* (Е. Замятин. Мы).

При этом во вставной конструкции может быть представлена мотивировка метафорического восприятия описываемого явления, переводящая образный план текста в объективно-информативный: *...Мамочка, вспомнив про это, всегда заболевает глазами: поводит большими глазами: молчит бриллиантовым взглядом (от слез):*

Я – вас всех!.. (А. Белый. Крещеный китаец).

Вставки могут раскрывать причину определенного восприятия или оценки событий героем или повествователем, помогая читателю понять логику персонажа или его особую, образную систему восприятия мира и являясь ключом к декодированию информации основного предложения: *Я приоткрыл глаза – и сперва (ассоциация от «Интеграла») что-то*

стремительно несущееся в пространство... (Е. Замятин. Мы).

В некоторых случаях автор (повествователь) может с помощью вводных слов подчеркивать гипотетический характер предлагаемой мотивации: *Дома без него было легче (быть может, потому, что это был день?), и из каморок выползали к «самой» приживалки (Б. Пильняк. Голый год). Один отец ... держался (очевидно, ради меня, ради моего позора и несчастья) бодрее и веселее всех* (И. Бунин. Жизнь Арсеньева).

Подобная гипотетическая мотивировка может соотносить информацию вставки с предтекстом, актуализируя значимый сквозной образ: *Пищу для него он [Валентинов] выбирал легкую, чтобы мысль могла двигаться свободно, но почему-то (быть может, тоже в туманной связи с «востоком») очень поощрял Лужина в его любви к сладостям* (В. Набоков. Защита Лужина).

Вставная конструкция может обращать внимание читателя на причинную связь между двумя деталями основного контекста, позволяя не только лучше передать портретную характеристику персонажей, но и связать с ней событийный ряд: *Адвокат и прокурор, оба крашенные и очень похожие друг на друга (закон требовал, чтобы они были единоутробными братьями, но не всегда можно было подобрать, и тогда гримировались), проговорили с виртуозной скоростью те пять тысяч слов, которые полагались каждому* (В. Набоков. Приглашение на казнь).

Кроме того, информативная деталь основного контекста может быть актуализирована с помощью оценочной информации, представленной во вставке: *Вспомнили старого Пляпу: как мы, мальчишки, бывало, все его стеклянные ноги обклеим благодарственными записочками (мы очень любили Пляпу)* (Е. Замятин. Мы).

Конкретизация причины в рамках вставной конструкции может сопровождаться передачей логически вытекающего следствия: *Вероятнее всего, вы, неведомые мои читатели, – дети по сравнению с нами (ведь мы взращены Единым Государством – следовательно, достигли высочайших, возможных для человека вершин)* (Е. Замятин. Мы).

Передача причинных отношений во вставке может быть построена на контрасте (противопоставленности событийной информации): *Кречмар ... думал о том, как сейчас встретится с женой, с Максом, – не почувт ли они измену (ибо эта*

прогулка под дождем являлась уже изменой – все прежнее было только вымыслом и снами)... (В. Набоков. Камера обскура).

Кроме того, причина, представленная во вставной конструкции, может иметь уточняющий характер: *...Я невольно (по какой-то часто случавшейся за последние месяцы необходимости обнажать перед собою умственное свое ничтожество), – искал и, конечно, не находил точного определения – что такое музыка* (М. Агеев. Роман с кокаином).

Взаимодействие информации основного контекста с причинной информацией вставки может быть подчеркнуто с помощью синтаксического параллелизма (позволяющего в следующем примере актуализировать антитезу): *Есть люди, что весь век живут под ее знаком, с младенчества имеют обостренное чувство смерти (чаще всего в силу столь же обостренного чувства жизни)* (И. Бунин. Жизнь Арсеньева).

Причинная информация вставной конструкции может мотивироваться и интертекстуальными связями. В частности, характерным является объяснение прозвища персонажа, которое возникло под влиянием какого-либо художественного произведения: *Мать, статная, полнорукая дама, называвшая самое себя бой-бабой или казаком (след смутных и извращенных реминисценций из «Войны и мира»), превосходно играла русскую хозяйку, имела склонность к теософии и порицала радио, как еврейскую выдумку* (В. Набоков. Защита Лужина). *...Престарелая княгиня Уманова, которую называли пиковой дамой (по известной опере)* (В. Набоков. Защита Лужина).

При указании на причину автор может предложить читателю не только самостоятельно ее объяснить, но и смоделировать определенную ситуацию: *Более длинное путешествие [мышь] – в кухню; оно очень опасно (кошка)* (М. Осоргин. Сивцев Вражек).

В некоторых случаях вставная конструкция содержит достаточно большой по объему самостоятельный микротекст, объясняющий определенную деталь основного контекста: *Шли в управление будочники со столами на головах (издал по губернии губернатор распоряжение, чтобы делали надзиратели ночные обходы и расписывались в книгах, а книги приказал припечатать к столам, – надзиратели и расписывались, только не ночью, а утром, и не в будках, а в*

канцеляриях, куда приносили им столы) (Б. Пильняк. Голый год). Руки перевязаны пурпурной лентой (старинный обычай: объяснение, по-видимому, в том, что в древности, когда все это совершалось не во имя Единого Государства, осужденные, понятно, чувствовали себя вправе сопротивляться, и руки в них обычно сковывались цепями) (Е. Замятин. Мы).

Таким образом, проведенный нами анализ показал, что вставные конструкции играют важную роль в информативно-логическом и композиционном оформлении художественного текста. При этом они не только конкретизируют информацию основной части высказывания, но и формируют в некоторых случаях самостоятельный художественный образ.

© Ж.К. Елисеева (ЯГПУ)

Лексика свадебного обряда в мологских говорах

Среди комплекса семейных обрядов, проходивших на территории Мологского края в XIX – XX веках, наиболее важным являлся свадебный цикл. Обряд вступления в брак имел довольно сложную структуру. Состоящая из нескольких взаимосвязанных этапов свадьба превращалась в яркое действо, вовлекающее большое количество участников. В обществе в то время считалось правилом организовать свадьбу, строго следуя установленной традиции, чтобы новую семью ждала счастливая и благополучная жизнь.

Основным источником нашего исследования послужила работа А. Фенютина «Увеселения города Мологи», опубликованная в первом сборнике «Трудов Ярославского губернского статистического комитета» в 1866 году [1]. Здесь автор последовательно описал этапы свадебного обряда, существовавшего в XIX веке: *сватовство (сговор), богомолье, вывод, уха, рукобитье, девичник, свадьба, отводины*. Рассмотрим каждый из них, дополняя материалы нашего источника данными Ярославского областного словаря [6].

Традиционно свадебный обряд состоял из трех циклов: предсвадебного, собственно свадебного и послесвадебного. Самым длительным и насыщенным разнообразными ритуальными действиями был этап подготовки к свадьбе. Суть его заключалась в окончательном выборе будущего спутника жизни и заключении соглашения о проведении самого торжества.

Начинающим элементом, «завязкой» всего свадебного обряда было *сватовство*. В роли сватов обычно выступали родственники жениха. Именно они *сговаривали* девушку-невесту, то есть договаривались с родителями невесты о предстоящей свадьбе, о приданом, назначали день «настоящего богомолья». Глагол *сговаривать* с данной семантикой засвидетельствован в русском языке в XVIII веке. Он включен в Словарь Академии Российской 1789 – 1794 гг. [САР, 6. С. 101-102]. Эта лексема сохранилась в говорах Пошехонского и Мышкинского районов Ярославской области, соседствовавших с территорией бывшей Мологи [ЯОС, 9. С. 19], а также в сибирских говорах [СРНГ, 37. С. 24]. Сговоры в Мологе, согласно описанию А. Фенютина, заканчивались совместной молитвой свахи, молодых и родителей невесты. После этого сваха поздравляла каждого с новым нареченным родственником.

Следующим этапом было *богомолье*. Оно отличалось от *сговора* большей торжественностью и считалось его официальным продолжением, так как обязательными участниками этого обряда были священник и родственники жениха и невесты.

На *богомолье*, как пишет А. Фенютин, жених со священником и со всей своей родней приходили к невесте. Их встречали у ворот со свечами. Затем все проходили в дом и рассаживались за столами. Вскоре *выводили* невесту: «... через полчаса *вывели* невесту... Священник благословил невесту» [1. С. 86]. Обряд при сговоре, помолвке означает слово *богомолье* в костромских, вологодских, архангельских и новгородских говорах [СРНГ, 3. С. 51]. Широкое распространение данная лексема получила практически во всех ярославских говорах. Заметим, что в русском литературном языке данное слово означает «паломничество, хождение верующих к особо почитаемым святыням на поклонение» [МАС, 1. С. 101], в словаре В.И. Даля оно дано в исходном значении - «приношение молитв, моление» [Даль, 1. С. 139]. Как видим, в говорах это слово имеет иную семантику.

В ЯОС представлено подробное описание *богомолья*, взятое из работы А. Преображенского 1853 года «Приход Станиловский на Сити, Ярославской губернии Моложского уезда»: «На другой день после сватовства, вечером, приходит в дом невесты тот же сват и с ним женихов отец с вином и выводом за невесту. Тут происходит так называемое «богомолье». Усердно

помолясь Богу, будущая родня садится за стол...» [ЯОС, 2. С. 6-7]. Таким образом, здесь мы видим иной вариант проведения того же обряда.

Сравнивая описания двух краеведов, нетрудно заметить, что оба автора употребляют слова *вывод* и *выводить* (*вывести*), но они обозначают разные понятия. В работе А. Фенютина под *выводом* подразумевается торжественный выход будущей невесты к гостям. А. Преображенский же называет *выводом* выкуп за невесту, который платил отец жениха отцу невесты. В данном значении слово *вывод* отмечено во многих ярославских, а также в вологодских, костромских, рязанских, тульских говорах [СРНГ, 5. С. 255; ЯОС, 3, С. 49]. Как наименование свадебного обряда, а именно «выведение невесты во время смотрин напоказ жениху после состоявшегося сватовства», слово *вывод* зафиксировано в архангельских, вологодских, ивановских говорах [СРНГ, 5. С. 255].

После *вывода* невесту и жениха, согласно обычаям Мологи, должен был благословить священник, после чего будущий муж дарил избраннице материю на подвенечное платье. Подарок в этом обряде получала не только невеста. Ее мать преподносила дары священнику и новой родне.

Следующий этап предсвадебного цикла в Мологе назывался *ухой*. Под этим подразумевалось застолье в доме жениха, устраиваемое для того, чтобы родные невесты могли осмотреть его хозяйство: «Стол или ужин был обыкновенный, но непременно с ухой, потому что жених звал гостей на уху», – пишет А. Фенютин [1. С. 94]. Данное наименование, связанное со свадебным обрядом, не зафиксировано в ЯОС.

Окончательным соглашением между родителями (чаще всего отцами) жениха и невесты являлось в Мологе *рукобитье*. Данное наименование представлено в словаре В. И. Даля без территориальных помет и определяется следующим образом: «битье по рукам отцов жениха и невесты, обычно покрыв руки полами кафтанов, в знак конечного согласия; конец сватовства и начало свадебных обрядов...» [Даль, 3. С. 538]. В ярославских говорах слово *рукобитье*, то есть «сговор между родителями жениха и невесты», широко распространено, при этом в ЯОС даны описания и иных вариантов проведения данного обряда, отличные от приведенного А. Фенютиным. В Рыбинском районе Ярославской области (и в брянских говорах) *рукобитье* – «первое угощение у

невесты за неделю или дня за три до венчания» [ЯОС, 8. С. 139]. В архангельских и пензенских говорах *рукобитье* как элемент свадебного обряда может иметь иное содержание – «большое или малое смотренье невесты»: «Рукобитье, происшедшее от обычая плакать невесте и ее подругам, сильно всплескивая руками или ударяя ими с громом по столу». В новосибирских говорах – это «вечеринка с угощением у жениха», а в вологодских – «вечеринка, угощение, когда жених и невеста с родственниками пьют чай, а матери жениха и невесты достают пряженики и колотят один о другой» [СРНГ, 35. С. 248-249].

Согласно обычаям Мологи, обязательным атрибутом данного обряда являлся *пряник-рукобитник*. «Жених с родней приходил в дом невесты. Специально для рукобитья заказывали печь круглый пряник, который в Мологе называли рукобитник, «с разными узорами, золоченый, на одном меду, величиной с тарелку» [1. С. 95]. Сам обряд совершался следующим образом: отцы невесты и жениха выходили на середину горницы, брались за *рукобитник* и «тащили его в разные стороны, пока пряник не разломится на две половины». Нужно это было для определения того, «у кого больше силы и счастья» [1. С. 95].

Предсвадебный цикл завершался *девичником*. Как отмечает А. Фенютин, «на этом вечере невеста в последний раз может веселиться с девушками девушкой, в последний раз покрасоваться в девичьем наряде и проститься навсегда с девичьей жизнью» [1. С. 99]. В словаре В. И. Даля читаем: «На этом вечере подружки невесты веселятся, плачут и поют; невеста поет плачи, прощается с ними...» [Даль, 1. С. 392]. Непосредственно связано с данным этапом свадебного обряда выражение *гневить невесту*, представленное в ЯОС. Зафиксированное и в мOLOGских говорах, оно подразумевало «доведение невесты до слез заунывными песнями и причитаниями, в которых говорится о тяжелой жизни в доме свекрови». Вот как это проходило, в частности, в Гаврилов-Ямском районе: «Нанимали вопильщиц, которые начинали плакать с причетами, невеста тоже начинала плакать. Отсюда и произошло выражение «гневить невесту»; ср.: в Некоузском районе: «затем девичник: собираются подружки невесты и поют песни, гневят невесту» [ЯОС, 3. С. 82].

Вероятно, с девичником связано и существование только в мOLOGских говорах наименования *нагромить*, то есть 'наполнить громким плачем, рыданием'. В ЯОС приводится следующий

пример причитаний невесты:

Уж нагромлю я вашу светлицу;

Уж во сне-то бы я вам снилася... [ЯОС, 6. С. 90].

Наименования *гневить невесту* и *нагромить* отмечены именно в мологских говорах, поэтому их можно считать дополнением к описанию свадебного обряда, данному в работе А. Фенютина.

На следующий день после *девичника* жених, следуя установленной традиции, дарил невесте *девичью красоту*, то есть атласную ленту. « В старину девушки косу свою не завивали в пучок на затылке, а распускали ее по спине, и в нее перед свадьбой вплетали розовую ленту – красоту», – пишет А. Фенютин [1. С. 103].

В русских говорах известны наименования *девичья красота*, *девья красота* или просто *красота*, обозначающие разные атрибуты свадебного обряда. В севернорусских, уральских и ряде других говоров под *девичьей красотой* понимается «лента, которую невеста дарит подругам, отдает в церковь как символ девичества, или ленты, которые невеста раздает подругам, когда ей расплетают косу» [СРНГ, 15. С. 198-199; Даль, 1. С. 391]. В ярославских, а также костромских и тверских говорах *девичьей красотой* или просто *красотой* называют украшенную елочку, с которой к невесте приходят ее подруги [ЯОС, 3. С. 124; СРНГ, 7. С. 316]. В пошехонских говорах *красота* – это головной убор девушки, невесты в виде повязки из парчи, расшитой золотом с позументами и лентами [СРНГ, 15. С. 198-199]. Таким образом, *красота*, *девичья красота* обозначают разные атрибуты в свадебном обряде, что позволяет выявить специфические особенности этого обряда даже в разных районах одного Ярославского края.

Сама свадьба у А. Фенютина описывается менее подробно, автор останавливает наше внимание лишь на самых основных моментах.

Особое место в свадебном обряде в Мологе занимало *застолье*, которое проводилось в доме жениха. Согласно традиции, во дворе организовывалась так называемая *выставка* – угощение, которое жених устраивал во дворе дома для людей, которых официально на свадьбу не приглашенных: «На дворе выставлено было несколько ведер вина-полугару, и нарочно приставленный к тому человек поил им всех проходящих мужчин; кроме вина тут же

стоял большой чан с пивом; приходящие пили пиво, кто сколько хочет. Это выставка, и это обыкновение ведется до сих пор» [1. С. 107-108]. Лексема *выставка*, означающая «угощение, которое делал жених для молодежи своей деревни», известна и в других ярославских, а также новгородских говорах [СРНГ, 6. С. 29-30; ЯОС, 3. С. 57].

Свадьба была примечательна еще и таким обрядом, как *передарье*, суть которого заключалась во взаимном вручении подарков от жениха невесте и соответственно жениху от невесты. Часто *передарье* сопровождалось величальными песнями, подчеркивающими торжественность этого действия. Обряд *передарье* засвидетельствован и в других районах Ярославской области, а также в Костромской области [СРНГ, 26. С. 80; ЯОС, 7. С. 93].

Самый последний этап свадебного обряда назывался *отводины* и *перегащивание*. А. Фенютин следующим образом описывает послесвадебный цикл: «На третий день после свадьбы молодые идут гостить к тестю; здесь они гостят дня три, а между тем каждый почти вечер их зовут к себе другие родственники в гости; а как родственников бывает много, то это перегащивание продолжается недели две и больше. Это называется делать отводины» [1. С. 109]. Обрядовое значение лексемы *отводины* отмечено в разных русских говорах. В новгородских, псковских, некоторых южнорусских говорах это слово в свадебном обряде означает «проводы невесты к жениху или проводы молодых в их дом» [СРНГ, 24. С. 140]. С такой семантикой слово *отводины* мотивировано глаголом *отводить*. В Брейтовском районе Ярославской области эта лексема обозначает «ответный визит молодоженов на масленице к гостям, которые были на их свадьбе» [ЯОС, 7. С. 62]. Однако в большинстве ярославских говоров *отводины* – это «гулянье на второй и последующие дни после свадьбы в доме родителей новобрачной» [ЯОС, 7. С. 62]. Данное значение отмечено, в частности, в Брейтовском, Пошехонском, Рыбинском районах, наиболее близких к территории затопленной Мологи. У А.Фенютина дается более подробное описание данного обряда, согласно которому молодожены посещали не только родителей невесты, но и других родственников.

Вторым названием этого обряда является *перегащивание*. В словаре В. И. Даля это слово приводится в значении «посещение гостями друг друга» без территориальных помет [Даль, 3. С. 43].

Наименование *перегацивание* засвидетельствовано в ярославских и московских говорах [СРНГ; 26. С. 64], причем в последних отмечено еще и иное значение: «встреча перед свадьбой родителей жениха и невесты для знакомства». В ярославских говорах бытует и производящий глагол для существительного *перегацивание*. Глагол *перегацивать* в значении – «гостить у родителей невесты на третий или четвертый день свадьбы» – зафиксирован в говорах Ростовского района. Однако наибольшее распространение в ярославских говорах получил возвратный – *перегациваться*, означающий «ходить поочередно друг к другу в гости» [ЯОС, 7. С. 92].

Таким образом, проанализированный материал раскрывает особенности разных этапов свадебного обряда в Мологе, вводит в научный оборот новую диалектную лексику, то есть дополняет сведения об этом обряде, содержащиеся в ЯОС. Исследование новых источников, как видим, очень важно для воссоздания реальной языковой картины мира диалектоносителей.

Библиографический список

1. Фенютин А.А. Увеселения города Мологи в 1820 – 1832 гг.// Труды Ярославского губернского статистического комитета. Вып. 1. Ярославль, 1866. С. 77 - 110.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1978 – 1980.
3. МАС – Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. Изд. 2-е. М., 1981 – 1984.
4. САР – Словарь Академии российской. М., 1789 – 1794.
5. СРНГ – Словарь русских народных говоров. М., Л.(СПб.), 1984 – 2004. Вып. 1 – 38.
6. ЯОС – Ярославский областной словарь: В 10 вып. / Под ред. Г. Г. Мельниченко. Ярославль, 1981 – 1991.

ИЗУЧЕНИЕ ЯЗЫКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

© И.А. Суханова (ЯГПУ)

Два уровня вербализации элементов картины в художественном тексте (на материале романа Д.С. Мережковского «Леонардо да Винчи»)

Существование интермедийных связей, то есть связей литературного текста с произведением смежного искусства, давни

признано; такая связь считается разновидностью интертекста. Влияние того или иного невербального претекста на художественный текст бывает очевидно или об этом влиянии становится известно из сопутствующих источников, поэтому традиционно интермедиальные связи являются проблемой литературоведения. Тем не менее, правомерен и вопрос: что же представляет собой интермедиальная связь с формальной точки зрения? Какие единицы текста являются ее непосредственными материальными носителями?

На наш взгляд, следует, во-первых, различать собственно интермедиальную связь и отсылку к смежному искусству. Отсылкой мы называем простое упоминание факта смежного искусства в тексте, когда само произведение остается за пределами текста и читатель должен быть с ним знаком для адекватного понимания текста. Истинной же интермедиальной связью, с нашей точки зрения, является включение произведения смежного искусства или его элементов в литературный текст путем вербализации. Легче всего такому «цитированию» поддаются факты изобразительного искусства. Мы рассматривали случаи вербализации произведений изобразительного искусства в художественном тексте на материале романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)». Этот текст дает обширные возможности для исследования заявленной проблемы: в романе о реально существовавшем художнике должны фигурировать реально существующие произведения изобразительного искусства. Картины, фрески, рисунки, скульптуры, иконы или их элементы вербализуются в романе Мережковского в двух типах контекстов. Во-первых, произведения искусства как таковые, как реалии эпохи (они, как правило, названы в тексте). Во-вторых, невербальные претексты используются для создания словесных портретов исторических персонажей. Сам источник в подобном контексте не называется. В первом случае картина описывается а) от лица нейтрального повествователя, б) субъективизированно – увидена глазами персонажа, как правило, не автора картины, хотя встречается и взгляд художника на свое произведение; в) очень редко – в прямой речи персонажа. Во втором случае портрет исторического лица за редкими исключениями дается нейтральным повествователем, при этом для некоторых портретов используется один источник, для других – два и более. По нашим наблюдениям, вербализация, независимо от контекста,

осуществляется на двух уровнях. Носителями интермедиальной связи являются номинации деталей картины и их очевидных признаков; расположения деталей относительно друг друга; причем не каждая единица в отдельности, но все в совокупности; соответствующей совокупности называемых деталей, которая имеется в иконическом претексте. Эти единицы, как правило, неэкспрессивны, либо несут стертую экспрессию, либо их экспрессивность связана с сюжетом (так, например, античному или религиозному сюжету соответствует высокая лексика). Однако вербализация не остается сухой, протокольной – художественный текст по определению экспрессивен и эмоционален. Отношение автора или персонажа к изображаемому выражается в экспрессивных единицах. Это могут быть оценочные слова, тропы – чаще всего эпитеты и сравнения, встречаются и метафоры. Они не являются непосредственными носителями интермедиальной связи – хорошо известно, что восприятие одного и того же художественного произведения разными людьми может отличаться вплоть до полярности, кроме того, произведение, вызывающее восторг или резкое неприятие у одних, может оставить полностью равнодушным и не вызвать никаких эмоций у других. Поэтому в словесном тексте мы можем узнать произведение изобразительного искусства не по эмоциям автора текста, а по совокупности объективных номинаций. Тем не менее, субъективные, экспрессивные элементы в описании картины вызваны ею, следовательно, имеют какое-то отношение к связям, хотя и не являются их непосредственными носителями.

Назовем первый тип единиц и фрагментов текста средствами объективной вербализации, второй – средствами субъективной вербализации иконического источника. И те, и другие порождены восприятием одного и того же источника и для художественной системы романа абсолютно равноправны. Однако для установления факта интермедиальной связи важны именно первые, вторые же идентифицируются как таковые только при наличии первых. Заметим, что в каждом конкретном случае могут быть и промежуточные элементы.

Проиллюстрируем наши наблюдения на примере фрагмента романа с описанием картины Леонардо да Винчи «Св. Анна», увиденной глазами его ученика Джованни Бельтраффио, выделяя в тексте средства объективной вербализации: «Картина изображала Св. Анну и Деву Марию. // Среди пустынного горного

пастбища, на высоте, откуда виднеются голубые вершины дальних гор и тихие озера, Дева Мария, по старой привычке, сидя на коленях матери, удерживает Иисуса Младенца, который схватил ягненка за уши, пригнул его к земле и поднял ножку с шаловливою резвостью, чтобы вскочить верхом. Св. Анна подобна вечно юной Сибилле. Улыбка опущенных глаз и тонких, извилистых губ, неуловимо скользящая, полная тайны и соблазна; как прозрачно-глубокая вода, – улыбка змеиной мудрости, напоминала Джованни улыбку самого Леонардо. Рядом с ней младенчески ясный лик Марии дышал простотою голубиною. Мария была совершенная любовь, Анна – совершенное знание. Мария знает, потому что любит, Анна любит, потому что знает. И Джованни казалось, что, глядя на эту картину, он понял впервые слово учителя: великая любовь есть дочь великого познания».

На картине Леонарда «Св. Анна» (1500-1510, Париж, Лувр) одна взрослая женщина, сидя на коленях у другой взрослой женщины, наклонившись, удерживает голого мальчика, пытающегося забраться на крупного ягненка. Группа располагается на каменистой, слоистой почве, голова второй женщины уравновешена стоящим справа в отдалении деревом, дальний план занят голубоватыми горами и скалами. Вторая женщина улыбается, ее глаза опущены, первая женщина и ребенок смотрят друг на друга. Такой будет намеренно неэкспрессивная вербализация композиции, преследующая цель максимальной точности и обращения только к картине, без учета сопутствующих словесных источников, подразумеваемых в названии. Если мы сравним нашу сухую вербализацию картины с художественной в романе, то окажется, что объективные элементы романной вербализации по объему будут примерно совпадать с нашим текстом. Все остальное – субъективная вербализация. Так, пастбище появляется, видимо, из-за присутствия ягненка, Св. Анна уподобляется вечно юной Сибилле (т.е. сивилле), потому что она по возрасту почти не отличается от дочери, а ее улыбка названа улыбкой мудрости, с чем, разумеется, скорее всего следует согласиться, но можно и не соглашаться, так как это уже из области впечатлений и интерпретации, а потому не абсолютно, в отличие, скажем, от того факта, что одна женщина на картине сидит на коленях у другой – при этом не важно, по старой привычке или случайно. Для контекста романа, однако, необходимо, чтобы Анна воплощала мудрость и знание, а Мария – любовь, то есть

рациональное и эмоциональное начала, которые никак не может совместить в своем сознании Джованни и гармония которых совершенно естественна для учителя. Продолжение приведенного фрагмента отражает мировосприятие Леонардо, а не Джованни: «<...> любовь, сила Духа, которою движутся миры, течет, переливается от неба к земле, от матери к дочери, от дочери к внуку, таинственному Агнцу, чтобы, совершая вечный круг, вернуться вновь к Началу Своему». Джованни видит непримиримое противоречие в том, что учитель одновременно работает над картиной религиозно-философского содержания и над изобретением машин для практических целей, но для Леонардо это – разные стороны одного процесса познания мира. Эта разница в восприятии отражена в субъективной вербализации.

В связи с вербализацией «Св. Анны» коснемся следующего вопроса. Как известно, Леонардо создал по меньшей мере два произведения на данный сюжет. Другая «Св. Анна» (1499, Лондон, Национальная галерея) с религиозно-философской точки зрения может быть интерпретирована примерно так же, однако мы без колебаний относим приведенное описание именно к парижскому варианту, а не лондонскому, хотя в тексте нет указаний, скажем, на технику исполнения: лондонский вариант – не картина маслом, а монохромный картон. Дело не в истолковании содержания картины, а именно в вербализации деталей. В лондонской картине Мария также сидит на коленях Анны, вернее, на правом колене, но младенец не влезает на ягненка, которого здесь нет: растянувшись на коленях обеих женщин, он благословляет маленького Иоанна Крестителя, которого нет в луврской картине. Таким образом, не элементы интерпретации, а номинация деталей может точно указывать на живописный источник текста.

Библиографический список

1. Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). М., 1992.

© И.А. Суханова (ЯГПУ)

Сквозной образ лебедя в романе

Д.С. Мережковского «Леонардо да Винчи»

Роман Д.С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», созданный на рубеже XIX – XX веков, имеет особенности структуры текста, характерные для произведений XX

века. Так, в нем широко используются лейтмотивы и сквозные образы.

Чрезвычайно значим для романа лейтмотив *полета*, естественно связанный с образом *птицы*. Слово *птица* встречается в тексте как в прямом значении, так и в переносном: *птицей* называется летательный аппарат, над которым работает главный герой. Кроме того, слово *птица* фигурирует в качестве контекстуального синонима к наименованиям конкретных видов птиц: *ласточка*, *голубь*, *коршун* и *лебедь*. Образы птиц противопоставлены образу *летучей мыши (нетопыря)* – сквозному образу всей трилогии «Христос и Антихрист», второй частью которой является роман «Леонардо да Винчи». Летательная машина Леонардо (*Большая птица*) ассоциируется сначала с *летучей мышью*, затем с *ласточкой*, однако изначально, по замыслу автора, она должна была быть *Большим Лебедем*: «С Горы, которая получила имя свое от Победителя – *Vinci* – *vincere* значит побеждать [выделено Мережковским. – И.С.], – предпримет свой первый полет Великая птица – человек на спине большого Лебеда, наполняя мир изумлением, наполняя все книги своим бессмертным именем. – И вечная слава гнезду, где он родился!» [1. С. 344]. Следует заметить, что здесь использованы фрагменты «Кодекса о полете птиц» реального Леонардо, однако в значительно измененном виде. В первоисточнике машина названа *Большой птицей*, а *исполинским лебедем* именуется гора Лебеда, Monte Ceseri около Фьезоле (о чем можно прочесть в любом комментарии): «*Большая птица* начнет первый полет со спины исполинского лебеда, наполняя вселенную изумлением, наполняя молвой о себе все писания, – вечная слава гнезду, где она родилась». И далее: «С горы, получившей имя от большой птицы, начнет полет знаменитая птица, которая наполнит мир великой о себе молвой» [2. С. 214]. Мережковский в соответствии с собственной концепцией переработал претекст таким образом, что словосочетание *Великий Лебедь* стало относиться не к горе, а к машине и – одновременно – к ее изобретателю: «Взглянув на родное селение у подножия Белой горы, он повторил:

– Вечная слава гнезду, где родился Великий Лебедь!» [1. С. 344].

Кроме словесного источника образа лебеда, в романе практически эксплицирован и другой, иконический: известная только

в копиях картина реального Леонардо «Леда». Изображенный на ней лебедь заслуживает эпитета исполинский, так как по своей величине он соизмерим с фигурой женщины: «... исполинский лебедь крылом охватил ее стан, выгибая длинную шею» [1. С. 185]. В романе картина гибнет на глазах художника – ее сжигают. Позже возникает скульптурный аналог картины: «На катке дворцового парка Леонардо вылепил прекраснейшую Леду с лебедем из снега, белого и твердого, как мрамор. Жаль, что растает весной» [1. С. 189]. Автор подчеркивает, что эта «Леда» тоже недолговечна.

Как реальные птицы, лебеди фигурируют в романе в трех случаях. Во-первых, это сцена в галерее Браманте: «Из-за угла, во рву, по черному зеркалу вод, привлекаемые светом факелов, выплыли белые лебеди» [1. С. 273]. (Можно высказать предположение о возможном иконическом источнике образа лебедей во рву – им может быть рисунок реального Леонардо, изображающий лебедей в водоеме среди отвесных скал, из Королевского собрания в Виндзоре; но предположение это недоказуемо). В этой сцене лебеди ассоциируются с образом главного героя, причем, несмотря на прозрачность ассоциации («Когда в галерею вошел художник, герцог <...> перевел на него ту самую улыбку, с которой смотрел на лебедей» [1. С. 274]), писатель ее эксплицирует: «Ему [герцогу] казалось, что в темной, может быть, преступной жизни его, Леонардо был подобен этим белым лебедям в черной воде, во рву Миланской пропасти <...> такой же бесполезный и прекрасный, такой же чистый и девственный» [1. С. 275]. В следующей, десятой части Леонардо видит, как оккупировавшие Милан французы расстреливают герцогских лебедей из луков; это происходит сразу после сцены разрушения конной статуи Сфорца. «Ему [Леонардо] казалось, что он сам похож на этого лебедя» [1. С. 293]. Таким образом, лебедь символизирует не только главного героя романа, но и само искусство, культуру – вещи, как известно, «бесполезные» и легко уничтожимые.

Во-вторых, дикий лебедь фигурирует в эпизоде, где старый мастер покупает на рынке птиц в клетках и затем выпускает их на волю. Эпизод восходит к сообщению Вазари: «... часто, проходя по тем местам, где торговали птицами, он собственными руками вынимал их из клетки, заплатив продавцу требуемую им цену, выпускал их на волю, возвращая им утраченную

свободу» [3. С. 18]. Мережковскому, в отличие от Вазари, важно конкретизировать, какие именно птицы фигурируют в эпизоде: «Леонардо накупил множество птиц – сорок, чижей, малиновок, голубей, охотничьего ястреба и молодого дикого лебедя» [1. С. 510].

Наконец, в-третьих, в последней части крики *диких лебедей* – необходимый компонент звуковой картины окрестностей замка Клу на Луаре: «...да по вечерам крики диких лебедей на песчаных отмелях, среди гладкой, как зеркало, отражающей бледно-зеленое небо Луары» [1. С.549]. Фраза с небольшими вариациями повторяется еще два раза в I и XVI главах 17-й книги. Сходство фрагментов тем более знаменательно, что в одном случае описание дается с точки зрения Леонардо, в двух других – иконописца Евтихия Гагары, который парадоксально оказывается более близким духовно итальянскому мастеру, чем его собственные ученики.

В качестве компонента сравнения образ лебедя не всегда непосредственно связан с главным героем, иногда эта связь предстает опосредованной. Так, с лебедем Леонардо сравнивает своего друга Макиавелли, чувствуя нечто общее с собой в этом не похожем на него человеке: «В этом странном человеке, неутомимо жаждавшем действия и совершенно к нему не способном, могучем в мысли, бессильном в жизни, подобном лебедю на суше, – узнавал Леонардо себя самого» [1. С. 449]. Не случайна, очевидно, фраза в письме герцогини Беатриче, питающей антипатию к Леонардо: «Что – памятник Вергилия, сего сладкозвучного лебедя Мантуанских озер?» [1. С. 190]. Беатриче интересуется «чужим» лебедем, не замечая «своего», миланского.

Постоянным компонентом сравнения оказывается *лебедь* при описании иконописного канона «Иоанн Предтеча Крылатый в пустыне»: «...за плечами два исполинские крыла подобны были крыльям лебедя или той **Великой птицы** [выделено Мережковским.– И.С.], о которой всю жизнь мечтал Леонардо» [1. С. 549]; «...позлащенные крылья, внутри багряно-золотистые, как пламя, снаружи белые, как снег <...>подобные крыльям исполинского лебедя» [1. С. 572]. Это сравнение присутствует только при описании иконы с точки зрения Леонардо или Евтихия, но отсутствует, когда она дается в восприятии Джованни, тем самым еще раз подчеркивается

близость восприятия именно этих двух персонажей. В образе Крылатого Предтечи, обладающего лебедиными (*духовными*) крыльями, к каким стремился Леонардо, выражено то, чего так и не достиг итальянский мастер, но что знает «варвар» Евтихий, образ которого предвещает перенос действия в третьей части трилогии в Россию.

Мы рассмотрели возможные источники образа и то, в каких контекстах встречается слово *лебедь*. Теперь обратим внимание на определения к нему и на лексические единицы, значимые для лейтмотивов и сквозных образов романа и всей трилогии, употребляемые при создании образа лебеда.

С существительными *лебедь* или его контекстуальным синонимом *птица* чаще всего согласованы прилагательные *дикий, белый, большой, великий, огромный, исполинский*. Последние три эпитета укрепляют связь образа *лебеда* с лейтмотивом *полета* через образ летательной машины. Через сравнение с *мрамором* (там, где речь идет о снежной скульптуре) и постоянно повторяющийся эпитет *белый* образ лебеда сближается со сквозным во всей трилогии образом *белой мраморной статуи Афродиты*, которая, как и лебеди в «Леонардо да Винчи», предстает обычно в отблесках света (факелов, солнца, луны и т.д.). «Огромная белая птица выпорхнула, шумно и радостно взмахнула порозовевшими в лучах заката крыльями и полетела прямо к солнцу» [1. С. 512]. (Вспомним также *позлащенные крылья* Иоанна Предтечи.) Заметим, что «Леда» в романе – наряду с «Венерой» Боттичелли – является модификацией статуи Афродиты, что подтверждается при учете следующих интерпретант: фигура женщины на картине-источнике зеркально повторяет «Афродиту» Праксителя, кроме того, в античном искусстве существовал сюжет «Афродита с лебедем» (встречается, например, в росписи ваз).

В *лебедь* соединяются языческие и христианские образы: он связан как с языческим непристойным сюжетом «Леды», так и с христианским аскетическим образом Иоанна Предтечи – Ангела пустыни. Это, казалось бы, искусственное и некорректное сближение отвечает концепции Мережковского о двойственной природе мира, о возможности гармонического синтеза языческой и христианской культуры. При желании в этом сближении можно увидеть некую эволюцию от язычества к христианству, о которой говорится в конце романа «Юлиан Отступник» – первой части

трилогии. С идеей двойственности *лебедь* связан и тем, что часто предстает плывущим по воде, отражающей небо («Небо вверх – небо вниз») – один из лейтмотивов трилогии): «Гладь воды, отразившая небо, под ними была почти невидимой, и, качаясь, скользили они, как видения, со всех сторон окруженные звездами, полные тайны, между двумя небесами – небом сверху и небом внизу – одинаково чуждые и близкие обоим» [1. С. 274]. Здесь снова просматривается связь с образом главного героя, которому свойственны естественное соединение несоединимых, с точки зрения окружающих, черт характера, интересов, представлений, и, вследствие этого, отчужденность людей и одиночество.

Итак, на примере образа *лебедя* мы видим, что, при всем известном схематизме философской концепции Д.С. Мережковского, взаимодействие собственно художественных образов в произведении оказывается довольно сложным и даже изощренным. Проза Мережковского предвещает сложнейшие явления русской литературы XX века.

Библиографический список

1. Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). М., 1992.
2. Леонардо да Винчи. Избранное. М., 1952.
3. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 3. М., 1970.

© О.П. Мурашѐва (ЯГПУ)

Пространственно-временная организация романа

Г. Газданова «Вечер у Клэр»

Роман Г. Газданова «Вечер у Клэр» относится к таким произведениям, в которых основной темой является течение времени и его субъективное восприятие. В связи с этим композиция произведения определяется его временной организацией.

Текст романа строится как повествование от первого лица, а его композицию можно охарактеризовать как ретроспективную, так как в основе произведения лежат воспоминания героя, и «ситуация воспоминания становится при этом единственным и главным сюжетом произведения» [1. С. 204-205]. Воспоминания эти – не просто хронологический пересказ того, что было с героем, они особого характера: «Было в моих воспоминаниях всегда

нечто невыразимо сладостное: я точно не видел и не знал всего того, что со мной случилось после того момента, который я воскресал, и я оказывался попеременно то кадетом, то школьником, то солдатом – и только им; все остальное переставало существовать. Я привыкал жить в прошедшей действительности, восстановленной моим воображением» [2. С. 22].

Композиционно текст состоит из двух неравных по объему частей. Первая часть, очень небольшая (всего несколько страниц), посвящена описанию встреч главного героя с любимой женщиной, их непростых отношений. Более подробно и детально дан кульминационный для отношений героев вечер, послуживший отправной точкой для воспоминаний: *«Я думал о Клэр, о вечерах, которые я проводил у нее, и постепенно стал вспоминать все, что им предшествовало» [2. С. 17].* Вторая часть составляет основу повествования – это сюжетное, биографическое время произведения. Оно характеризуется многомерностью (действие разворачивается в разных временных плоскостях) и нелинейностью: рассказ о детстве, юношеских годах героя нарушается погружениями в мир переживаний и чувств: *«Я был слишком равнодушен к внешним событиям; мое глухое внутреннее существование оставалось для меня исполненным несравненно большей значимости» [2. С. 19].*

В основе биографического времени лежит несколько сквозных образов: образ пути (дороги, путешествия), образ Индийского океана, образ неясного, часто снежного, марева, тумана. В символической форме они воплощают не столько реальный жизненный путь героя, сколько путешествие «по волнам памяти» и чувств, душевного пространства. Эти пространственные образы реализуются в системе развернутых метафор и сравнений, регулярно повторяющихся в тексте и формирующих сквозной мотив движения: *Лиловый бордюр обоев изгибался волнистой линией, похожей на условное обозначение пути; Мне казалось, что они [рельсы – О.М.] мчатся, вздрагивая на стыках, и точно безмолвно рассказывают о далеком путешествии сквозь снег и черные поселения России, сквозь зиму и войну в необыкновенные страны...; Я измерял тогда время расстоянием, и мне казалось, что я шел бесконечно долго, пока чья-то спасительная воля не остановила меня...;* Важную роль при этом играют звуковые образы (звук пилы, рояля, колокола и

др.), сопровождающие различные воспоминания героя. Они выступают как своеобразные скрепы между отдельными, подчас отдаленными друг от друга воспоминаниями: «... *И опять долгий звон дрожащей пилы, пролетев тысячи и тысячи верст, переносил меня в Петербург с замерзшей водой, которую божественная сила звука опять превращала в далекий ландшафт островов Индийского океана; и Индийский океан, как в детстве в рассказах отца, раскрывал передо мной неизведанную жизнь, поднимающуюся над горячим песком и проносающуюся, как ветер, над пальмами*» [2. С. 153]. Эти развивающиеся в тексте тропеические ряды составляют образную основу биографического времени романа и являются его конструктивными компонентами.

Изображаемые события, факты, переживания даются автором по-разному. «Крупным планом» выделяются наиболее важные для него в эмоциональном отношении различные чувства, которые он испытывал по поводу тех или иных событий. Время при этом замедляется, как бы останавливается: «*Был конец сентября; помню, я вдруг почувствовал холодный воздух и у меня начали зябнуть кисти рук, не закрытые оттянувшимися назад рукавами*» [2. С. 21]. Средствами создания «остановившегося» времени служат различные виды глагола: и прежде всего – формы прошедшего времени несовершенного вида, перемежающиеся с формами настоящего исторического.

Кроме биографического времени автора, в романе представлены эпизоды биографического времени других героев (матери, отца, Клэр, всех тех, кто оставил неизгладимый след в душе героя). При этом Г. Газданов прибегает к развернутым метафорам и сравнениям, содержащим слова, обозначающие историко-культурные понятия, имена литературных героев, мифологических персонажей, названия исторических событий: «*Это был единственный человек, который походил на людей, живших в моем воображении, и чудесная сила в двадцатом столетии сделала его конквистадором, романтиком и певцом, точно вызвав его широкоплечую тень из мрачных пространств средневековья*» [2. С. 133]. Эти «точечные цитаты», входящие в различные тропы, не только способствуют созданию образной характеристики событий и персонажей, но и дают автору возможность совместить в воображении героя разнородные временные пласты, сопоставить их в один ряд течения внутренней

жизни человека, которая, по Г. Газданову, и есть настоящая жизнь.

Жизнь личности представлена в романе на фоне исторической обстановки: революция, разруха, гражданская война, отступление белой армии и т.д. Историческое время передается в произведении как с помощью конкретных указаний (*революция, был конец весны девятьсот семнадцатого года; летом, в июне месяце; это происходило шестнадцатого и семнадцатого октября* и т.п.), так и через ряд образов, наиболее интересным и значимым из которых является образ страны: *«Жизнь того времени представлялась мне проходившей в трех разных различных странах: стране лета, тишины и известкового зноя Севастополя, в стране зимы, снега и метели и в стране нашей ночной истории, ночных тревог и боев, и гудков во тьме и холоде. В каждой из этих стран она была иной...»* [2. С. 136-137].

Время и пространство неразрывно связаны в структуре повествования. В романе доминирует пространственная точка зрения повествователя. Речевыми средствами ее выражения служат номинации пространственных реалий (*Россия, Париж*), глаголы со значением перемещения в пространстве (*проходил, шагал, пересекал, добирался, обгонял, поднимался*), предложно-падежные формы с локальным значением (*в гостиной, за городом, в доме, над Сенной*), наречия места. Наряду с реальным пространством в романе широко представлено пространство внутреннего мира героя, «внутричерепное» (С.Кржижановский) пространство, «темное пространство сна». Автор легко передвигается по этому пространству, наличие его в романе помогает преобразовывать и реальное пространство, которое в воображении героя может то сворачиваться (*И вдруг мне показалось, что громадное земное пространство свернулось, как географическая карта...*), то расширяться до необъятных размеров (*...вокруг нас громоздятся дома, обступающие гостиницу Клэр, вокруг нас город, за городом поля и леса, за полями и лесами – Россия; за Россией вверх, высоко в небе летит, не шевелясь, опрокинутый океан, зимние, арктические воды пространства...*). Именно свободное путешествие героя по этому внутреннему пространству позволяет менять место действия, перспективу, чередовать разнородные временные отрезки, переключая регистры, – тем самым создавая особую манеру изложения.

На наш взгляд, пространственно-временная организация романа «Вечер у Клэр» отражает и характеризует «новый повествовательный стиль и новую жанровую систему эпического рода» [3. С. 13-14], одним из создателей которого считают Г. Газданова.

Библиографический список

1. Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. СПб., 1999.
2. Газданов Г. Вечер у Клэр. Ночные дороги. СПб., 2000.
3. Бабичева Ю.В. Гайто Газданов и творческие искания Серебряного века. Вологда, 2002.

© О.П. Бышук (ЯГПУ)

Особенности употребления существительных *singularia tantum* в форме мн. числа в произведениях С. Кржижановского

Морфологические значения единственного и множественного числа отражают внеязыковые различия единичности и неединичности называемых существительными предметов.

В зависимости от того, к какому лексико-грамматическому разряду принадлежит существительное, все существительные делятся на слова, имеющие формы единственного и множественного числа, и слова, имеющие формы только единственного и только множественного числа.

Перечислим, опираясь на работу В.В.Виноградова, основные лексико-грамматические разряды слов, так называемых существительных *singularia tantum*, имеющих только форму единственного числа и несоединимых с представлением о счете:

1) Слова, обозначающие совокупность как неделимое целое (типа *воронье, листва*).

2) Слова, обозначающие вещество или материал (типа *тесто, молоко*).

3) Слова, имеющие отвлеченное значение свойства, качества, действия, состояния, эмоции, чувства, настроения, то есть обозначающие абстрактные понятия (*бегство, скрытность* и т. п.) [1. С.135 - 137].

Нормативное употребление перечисленных существительных только в форме единственного числа вовсе не

обозначает невозможности образования у них форм со значением и внешними признаками множественного числа. В «Русской грамматике-80» со ссылкой на специальную литературу делается указание на то, что «слова *singularia tantum* могут быть определены как существительное с потенциально полной парадигмой» в отношении категории числа [2. С.473].

В тех случаях, когда возникает необходимость выразить отношение «единичность-множественность», у ряда существительных *singularia tantum* могут быть образованы формы множественного числа, однако это всегда влечет за собой семантический сдвиг (*песок – пески* - 1-е - название вещества, 2-е - обозначение больших количеств этого вещества).

Образование формы множественного числа существительных *singularia tantum* нередко отмечается в художественной литературе, особенно поэзии, и касается в первую очередь абстрактных понятий. Однако, как отмечает Виноградов, «функция этих форм не прямая, количественная, а экспрессивно-поэтическая» [1. С.137]. Мы рассматриваем использование данного приема на примере творчества С. Кржижановского.

Практически ни у кого из писателей или поэтов не встречается случаев окказионального употребления во множественном числе вещественных существительных. У С. Кржижановского этот прием также носит единичный характер. Пример: *«Я поднял брови и так не опускал за все время пребывания в Москве. Готовый к необычайностям, с бьющимся сердцем вступил я в этот город, построенный на кровях и тайнах»* [3. С.186]. В данном случае нас интересует форма множественного числа слова *кровь*, которое в данном контексте теряет свою вещественную семантику и употребляется явно в переносном значении: «кровоавое убийство», «кровопролитие». Это значение с пометой «переносное» фиксируется толковыми словарями (Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. М., 1995; Словарь современного русского литературного языка: в 17-ти тт.), но и оно не допускает образования формы мн. числа слова *кровь*. (Ср.: «Война - это кровь», «Обошлось без крови»). Если в данных идиоматических сочетаниях форма единственного числа слова *кровь* несет обобщенно-собирательное значение, то авторская окказиональная форма множественного числа *на кровях* выражает разделительное значение, так как автору необходимо подчеркнуть многозначность действия, усилить негативную

экспрессию.

Существительные *singularia tantum* в форме множественного числа могут участвовать в описании художественного хронотопа. Порой подобные словоформы (в единственном числе) изначально представляют собой окказиональные образования: «...*философ разомкнул ограду сада ... рванул путаницу дорожек – и вдруг раскружились пути ... из близей в даль*» [4. С.140]. Существительное *близь* в стационарном лексиконе отсутствует, но, очевидно, со словообразовательной точки зрения, оно мотивировано прилагательным *близкий* и обладает отвлеченным значением. Сама же форма множественного числа *из близей* образована, видимо, по аналогии с формой множественного числа слова *даль* (например, «Родные дали», «Голубые дали»), однако оно в данном контексте употреблено в форме единственного числа.

Тем не менее, описанный пример иллюстрирует отличительное стремление С. Кржижановского к максимально дробной дифференциации точек пространства, которое он создает в художественном мире своих произведений. Нередко это порождает необходимость выхода за пределы узуального лексикона и обращение к окказиональному словотворчеству, в том числе окказиональному формообразованию.

Наиболее частотны случаи образования форм множественного числа у существительных, обозначающих различные абстрактные понятия. При этом, как правило, актуализируется разделительное значение формы множественного числа.

1) Сюда относятся названия различных действий, причем автору в данных номинациях, как мы полагаем, важно подчеркнуть, что одно и то же действие выполняется одновременно несколькими или многими субъектами, для чего и используется форма множественного числа в ее разделительном значении: «*Большинство башенных и настенных часов присоединились к нежному голосу курантов ... И вдруг пришла весть, сначала было остановившая ползы всех стрелок и зубчаток ...*» [4. С.130];

«*С минуту собравшиеся молчали. Затем начались громкие мены словами*» [[5. С.346].

«*Пока одна из них... вглядывалась вниз, сквозь Леты туч, другие две нетерпеливо ждали своего черед: видеть*»

[4. С.36].

Форма множественного числа может также выражать многократность действия:

«Всякий раз, как Цекус оставался один, он пробовал силою слабнущей от одного дня памяти превратить оцципи в зримости» [4. С.45].

2) При образовании форм множественного числа у существительных, обозначающих различные психические процессы, состояния, чувства, эмоции, как правило, не называются разновидности одного и того же явления, их индивидуализация по отношению к разным субъектам и повторяемость во времени, а, наоборот, происходит приближение к конкретному значению, некая материализация: *«Счастья перенумерованы, так что жителям Здесевска никак и некуда не уйти от своих счастлих, не перепутать их, не залезть не в свое счастье»* [2. С.94];

«Люди-куклы ... Книгам известно, что воли несвободны, но авторам книг это уже неизвестно ... человек фатальным образом забывает о своей детерминированности» [2. С.555].

Часто такое формообразование служит основой метафоры. Так, в одном из рассказов С. Кржижановского («Желтый уголь») все негативные, сильные переживания и чувства людей превращаются в вещество, из которого добывается энергия: *«Дрожжи ненавистей, ознобы злоб, скрежет гнева, нырнув в провода, трансформировались в стальные визги пил»* [5. С.74].

Однако выражение отношения «единичность-множественность» у ряда отвлеченных существительных не исчерпывается стремлением автора передать значение унификации и материализации. Может быть актуализировано значение повторяемости, цикличности тех или иных явлений: *«Заканчиваю: написанному в портфель. И мне: в черный, глухой портфель: защелкнется – и ни солнц, ни тем, ни болей, ни счастлих, ни лжей, ни правд»* [2. С.92]. Возможно также дифференцирующее значение: *«Была просто скука. Точнее: скуки. В одной книге конца 18 века я прочел как-то о «Скуках земных». Вот именно. Много их, сук: есть внешняя скука, когда одинаковые любят одинаковых, земля в лужах, а деревья в зеленом прыще. А есть череда нудных осенних сук ...»* [2. С.515].

Особо следует сказать о тех случаях, когда С.Кржижановский употребляет форму множественного числа слов, которые он образует путем субстантивации различных частей речи

и предварительно стяженных сочетаний: «*Я есть – есьм. И потому именно есьм, что принадлежу к великому Народу естей*» [4. С.265]. Это пример разделительного значения формы множественного числа субстантивированного глагола-связки, приобретшего вполне конкретное значение и называющего реалии, которые могут быть подвержены счету. Пример собирательного значения формы множественного числа: «*Наука Горгису давалась трудно ... Никакие **отсихпоры** и **досихпоры** ..., заколачиваемые учителями ... в мозг Горгиса, не держались в нем никак*», или «*ветхие **Отченаши***» - так сказано о духовном наследии прадедов.

Таким образом, можно сделать ряд выводов:

1) Образование формы множественного числа у существительных *singularia tantum* является вполне продуктивным приемом в языке художественных произведений С. Кржижановского и может рассматриваться в большинстве случаев как окказиональное формообразование наряду с окказиональным словообразованием, что ярко характеризует идиостиль данного писателя.

2) При образовании форм множественного числа у существительных *singularia tantum* С. Кржижановский актуализирует как разделительное, так и собирательное значение этой формы. Дифференциация этих значений не выражена морфологически (различием окончаний), а воссоздается общим контекстом словоупотребления.

3) Употребление описываемой формы может выполнять различные функции (не только реализацию отношения «единичность- множественность»), привнося в значение используемых лексических единиц добавочные смыслы и оттенки значений. В первую очередь это относится к переосмыслению слов, называющих абстрактные понятия.

Библиографический список

1. Виноградов В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове). М.: Высшая школа, 1986. 640 с.
2. Русская грамматика. М.: Наука. Т. 1. 1980. 783 с.
3. Кржижановский С. Собрание сочинений в 5-ти т. С.-Пб.: Symposium. Т.2. 700 с.
4. Кржижановский С. Собрание сочинений в 5-ти т. С.-Пб.: Symposium. Т.1. 685 с.
5. Кржижановский С. Собрание сочинений в 5-ти т. С.-Пб.: Symposium. Т.3. 673 с.

Усложнение способов передачи языковой точки зрения в современной отечественной и французской прозе

Одной из наиболее ярких тенденций современного прозаического текста является усложнение точки зрения. Точка зрения – это образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий [1. С. 121]. Эти факторы относятся к разным планам, в которых точка зрения может проявляться. Выделяются следующие планы: пространственный, временной, идеологический, перцептивный и языковой. Все они взаимосвязаны между собой. В данной статье мы рассмотрим усложнение языкового плана современных прозаических произведений французской и русской литературы.

Для современных прозаических произведений характерно взаимодействие различных пластов лексики, достигаемое за счет использования разностилевых языковых средств, современных словообразовательных моделей, смещения иноязычных слов с исконными словами того или иного языка. Перечисленные тенденции отчетливо просматриваются в романе современного французского писателя Р. Кено «Голубые цветочки» и в исповедально-психологическом произведении М. Вишневецкой «Вот такой гобелен».

Так, в романе М. Вишневецкой речевая характеристика героини создается за счет использования разных лексических пластов:

- **разговорного**: *атас, прикольный, обалденно, шмотки, суперски, мотыльково скукожиться, двинуться разумом* (вместо *сойти с ума*);

- в том числе за счет использования **сленга**: *въезжать* (понимать), *наезд* (претензия), *мыльница* (фотоаппарат), *присосаться* (надоесть), *склеить* (ухаживать за девушкой);

- **просторечного**: *вобляя, урывишись, какого хрена, умять* (т.е. скушать), *присосаться*;

- **книжного** в сочетании с тропами: *бесконечно долго* (плеоназм), *тягучая меткая грязь, будто кувшинки в пруду* (сравнение), *эксклюзивное предложение, беспрецедентные скидки*;

- за счет использования **иноязычных вкраплений**: *This*

could be heaven for everyone (строчка из песни);

-за счет словообразовательных средств:

1. **усечения**: *мерс, мафон*

2. **сложение**: *суперхаосно, суперхаузно, деловитоскороговористо, ненастоящестъ*;

3. **аббревиатуры**: *ЛЭП, СССР*;

4. **аффиксальный**: *принтуичить, попсовый*;

– в том числе **суффиксальный** (уменьшительно-ласкательные суффиксы используются с целью создания комического эффекта): *огородики, холмики, оградки, сараюшки*;

5. **образования на базе иностранных слов**: *саспенс, ратид, суперхаузно, некст-ати* (от англ. next), *yes*.

Аналогичные тенденции языкового плана мы наблюдаем и в произведении французского прозаика Р. Кено «Голубые цветочки».

Для данного произведения свойственна «лексическая пестрота» (*puzzle linguistique* [2. С. 54]). Мы выявили разные пласты лексики:

1. **книжные, в сочетании с тропами**: *occire, massacrer, pourfendre, deconfire, se pointer, rendre hommage; pure ... enchantresse... ravissante ... limpide* (градация), *je pourrais pecher, si je pechais, mais je n'aime pas pecher* (языковая игра);

2. **разговорные**: *flanquer une taloche, donner une mornifle, mornifler les ganaches, patates*;

3. **просторечные**: *un poire, emmerder, foutre, un con, un coqin, une donzelle, un jule*;

4. **образования на базе иностранных слов (английских)**: *sandouiche, gueurle, chopin, adulte-napping, rapt*;

5. **иноязычные вкрапления**: *nein, Sie, schnell, primo, secundo, tertio*;

6. **неологизмы**: *penicher, nomader, sous-ventriere, trimmelles, camper*;

7. **архаизмы**: *moualt (beaucoup), une flote (la foule), un mire (un medecin), un boquillon (un bucheron), un ru (un ruisseau)*;

8. **фонематический принцип в орфографии**: *ouai (oui), oniva (on y va), sexe (ce que c'est)*;

9. **использование продуктивных словообразовательных способов**:

9.1. **аффиксальный**: суффиксы **-ard** (для придания

уничжительной стилистической окраски, свойственной разговорной речи: salopard, pendard, froc**ard**, flamm**ard**);

-ette (mobylette, triplete);

9.2. сложение: casse-noisettes, casse-pied: auto-taxi, auto-pied, auto-stop; neo-babelien, adulte-napping, iledefrancoese;

9.3. усечение: le tele (television), calva (calvados);

9.4. аббревиатуры и образования на их основе: UNESCO – unescape, HLM – acheleme;

9.5. контаминация: languistique (langue/linguistique), penicher (une peniche/pecher), mobilette (mobile/bicyclette), trinquer (trinken/ -er (глагольное окончание)), anachronisme (anachronie/archaisme).

Таким образом, можно сделать вывод о наличии общих тенденций в языковом плане произведений современной отечественной и французской прозы. Необходимо также отметить зыбкость границ между различными планами. Так, языковой аспект непосредственно определяется временным планом повествования. В то же время он обусловлен идеологическим, который непосредственно связан с повествованием нарраторским, авторским и персональным. Комплексность одного из планов позволяет говорить о неоднозначности смежных с ним повествовательных аспектов текста. В современной отечественной и французской прозе тенденция усложнения точки зрения, в частности ее языкового плана, является одной из наиболее ярких нарратологических тенденций.

Библиографический список

1. Вишневецкая М. Архитектор запятая не мой. М., 2004.
2. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
3. Pouilloux J.-Y. Les fleurs bleues de R. Queneau. Paris, 1991.
4. Queneau R. Les fleurs bleues. Paris, 2000.

Цветовая картина стихотворения О. Мандельштама «Дворцовая площадь»

Лишь немногие из мандельштамоведов обращались к исследованию цветовой лексики О. Мандельштама (в частности, С.С. Аверинцев связывает черно-желтую цветовую символику в лирике О. Мандельштама с темой враждебной человеку государственности [1. С. 38], а К. Тарановский – с еврейской темой [6. С. 77]). Вероятно, это связано с особенностями поэтики Мандельштама, которые выделяет С. Аверинцев: «принцип аскетической сдержанности» [1. С. 13], «жесткий отбор» поэтических средств и лексики [1. С. 14], «строгая прозрачность» [1. С. 14], «стускленный», матовый колорит [1. С. 15].

Для анализа цветовой картины стихотворения О. Мандельштама «Дворцовая площадь» мы обратимся к теории звукосимволизма А.П. Журавлева.

Понятие «звукосимволизм» в последнее время можно встретить очень часто. Лингвистический энциклопедический словарь дает следующее пояснение данного понятия: «Звукосимволизм (звуковой символизм, фонетический символизм, символика звука) – закономерная, произвольная, фонетически мотивированная связь между фонемами слова и полагаемым в основу номинации незвуковым (неакустическим) признаком денотата (мотивом)... Различают звукосимволизм субъективный (связь между звуком и значением в психике человека) и объективный (связь между звуком и значением в словах языка)» [3. С. 166].

А.П. Журавлев предполагает, что каждому звуку соответствует определенный цвет и что цветовые картины, описанные поэтом в стихотворении, соответствуют цветовой гамме, образованной преобладающими в данном стихотворении гласными. В результате эксперимента (информантам предлагалось написать, в какой, по их мнению, цвет окрашены гласные Е, О, Ы, У, И, А) выяснилось, что гласные звуки речи в нашем восприятии вполне определены и для большинства одинаково окрашены, хотя мы этого не осознаем. Это дало А.П. Журавлеву возможность охарактеризовать звуко-цветовые соответствия для гласных следующим образом: А – густо-

красный; Я – ярко-красный; О – светло-желтый или белый; Е – зеленый; Ё – желто-зеленый; Э – зеленоватый; И – синий; У – темно-синий, сине-зеленый, лиловый; Ю – голубоватый, сиреневый; Ы – мрачный темно-коричневый или черный [2. С. 102].

А.П. Журавлев предлагает методику, в соответствии с которой выявляются цветовые соответствия на лексическом и графо-фонетическом уровнях. Необходимо подсчитать количество всех звуков в стихотворении (ударные гласные удваиваются при счете; Э считается вместе с Е, О с Ё, У с Ю, А с Я). Результаты дальнейших подсчетов сводятся в таблицу. Чтобы вычислить долю каждой звукобуквы в тексте, необходимо разделить количество этих звукобукв на общее число всех звукобукв в тексте. Далее высчитывается отношение долей звукобукв в тексте к норме. Нормальные доли звукобукв были экспериментально выведены А.П. Журавлевым путем анализа нейтральной, не поэтической речи. Далее определяется место звукобукв по их преобладанию над нормой и вычисляются цвета звукобукв (см. выше), отношение долей которых в тексте превысило норму (то есть составило больше единицы). Таким образом получается цветовая картина стихотворения на графо-фонетическом уровне, которую можно сравнивать с цветовой лексикой данного лирического произведения.

Рассмотрим стихотворение О. Мандельштама «Дворцовая площадь».

*Императорский виссон
И моторов колесницы, –
В черном омуте столицы
Столпник-ангел вознесен.*

*В темной арке, как пловцы,
Исчезают пешеходы,
И на площади, как воды,
Глухо плещутся торцы.*

*Только там, где твердь светла,
Черно-желтый лоскут злится,
Словно в воздухе струится
Желчь двуглавого орла [4. С. 48]*

Как известно, тема государственности, к которой поэт обращается в данном стихотворении, в лирике Мандельштама в целом связана с черным и желтым цветами. И действительно, в стихотворении данные цвета на лексическом уровне называются прямо («в черном омуте», «в темной арке», «черно-желтый лоскут»).

Обратимся к графо-фонетическому уровню. Всего звукобукв 269.

Звуко- буквы	Коли- чество звукобукв в тексте	Доли звукобукв в тексте	Нормаль- ные доли звукобукв	Отноше- ние звукобукв в тексте к норме	Место звукобукв по их преобла- данию над нормой	Цвета преобла- дающих звукобукв
Е	18	0,067	0,085	0,79	5	
О+Ё	49	0,182	0,109	1,67	2	светло- желтый
Ы	9	0,033	0,018	1,83	1	черный
У+Ю	9	0,033	0,035	0,94	4	
И	16	0,059	0,056	1,05	3	синий
А+Я	21	0,078	0,117	0,67	6	

Здесь также преобладают черный и светло-желтый цвета, но появляется и синий. Впрочем, появление синего цвета закономерно: в стихотворении явно упоминается небо (*«только там, где твердь светла»*).

Выделим в данном стихотворении несколько блоков и проанализируем отдельно каждый из них. Обратимся к последним двум строкам первого четверостишия.

У О.Мандельштама Петербург, связанный с государственностью, — это знак катастрофы, гибели культурного прошлого, падения человека (*«в темном омуте»*). И на фоне этой мрачной, густой черноты города — фигура черного ангела. Но он не принадлежит столице: белая колонна возвышает фигуру над миром и возносит ее в небеса. Черный ангел обособляется своей принадлежностью белой чистоте и синему небу свободы.

Подсчитаем частотность звуков в данном блоке. Всего звукобукв 46.

Звукобуквы	Количество звукобукв в тексте	Доли звукобукв в тексте	Нормальные доли звукобукв	Отношение звукобукв в тексте к норме	Место звукобукв по их преобладанию над нормой	Цвета преобладающих звукобукв
Э+Е	3	0,065	0,085	0,76	4	
О+Ё	11	0,239	0,109	2,19	1	белый
Ы	1	0,022	0,018	1,22	2	черный
У+Ю	1	0,022	0,035	0,63	5	
И	3	0,065	0,056	1,16	3	синий
А+Я	2	0,043	0,117	0,37	6	

Здесь преобладают белый, черный и синий цвета, то есть налицо полное соответствие лексическому уровню. Причем отметим, что белый значительно превышает норму (в 2,19 раза). Вполне возможно, что О. Мандельштам большое значение придавал именно образу белой колонны, которая служит «мостом» из этого мира в мир иной, поднебесный (мотивы пространственного перемещения характерны для раннего Мандельштама).

Обратимся ко второму блоку (последнее четверостишие) и подсчитаем частотность звуков. Всего звукобукв 102.

Звукобуквы	Количество звукобукв в тексте	Доли звукобукв в тексте	Нормальные доли звукобукв	Отношение звукобукв в тексте к норме	Место звукобукв по их преобладанию над нормой	Цвета преобладающих звукобукв
Э+Е	7	0,069	0,085	0,81	3	
О+Ё	18	0,176	0,109	1,61	1	светло-желтый
Ы	1	0,01	0,018	0,56	6	
У+Ю	4	0,039	0,035	1,11	2	голубоватый
И	4	0,039	0,056	0,7	4	
А+Я	8	0,078	0,117	0,67	5	

Данный блок – описание трепещущего в небе желтого флага с изображенной на нем фигурой двуглавого орла. Расчеты показывают, что преобладающими являются светло-желтый и голубоватый цвета. Вернемся к тексту. Появление голубоватого понятно: общий фон этих строк – светлое небо («там, где твердь светла»).

Если мы вчитаемся в это четверостишие, то поймем, что поэт акцентирует наше внимание именно на желтом цвете, а не на черном. Желтое полотно флага, символизирующее власть, настолько враждебно человеку, что поэт прибегает к антиэстетизирующему сравнению: *«словно в воздухе струится желчь двуглавого орла»*. То есть фигура орла здесь лишь объясняет появление желтого пятна на фоне голубого неба. Сравнение удивительно удачно: наряду с переносным значением *«раздражение, злоба»*, слово *«желчь»* имеет следующее прямое значение: *«Желчь – желто-зеленая жидкость, горькая на вкус, выделяемая печенью в кишечник»* [5. С. 477].

Таким образом, в данном случае также можно говорить о цветовых соответствиях на лексическом и графо-фонетическом уровнях.

Возможно, теория А.П. Журавлева не является универсальной и содержит некий элемент субъективизма самого ее автора, однако можно говорить как о справедливости наблюдений исследователя, так и том, что, благодаря данной теории, возможен более глубокий анализ лирического произведения.

Библиографический список

1. Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2-х т. Т. 1. Стихотворения. М., 1990. С. 5-64.
2. Журавлев А.П. Звук и смысл. М., 1991.
3. Лингвистический энциклопедический словарь/ Под ред. В.Н. Ярцевой. М., 1990.
4. Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2-х т. Т. 1. Стихотворения. Переводы. Тула, 1996.
5. Словарь русского языка АН СССР/ Под ред. А.П. Евгеньевой: В 4-х т. Т.1. М., 1985.
6. Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000.

© Е.М.Мельникова (ЯГПУ)

Новообразования в прозе О.Мандельштама

Создание новых слов, столь характерное для поэзии начала XX века, нельзя назвать ведущей стилевой тенденцией творчества О.Мандельштама. Однако индивидуально-авторские образования представлены в его прозе и заслуживают внимания.

Факты собственно окказионального словотворчества –

создания необычных слов необычными (нетрадиционными) способами – уступают здесь словам потенциальным – новообразованиям, произведенным по продуктивным моделям языка, заполняющим «пустые клетки словообразовательных парадигм» [1. С. 180].

Большую группу потенциальных слов в прозе Мандельштама составляют имена прилагательные, самым распространенным способом образования которых является сложение.

Сюда относятся цветковые прилагательные *кирпично-красные (берега)*, *сахарно-белые (лампочки)*, *свадебно-розовый (балдахин)*, *испуганно-белые (дворцы)*, содержащие в первой части метафору.

Употребление сложных прилагательных в прозе Мандельштама часто основано на метафорическом переносе. Элемент сравнения здесь присутствует либо в первом компоненте новообразования: *небесно-поэтическая (наружность)*, либо – чаще – в его обеих частях: *мрачно-фламандский (Эрмитаж)*, *радостно-бестолковые (дома)*, *суконно-полицейское (небо)*, *суконно-потолочное (небо)*, *животно-трусливые (формулы)*. Иногда части сложного прилагательного образуют оксюморонное сочетание: *зловеще-свадебное (оживление)*.

Метафорой является и сложное прилагательное *годуновско-татарский*, позволяющее объединить (в русле игровой стилистики) имя и национальность исторического лица и являющееся образной характеристикой героя: «*Было в вас что-то, мой друг, годуновско-татарское*» [2. С.113].

Переносное значение компонентов сложного прилагательного в прозе Мандельштама может быть основано и на метонимии, которая содержится либо в одной из частей нового слова: *скромно-высокий (лоб)*, *горько-самолюбивый (рот)*, либо в обеих частях: *каменно-виноградный пирог* (об армянском селе Аштарак), *курортно-колониальная грудь* (о Сухуме), *пастушески-греческие* (о названиях месяцев).

Выступая в качестве метафорических и метонимических эпитетов, сложные прилагательные в прозе Мандельштама отражают две разнонаправленные тенденции. С одной стороны, с помощью данных образований, содержащих наименование признака, свойства в его разных оттенках, описываемый предмет получает максимально точную характеристику. С другой стороны

сложные прилагательные (как, впрочем, и новообразования других частей речи) выполняют функцию «свертывания», сжатия информации, замещают собой более объемные отрезки текста (таковы, например, метонимические эпитеты).

Сложносуффиксальный способ образования прилагательных, представленный в прозе Мандельштама наряду с чистым сложением, также имеет в своей основе не прямое словоупотребление. К данной группе новообразований относятся метафорические эпитеты *тяжелорунные (сады)*, *джекотильонные знаки (маки)*, метонимический эпитет *краснокрестные (услуги)*.

Сложное прилагательное в прозе Мандельштама может быть образовано и способом сращения, которое осуществляется по модели слияния наречия и прилагательного. Первая часть сращения указывает либо на степень проявления признака: *раздражительно-красная (трахома)*, либо на сравнительно-уподобительные отношения: *протестантски-пристойная (драма)*, *геометрически-цельный (лед)*.

Зыбкость границ между сложением и сращением, поддерживаемая в прозе Мандельштама единым – дефисным – написанием, позволяет давать некоторым сложным прилагательным двойную квалификацию (с точки зрения их образования). Таковы слова *тайно-враждебный (служитель)*, *зловеще-вежливые (препирательства)*, *эфирно-легкая (нелегальщина)*, *беспомощно-ластоногий* (о Юлии Матвеече) и др.

Особого внимания заслуживают также наречные словосочетания без дефиса, достаточно широко распространенные в мандельштамовском тексте. По структуре и семантике они подобны сложным прилагательным, образованным сращением. Поэтому наличие или отсутствие дефиса вряд ли возможно рассматривать в качестве определяющего признака в разграничении сложного прилагательного и наречного выражения. «Неупорядоченность» правописания подобного рода образований ярко отражена в прозе Мандельштама. Так, наречия на *-ски* могут соединяться с последующим прилагательным дефисом: *геометрически-цельный*, *протестантски-пристойная* - либо без него, только по смыслу: *дипломатически сдержанный (разговор)*, *славянски пресные (лица)*, *грамматически неправильные (цветы)*. Примеры раздельного написания наречий

на –о с прилагательными тоже разнообразны: *беспричинно низкие (потолки), тяжело насуспенное (небо), первородно ясный (звук), булавочно маленькие (актрисы), обидно пустой (пенал), восхитительно пучеглазые (небо и земля)* (Ср.: *раздражительно-красная, тайно-враждебный* и т.п.).

Своеобразным соединением сложения и сращения является мандельштамовское новообразование *мин-херц-петровский*, в котором первый неизменяемый компонент «сливается» со вторым компонентом, и далее к этой русской транскрипции немецкого обращения добавляется прилагательное «петровский», придающее всей конструкции структурную и смысловую целостность.

Среди аффиксальных способов образования имен прилагательных в прозе Мандельштама можно назвать суффиксацию.

Суффиксальным способом образована группа прилагательных, производных от имен собственных. Наиболее активным является здесь суффикс *-ск-*: *бисмаркский, бетховенский*. Сюда же относится прилагательное с суффиксом *-ев-* в словосочетании *Прометеева голова*. Присоединение суффикса может сопровождаться интерфиксацией: *дон-кихотовский, евритидовский*. Данные образования, созданные по продуктивной модели, сложно назвать потенциальными словами – настолько они «традиционны» с точки зрения системы языка. Функционируя в тексте Мандельштама в качестве метафорических и метонимических эпитетов, они актуализируют не словообразовательные, а ассоциативно-смысловые связи слова.

Новообразованием можно назвать прилагательное *шиллерообразный*, образованное на основе не совсем обычного сочетания имени собственного с суффиксоидом *-образн-* (выступающим в характерной для него функции показателя сравнения).

Префиксальные новообразования представлены в прозе Мандельштама прилагательным *антидарвинистический*. Префикс *анти-* довольно традиционен; данное слово тяготеет к общеязыковой сфере употребления.

Более оригинальными являются прилагательные *бесшвейцарная (лестница), бестрамвайная (ночь)*, образованные префиксально-суффиксальным способом в результате слияния в одно слово предложно-падежной формы существительного.

В образовании новых имен существительных в прозе Мандельштама принимают участие способы, аналогичные способам деривации имен прилагательных.

Сложение может быть основано на замене одного из компонентов узуального слова на новый, ранее не входивший в его состав. При этом семантическая близость между «старым» и «новым» компонентами заставляет учитывать, «держат в голове» старое (обычное) слово и сопоставлять его с новым образованием. Смысл этого сопоставления – в обнаружении иронического подтекста слова. Приведем примеры:

Чужелюбие вообще не входит в число наших добродетелей. Народы СССР сожительствоуют как школьники... [2. С.105];

Домоправительство всегда грандиозно [2. С.60].

В первом случае новообразование *чужелюбие* соотносится со словом более широкой семантики – «человеколюбие» - и тем самым, актуализируя в своем составе сему «чужой», отражает авторский взгляд на сущность политического устройства новой России. Во втором примере семантическая близость слов *домоправительство* и «домоуправление»/«домоправление», обусловленная единой корневой морфемой, призвана в игровом ключе показать роль данной организации в жизни человека (и «человечка» Парнока в частности), а также установить ассоциативные метафорические связи с предшествующим контекстом, где тема «грандиозного» правления-царствования поддерживается фразой: «...В любой квартире на Каменноостровском время раскалывается на династии и столетия» [2. С.60].

Иронически-саркастический оттенок имеет и сложное существительное *агитмамушки*, которое содержит в своем составе распространенное в советское время сокращение *агит-* и входит в однородный ряд со словами «бабушки» и «нянюшки».

В образовании новых имен существительных, представленных в прозе Мандельштама, принимают участие и различные суффиксы. Таков, например, продуктивный суффикс – *ость-*, имеющий значение отвлеченного признака, называемого именем прилагательным: *ожидаемость, желаемость*.

Тенденция образования новых слов от имен собственных в прозе Мандельштама отражается и в сфере имен существительных. Здесь активен суффикс –*щин-*: *надсоновщина*,

маниловщина, базаровщина.

К суффиксальным новообразованиям в прозе Мандельштама можно также отнести существительные *кочевбища* (-бищ -), *изворачиванье* (-н(и)j-). С помощью суффикса -лян-, имеющего значение «житель», образовано и существительное *упрямляны*, составляющее в контексте паронимическую пару с существительным «римляне», которое и «обосновывает» данный способ словообразования: *Изредка конь нагибался к траве, и шея его выражала покорность упрямянам, народу, который старше римлян* [2. С.130].

К глагольным новообразованиям в прозе Мандельштама относится слово *вхрамываться* («Пролежни оврагов вхрамываются в бока» – префиксально-суффиксально-постфиксальное образование от глагола «хромать», объясняющего значение и форму производного: при тряской езде овраги, перемежаясь с ровными участками дороги, создают ощущение «хромой», неровной походки с постоянными толчками, колебаниями, «впивающимися» в тело.

Наречное словопроизводство представлено в прозе Мандельштама префиксально-суффиксальным образованием *погомеровски*, производящая основа которого - имя собственное.

Таким образом, окказиональное словообразование не является характерной чертой поэтики Мандельштама. Большинство новообразований в его прозе составляют потенциальные слова. Наиболее распространенными способами образования потенциального слова становятся сложение и суффиксация, которые действуют в сфере имен прилагательных и имен существительных.

Словообразовательным опытом в прозе Мандельштама часто сопутствуют семантические преобразования. Ведущая роль семантики, обусловленная характером всего творчества поэта, отражена и на уровне создания потенциальных слов. Так, в образовании сложных имен прилагательных принимают участие слова, употребляемые в переносном значении, что придает новому сочетанию статус метафорического или метонимического эпитета, значение которого обусловлено окружающим контекстом. Суффиксация в области имен прилагательных, имеющая в качестве производящей основы имена собственные, также сопровождается процессом метафоризации. Словообразование имен существительных часто ориентировано на выявление иронического

подтекста слова, что опять же выдвигает на первый план семантический аспект анализа мандельштамовского словоупотребления.

Интерес к окказиональным сочетаниям, а не структурным изменениям лексических единиц опирается на мандельштамовскую концепцию полисемантической слова, открывающего различные грани своего смысла в различных ситуациях текста.

Библиографический список

1. Земская Е.А. Словообразование как деятельность. М., 1992.
2. Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2-х т. Т.2. Проза. М., 1990.

© М. А.Бакулин (ЯГПУ)

Лингвостилистические особенности заглавий современных криминальных романов

Массовая литература (МЛ) сегодня настолько популярна, что не нуждается в навязчивой рекламе. Однако перед многочисленными авторами не менее многочисленных любовных романов, детективов, авантюрно-приключенческих повестей, мелодрам и проч. встает следующая проблема: как не затеряться в «мутном потоке» и призвать читателя купить именно эту книгу. Поэтому типичная для заглавий художественных произведений контактоустанавливающая функция оказывается чрезвычайно важной для МЛ. Главная роль таких названий сводится к тому, чтобы представить текст в виде товара: привлечь читателя, заинтересовать и, в конце концов, заставить купить книгу. Имя же автора в МЛ не гарантирует качества продукции (как отмечают исследователи, лишь некоторые из хорошо разрекламированных имен известны читателю) и не помогают сориентироваться в большом количестве печатных изданий такого рода.

В связи с этим большой интерес для исследования представляют языковые особенности заглавий произведений МЛ: как заглавие превращается в товарный знак, каким образом воздействует на потенциального читателя и на какие стилистические параметры заглавий обращает внимание читатель при выборе книги.

В качестве объекта исследования были выбраны заглавия

современных криминальных романов, так как эти произведения наиболее представлены в отечественной МЛ. Под криминальным романом подразумеваются два основных жанра и их разновидности: боевик (к нему примыкает «воровской роман») и детектив (его производные – «черный детектив», иронический детектив, «шоу-детектив»). При этом коммуникативная функция заглавий произведений МЛ реализуется в ситуации, обусловленной в немалой степени гендером адресанта (автора) и адресата (читателя). Поэтому все криминальные романы можно условно поделить на две группы: «мужские» романы и «женские» романы. Для удобства мы будем называть их «мужскими» и «женскими» детективами. Иронический детектив (его главный представитель Д. Донцова) по своей жанровой специфике противостоит «мужскому» детективу и ставшему уже традиционным «женскому» криминальному роману (А. Маринина, Т. Устинова, П. Дашкова и др.), его особенностью является наличие иронического пафоса, криминальное в нем тесно переплетено с комическим.

В филологии существуют различные подходы к изучению феномена заглавия, которые исходят из того, что заглавие представляет собой одновременно и элемент текста и самостоятельную информативную единицу. Заглавие, являясь элементом текста, по определению И. Р. Гальперина, существует как «компрессированное, нераскрытое содержание текста. Его можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развертывания». Таким образом, заглавие диктует и принцип организации логики текста, и принцип прочтения текста, акцентируя внимание читателя на более или менее важных смысловых узлах.

Заглавия современных криминальных романов по-разному соотносятся с содержанием именуемых ими текстов. Наиболее последовательное соотношение между заглавием и идейно-тематическим содержанием текста наблюдается у «мужских» и «женских» детективов, что отличает их от иронических детективов. Это выясняется при анализе информативности заглавий, то есть их способности задавать читателю горизонт ожидания: сообщать информацию о теме произведения, его героях, времени действия и др. В связи с этим заглавия таких детективов делятся на три группы. Во-первых, заглавия, обозначающие некоторую ситуацию, явление и тем самым определяющие круг тем и вводящие в сюжетную перспективу произведения (например,

названия «мужских» детективов – «Грязная жизнь», «Ментовская работа», «Смерть в прямом эфире», «Ловушка»; «женских» – «Большое зло и мелкие пакости», «Смерть и немного любви», «Стечение обстоятельств», «Курортный роман»). Во-вторых, заглавия – названия лиц, содержащие оценочные характеристики («мужские» детективы – «Мент поганый», «Пешка в большой игре», «Шакалы»; «женские» – «Мой личный враг», «Воровки», «Ликвидатор», «Одного поля ягоды»). В-третьих, заглавия, обозначающие деталь, играющую главную роль в развитии сюжета («мужские» детективы – «Черная сталь “SS”», «Оперативный псевдоним», «Высшая мера»; «женские» – «Черный список», «Чужая маска», «Запасной инстинкт»). Подавляющее же большинство заглавий иронического детектива никак не связано с содержанием текстов. Только немногочисленные заглавия («Крутые наследники», «За всеми зайцами», «Эта горькая сладкая месть», «Похождения соломенной вдовы») достаточно информативны и традиционны. О других заглавиях иронических детективов можно сказать, что они представляют собой «самостоятельный текст, который является прекрасной рекламой для книги в то же время в гораздо большей степени, чем сам роман, представляет жанр иронического детектива» [2]. Примеры таких заглавий: «13 несчастий Геракла», «Вынос дела», «Бенефис мартовской кошки», «Домик тетушки лжи», «Пикник на Лысой горе». Такая неустойчивая связь между заглавием и содержанием детектива частично ликвидируется за счет использования принципа серийности. Например, у Д. Донцовой все романы объединяются в четыре серии, например «Любительница частного сыска Даша Васильева»; «Виола Тараканова. В мире преступных страстей» и др. Такие «вывески» являются неизменным атрибутом обложки каждой книги. У той же Д. Донцовой прослеживается тенденция к объяснению смысла заявленного заглавия. Например, в романе «Али-Баба и сорок разбойниц» мы находим такую трактовку заглавия. Героиня романа богачка Нора, организатор и владелица детективного агентства, отчитывает незадачливого сыщика Ивана Подушкина:

- А ты, Ваня, тоже хорош, нельзя же быть таким доверчивым, просто Али-Баба, который побежал в пещеру за богатством! Помнишь, кто его там поджидал? Сорок разбойников!

- Ну уж не настолько я наивен! Правда, дело мне пришлось иметь с самыми настоящими разбойницами.

Частое использование такого приема превращается у Донцовой в штамп и усиливает эффект механического сцепления заглавия с основным текстом. Но МЛ никогда не претендует на особую смысловую глубину, она откровенно и простодушно выставляет «секреты» поэтического мастерства на всеобщее обозрение и так же непринужденно пользуется достижениями высокохудожественной литературы.

В МЛ заглавия представляют не только сам текст, но и жанр. В. Д. Черняк и М. А. Черняк выделяют актуальные для детектива как жанра определенные концептуальные поля: «смерть», «игра», «враг», «убийство», «убийца», «киллер» [3]. Мы несколько уточнили этот перечень концептов и получили следующие результаты.

Заглавия «мужского» детектива чаще обозначают жанр при обращении к концептам (на лексическом уровне – к тематическим полям) «убийство», «убийца», тем самым сигнализируя о тяготении к жанру боевика, например, «Разящий удар», «Один и без оружия», «Почерк палача». Для заглавий «женского» детектива частотное обращение к концептам «преступник», «преступление», а также «смерть», например, «Образ врага», «Воровки», «Украденный сон», «Смерть и немного любви», «Реквием». Заглавия иронического детектива соотносятся с жанром-«родителем», детективом, в большей степени через концептуальное поле «преступник», «преступление», но эта связь выражается чаще всего опосредованно, то есть путем использования ключевых слов в переносном значении, например, «Сволочь ненаглядная», «Тигр во фраке», «Квазимодо на шпильках».

Авторы современных криминальных романов стремятся создавать яркие, выразительные заглавия, подчас жертвуя смысловой целостностью текста, как в ироническом детективе. Типичными приемами создания образности и выразительности (эти же приемы выступают и как модели заглавий) являются (1) обращение к прецедентным текстам, (2) использование фигур речи, (3) объединение в одном словосочетании несоединимых традиционно лексем (происходит нарушение норм лексической сочетаемости).

Обращение к прецедентным текстам является

характерным признаком заглавий всех детективов. Это самая любимая модель заглавий у авторов-детективщиков. Основные источники таких текстов (расположены в порядке убывания частотности): фразеологизмы, пословицы и поговорки, названия и цитаты из кинофильмов, названия произведений художественной литературы; единичные случаи – названия и цитаты из песен и произведения живописи, имеющие вербальный ряд.

Для заглавий «мужского» и «женского» детективов типично простое воспроизведение презентативных текстов (например, «мужские» детективы – «*Ворошиловский стрелок*», «*Роль второго плана*», «*Райский сад*», «*Мы с тобой одной крови*» (источник – «Книга джунглей» Р. Киплинга); «женские» – «*Стечение обстоятельств*», «*За все надо платить*», «*Седьмое небо*»). Встречаются заглавия, преобразующие исходный текст различными способами, как правило, с заменой компонентов на контрастные по смыслу, например, «мужской» детектив «*Фраер вору не товарищ*» (ср.: поговорка «Гусь свинье не товарищ»), «женский» – «*Запасной инстинкт*» (ср.: к/ф «Основной инстинкт»).

Заглавия иронического детектива, построенные по этой модели, чаще содержат преобразованный исходный текст, например, «*Из мухи получится слон*» (ср.: делать из мухи слона), «*Чудовище без красавицы*» (ср.: название сказки «Красавица и чудовище»). Буквальная цитация в заглавиях иронического детектива встречается редко, например, «*Держи хвост пистолетом*», «*Черт из табакерки*», «*Снят усталые игрушки*».

Вовлечение прецедентных текстов в сферу языковой игры в создании заглавий «мужских» и «женских» криминальных романов приводит к формированию часто сниженных и инвективных образований. Трансформация прецедентных текстов в заглавиях иронического детектива создает комический эффект.

Из фигур речи более продуктивным для «мужского» детектива является создание заглавий на основе метафоризации, например: «*Грязная жизнь*» (в значении «безнравственная, аморальная»), «*След пираньи*» (характеристика героя, отличающегося жестокостью). Заглавия «женского» детектива также в подавляющем большинстве случаев построены на основе метафоризации, например, «*Мужские игры*» (в значении «способ действия, поведения»), «*Херувим*» (в значении «положительный, приятный человек»).

Оксюмороны, которые встречаются в названиях «женского» детектива, достаточно традиционны: *«Светлый лик смерти»*, *«Сладкий ужас»*, *«Имя потерпевшего – никто»*. Но эта модель оказалась особенно востребованной авторами иронических детективов: см. оксюморонные сочетания *«Камасутра для Микки-Мауса»*, *«Перчик на десерт»*, *«Обед у людоеда»*. Названия иронического детектива, основанные на метафоризации, также отличаются оригинальностью, среди них отмечена тенденция к приписыванию героям качеств, характерных для животных, литературных персонажей, мифологических героев, и одновременно к снижению, обытовлению страшного: *«Покер с акулой»*, *«Квазимодо на шпильках»*, *«Гарпия с пропеллером»*, *«Тигр во фраке»*.

Однако наибольшую экспрессию создает третья модель построения заглавий, основанная на нарушении норм лексической сочетаемости. В заглавиях «мужского» и «женского» детективов встречаются единичные случаи использования этого приема, например, названия «мужских» и «женских» детективов *«Картонный воин»*, *«Иллюзия греха»*, *«Персональный ангел»*. В ироническом детективе таких заглавий больше, например: *«Невеста из коробки»*, *«Урожай ядовитых ягодок»*, *«Контрольный поцелуй»*. Сознательное отступление от нормы в ироническом детективе опять же создает комический эффект.

Таким образом, заглавия современных криминальных романов строятся по определенным моделям, отличительным признаком которых является придание заглавиям экспрессивности: яркости, выразительности, броскости. При этом отмечается дифференциация в реализации этих моделей авторами жанровых вариантов криминального романа. В заглавиях «мужских» детективов в контексте тематики криминальных романов отражаются представления о мужественности, брутальности, жестокости, эти заглавия тяготеют к большей информативности. В заглавиях «женских» детективов прослеживаются мотивы незащищенности, уязвимости, хрупкости человеческой жизни, особенно главного персонажа – женщины (см. заглавия *«Никто не заплачет»*, *«Во имя денег»* (а не «любви»), как в названии бразильского сериала). В таких заглавиях эмоциональность преобладает над информативностью. В заглавиях иронического детектива подчеркивается игровое и развлекательное начало, свойственное МЛ, тем не менее частотным является

использование лексики «женского» дискурса: *невеста, рецепт, гарем, салон, от кутюр, дама, маникюр, корсет, шпильки.*

Судя по тому, что криминальные романы пользуются сегодня большим спросом у читателей, авторы способны предложить боевики и детективы с лихо закрученными сюжетами, упакованными в яркие обложки с необычными названиями. Однако использование одних и тех же приемов приводит к потере экспрессивности и, следовательно, занимательности. Поэтому детективщики должны озаботиться поиском новых способов привлечения массового читателя.

Библиографический список

1. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
2. Мазилова А. Ю. Специфика названий иронических детективов Д. Донцовой // Филология. Культурология. Речевая коммуникация: Материалы международной конференции «Чтения Ушинского». Ярославль, 2003. С.59-61.
3. Черняк В. Д., Черняк М. А. Заглавия массовой литературы и речевой портрет современника // www.gramota.ru.

© И. А. Горюнова (ЯГПУ)

Языковые параллели произведений

Ф. М. Достоевского и романа

А. Белого «Петербург»

По словам Л. К. Долгополова, «вторжение в чужую сферу творчества не было для А. Белого делом необычным. Этого требовал динамизм его внутреннего развития, экспрессивный и экспансивный характер его личности вообще» [1. С. 15]. Данное утверждение нашло свое подтверждение в работах многих исследователей, которые подчеркивали связи романа А. Белого с текстами А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л.Н.Толстого и многих других писателей и поэтов 19 века. Менее исследованными оказались параллели между «Петербургом» А. Белого и произведениями Ф.М. Достоевского, поэтому именно их мы решили рассмотреть в данной статье, используя для языкового анализа роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

Интертекстуальные параллели, связывающие указанные произведения, можно разделить на несколько групп. Это отсылки,

затрагивающие:

1) описание функционирования одного персонажа в произведении Достоевского и нескольких героев в романе А. Белого;

2) изображение нескольких персонажей «Преступления и наказания» и одного героя «Петербурга»;

3) использование близких по значению и способу функционирования цветономинаций в указанных выше произведениях;

4) описание с помощью слов одной лексико-семантической группы отдельных сцен и эпизодов в романе А. Белого, толкование которых без опоры на текст-источник не представляется возможным из-за внешней незначительности изображаемого.

Экспликация интертекстуальных связей рассматриваемых произведений носит в «Петербурге» особый характер: подчеркивается связь образа Раскольникова с несколькими героями романа. В результате наблюдается расслоение признаков, характерных для описания этого героя, и распространение их по нескольким разным ролям персонажей. Эти персонажи сближаются друг с другом (в этом проявляется принцип двойничества), и одновременно обнажаются интертекстуальные связи двух романов, значимые для интерпретации «Петербурга». В романе А. Белого можно выделить несколько персонажей, в образах которых, в той или иной степени, проявляются черты образа Раскольникова. Прежде всего это студент Александр Иванович Дудкин, Николай Аполлонович Аблеухов и Аполлон Аполлонович Аблеухов. Отдельные черты образа Раскольникова проявляются при описании их

– внешности,

– места проживания,

– некоторых поступков и действий, а также деталей, их сопровождающих.

Во второй группе отсылок необходимо отметить параллели, связывающие между собой образ Аполлона Аполлоновича Аблеухова, с одной стороны, и образы Родиона Раскольникова и Лизаветы, с другой. Так, Аблеухов-старший, которого *знала вся Россия*, который, не задумываясь, вершил судьбы многих людей, при встрече с Иваном Дудкиным совершает *zigzag руки... пренеприятный*. Дополняется это описание фразой:

быстро вскинулись руки, закрывая глаза. В «Преступлении и наказании» этот жест совершает Лизавета перед своей смертью. А. Белый намеренно объединяет черты преступника и жертвы, желая показать, что образ Аполлона Аполлоновича Аблеухова нельзя оценить однозначно: в одних эпизодах романа он выступает в качестве палача, а в других – в роли обывателя, на которого направлены чьи-то негативные мысли и действия.

В «Петербург» Белый, как ранее Достоевский, интенсивно использует словарное гнездо с вершиной *желтый* (*желтый, желтоватый, ярко-желтый, темновато-желтый, темно-желтый*), несколько расширяя его за счет сложных прилагательных (*желто-красный, желто-зеленый, зелено-желтый, коричневато-желтый, желтолицый, желтовато-туманный*). В целом цветономинация *желтый* сохраняет то же значение, что и в произведении Достоевского: это болезненный, унылый цвет, некий показатель бедности, безысходности. Но А. Белый расширяет не только состав словарного гнезда, но и сочетаемость слов. Так, в определенные моменты повествования он может переносить цветообозначение с отдельной детали (внешности, интерьера, окружающей обстановки и так далее) на персонаж в целом, акцентируя при этом ту или иную черту его характера.

Персонажи рассматриваемых произведений, Раскольников и Дудкин, оказываются в определенный момент в заведении, которое Достоевский называет *распивочной*, а Белый – *ресторанным помещением*. Если сравнить только эти номинации, то их можно назвать проявлением антонимичных интертекстуальных связей, но дальнейшее описание этих помещений явно меняет характер связей на синонимичный. Сравним, у Достоевского: *он уселся в темном и грязном углу, за липким столиком...*; у Белого: *ресторанное помещение состояло из грязненькой комнаты....* В данных описаниях используются слова одной лексико-семантической группы, что подчеркивает сходство описываемых помещений.

Таким образом, в романе А. Белого можно выделить несколько групп интертекстуальных отсылок к роману Ф. М. Достоевского. Межтекстовые связи этих произведений носят различный характер, поэтому нельзя говорить о преобладании какого-либо одного вида данного явления.

Библиографический список

1. Долгополов Л. К. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург». СПб.: ООО «Кристалл», 1999.

© Э.В. Бабарыкова (Ярославский
градостроительный колледж)

Специфика лирического я в поэзии И. Анненского

Под лирическим я мы понимаем фигуру лирического героя, которая в поэтическом тексте традиционно выражается в грамматических категориях I лица единственного числа, в том числе личным местоимением я. Особенностью осмысления лирического героя в поэзии И. Анненского является ощущение его личностной раздвоенности, что отражается на выборе грамматических форм, используемых для выражения этой фигуры. В номинации лирического героя участвуют различные виды личных местоимений, которые в поэтике Анненского приобретают дополнительную семантику, отличную от языковой. Главная особенность местоимений-номинаторов лирического героя – это контекстуальное приращение к ним смысла и формирование у них своеобразных концептуальных значений.

Концептуальные значения местоимений «я», «мы», «ты» как знаков внутренней раздвоенности лирического героя формируются в системе их оппозиций и сопоставлений.

1) оппозиция по категории числа;

2) оппозиция по категории лица;

3) оппозиция, возникающая на базе личного местоимения

I л. ед.ч. я, в котором происходит семантическое расщепление.

Первая оппозиция основана на противопоставлении грамматической категории ед. и мн. ч. личных местоимений я – мы. Они выполняют единую контекстуальную функцию – называют лирического героя как одного логического субъекта. Эта оппозиция представлена не только начальными формами местоимений, но и их лексико-семантическими и лексико-грамматическими вариантами и синонимами: *мой, не мой, другой, наш, себя, нас, не я, не ты, не он*. Наиболее важное для раскрытия рассматриваемых сопоставлений значение имеет стихотворение «Двойник»:

*Не я, и не он, и не ты
И то же, что я, и не то же:
Так были мы где-то похожи,
Что наши смешались черты.
В сомнении кипит еще спор,
Но, слиты незримой четюю,
Одной мы живем мечтою –
Мечтою разлуки с тех пор.
Горячий сон волновал
Обманом вторых очертаний,*

*Но чем я глядел неустанней,
Тем ярче себя ж узнавал.
Лишь полога ночи немой
Порой отразит кольханье
Мое и другое дыханье,
Бой сердца и мой и не мой...
И в мутном круженье годин
Все чаще вопрос меня мучит:
Когда наконец нас разлучат,
Каким же я буду один?*

Прояснению концептуального значения местоимений «я» и «мы» как выражения двуединой сущности героя, а также усилению их оппозиций способствуют определенные лексические ряды. Значение местоимения «я» как одной из внутренних ипостасей героя подкрепляется следующим номинативным рядом: «мое дыханье», «мой бой сердца», «меня», «себя», «я один».

Значение местоимения «мы» как подтверждение иной сущности героя поддерживается такой лексической цепочкой: «двойник», «не я», «наши», «незримая чета», «вторые очертания», «другое дыханье», «не мой бой сердца», «нас».

Взаимодействие этих лексических рядов, которые, с одной стороны, синонимичны в функции обозначения говорящим самого себя, а с другой – все-таки называют различные внутренние ипостаси героя, и обуславливает наличие у этих местоимений особых функций.

Вторая оппозиция помогает сформировать концептуальное значение у местоимений «я» - «ты» в их взаимном соположении. С предыдущей оппозицией их роднит выполнение единой функции обозначения одного логического субъекта, лирического героя, при одновременном подчеркивании внутренней раздвоенности героя

При этом в отличие от предшествующей оппозиции, где местоимения выполняют лишь функцию знаков противоречивой сущности лирического героя, данные лексемы формируют особое индивидуальное значение: «Я» несет в себе значение «внутренне скованной, нереализованной личности», «Ты» - противоположное значение «личности свободной, яркой, творческой».

Основой формирования указанных концептуальных значений является система лексических распространителей, получаемых этими местоимениями в качестве своих

характеристик, которые и создают индивидуальное значение каждой. Таким образом, активизированная в лексическом контексте сема становится частью семантики местоимения.

Я полюбил безумный твой порыв,

Но быть тобой и мной нельзя же сразу.

Наиболее яркое воплощение этих значений находим в стихотворении «Другому», где в качестве распространителей, создающих индивидуальное значение лексемы «я», используется следующий лексический ряд: «*строгий*», «*четкий*», «*моралист*», «*ненужный гость*», «*неловкий*», «*невнятный*», «*ничтожество*», «*задвинутый на дороги*».

За формирование у местоимения «ты» противоположного значения отвечает другая лексическая цепочка: «*безумный порыв*», «*лунный вихрь*», «*сверканье*», «*размах*», «*огонь*», «*испепелишь*», «*бог*», «*Дух влюбленный*», активизирующая сему внутренней динамики, вечного поиска, победы.

Третья оппозиция создается на базе одного местоимения «я», которое также формирует свое индивидуальное концептуальное значение. Особенностью процесса его создания является то, что в рамках идиостиля И. Анненского в структуре лексемы «я» появляются дополнительные семантические компоненты, на основе которых формируется контекстуальное значение местоимения с одновременным семантическим расщеплением этого значения на два антонимичных.

Появлению у местоимения «я» двух противоположных лексико-семантических вариантов содействует ближайшее лексическое окружение, активизирующее в нем два противоположных значения:

- «Я» как выражение «внутренне свободной творческой личности» получает это значение в сочетании «свободное Я».

- В формировании у местоимения «я» второго лексико-семантического варианта с противоположным значением «внутренне скованного, несвободного, интеллектуально и духовно бессильного человека» задействована вся содержательно-контекстуальная информация стихотворения и его атрибутивные конкретизаторы.

Усилению оппозиции двух лексико-семантических вариантов как выражению внутренне противоречивой сущности героя в контексте одного стихотворения также способствует их расположение в двух композиционно противоположных друг другу

частях, в которых акцентируются противоположные семы «свободы» или «несвободы», что достигается концентрацией вокруг ключевой лексемы слов, содержащих указанные семы.

Наиболее ярким в этом отношении стихотворением является стихотворение «Который?», где значение «внутренне свободной, творческой личности» у лексемы «я» создается в первой части, которая аккумулирует слова, на коннотативном или визуальном уровне содержащие указанную сему:

*Какая отвеса, о боже,
Какие победы мечты!...*

*В какую волишебную сказку
Вольется свободное Я!*

*Рассыплется ярко звездами,
Прорвется, как дерзостный смех!...*

*Там в дымных топках запытай
Так тихо мне ночь говорит*

*Нездешней мучительной страсти
Онем она черным горит*

Актуализации у лексемы я противоположного значения «внутренне нереализованного и бессильного человека» способствует вторая часть стихотворения, использующая аналогичные средства:

Но я... безучастен перед нею,

И нем, и недвижим лежу...

На сердце ее я, бледнея,

За розовой раной слежу!

И пьяный от призраков взор

Читает там дерзость обмана

И сдавшейся мысли позор.

Особое место в ряду указанных оппозиций занимает оппозиционная пара «Я» - «НЕ Я». Графическое выделение этих лексем в тексте (написание с прописной буквы), а также отсутствие у них каких бы то ни было атрибутивных конкретизаторов придает их значению абстрактный, обобщенно-символический характер. Эти лексемы осознаются с точки зрения поэта как символы всеобщего закона бытия – единства противоположных начал. Наиболее ярким выражением этого концептуального значения является стихотворение «Поэту»:

В раздельной четкости лучей

И в чадной слитности видений

Всегда над нами – власть вещей

С ее триадой измерений.

*И грани ль ширишь бытия
Иль формы вымыслом ты множишь,
Но в самом Я от глаз НЕ Я
Ты никуда уйти не можешь.*

Формированию у этих лексем символического значения способствует также лексический контекст, который акцентирует мысль о единстве противоположных начал: «раздельная четкость лучей», «чадная слитность видений», «в ней сочетались бог и тленность».

Императивный компонент, содержащийся в грамматической форме предиката с обстоятельственным распространителем («ты никуда уйти не можешь»), формирует представление об описываемой ситуации как непреложном законе.

Местоимение «ты», выступающее здесь в функции обобщенного субъекта, подчеркивает мысль о всеобщей подчиненности этому закону.

Таким образом, сложная структурно-семантическая организация лирического героя в поэзии Анненского обуславливает расширение у рассмотренных местоимений их узуальных функций и формирует у них различные концептуальные значения.

НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

© Г. Ю. Филипповский (ЯГПУ)

Диалоговая функция литературных текстов Руси начала XII века

Давно уже никто не сомневается в литературном исповедально-автобиографическом качестве «Поучения» Владимира Мономаха [1], авторская работа над текстом которого, по общему признанию, была завершена в 1116 г. [2], и тогда же при участии автора «Поучение» было внесено в Мономахову (вторую) редакцию «Повести временных лет» – литературно-исторической эпопеи ранней Руси [3]. Однако, как ни парадоксально, литературные свойства, особенности этого текста остаются малоисследованными. Актуальность проблемы безусловна, как и её немалый формат, и если говорить о начале текста «Поучения», о его экспозиции, то её литературные особенности уже обсуждались в статье о поэтике экспозиций в литературе Руси XII века [4].

Разумеется, это только начало работы по исследованию поэтики «Поучения» Мономаха в его типологическом соотношении с другими литературными текстами эпохи XII века на Руси (а их немало!), в построении динамической поэтики русской литературы начального периода XI–XII вв. [5]. Проблема, вынесенная в заглавие настоящей статьи, конечно, одна из наиболее важных, основополагающих в системе динамической поэтики рассматриваемого периода, и текст «Поучения» Мономаха предоставляет массу возможностей для подобной работы, как и его ансамблевые [6] соотношения с внесённым рядом, под 1097 год в ПВЛ, текстом «Повести об ослеплении князя Василька Ростиславича» средневекового южнорусского писателя Василия (тёзки и героя повести и самого князя Владимира Мономаха, в крещении Василия).

При том, что исповедальная жанровая функция текста была хорошо известна монаху-составителю монастырского пергаменного кодекса 1377 года (Лаврентьевской летописи), он назвал этот текст Владимира Мономаха – «Поучение», очевидно, по причине также хорошо ему знакомой обращённости к читателям и потомкам («да дети мои или инь кто, слышавъ сю грамотицю...») [7]. По сути дела, большая часть текста вступления – экспозиция пронизана этой адресностью, стремлением не только завязать диалог с читателем (потомком), но и поддержать, и развить его [8]. О том, что это не просто обращение к нравственному чувству и сознанию читателя (потомка), а диалоговый формат текста, говорит явное присутствие механизма обратной связи. Чтобы привести его в действие, Мономах прибегает к самоиронии: «Аще ли кому не люба грамотиця си, а не поохригаются, но тако се рекуть: «На далечи пути, да на санех седя, безлепицю си молвить!». Мономах сам формирует воображаемый диалог со своим читателем. Одновременно альтернативный и коммуникативный контекст автора и читателя Мономах-писатель умело и тонко поддерживает стиливым альтернативным использованием одного и того же метафорического выражения «на санех седя» [9] в двух взаимосвязанных, но в стиливом отношении разноплановых текстовых эпизодах: 1) «Седя на санех, помыслих в души своеи и похвалих Бога, иже мя сихъ днєвь грешнаго допроводи»; 2) «Аще ли кому не люба грамотиця си, а не поохригаются, но тако се рекуть: «На далечи пути, да на санех седя, безлепицю си молвить!». Итеративность как черта поэтики византийского культурного

текста вообще [10] соединяется здесь с диалоговым, коммуникативным вектором, в частности, функционально двояким: направленным и на читателя (с доминантой на второй части текстовой модели), и на автора (где доминантна, естественно, первая часть). В свою очередь, вторая часть приведённого парного текстового сопоставления также внутренне двояка: первая половина фразы обращена к читателю («аще ли кому не люба...»), вторая половина фразы – фрагмент воображаемой прямой речи, вложенной в уста предполагаемого читателя (потомка). Именно эта вторая фраза моделирует диалог по преимуществу. Однако коммуникативная функция присуща прежде всего и самой метафоре «на санех седея» – не случайно во второй фразе эта метафора уточняется «на далечи пути да на санех седея». Ясно, что к диалогу с читателем добавлен автодиалог-исповедь или, точнее, диалог с собственной душой, диалог с вечностью. Собственно, значение фразы «на санех седея» – это путь в вечность (на пороге смерти). Автоирония во второй фразе («...безлепицю си молвил») соединяется и отчасти обусловлена, на наш взгляд, провокативной стратегией, которую Мономах-автор использует в целях формирования диалоговой функции текста («Аще ли кому не люба грамотица си, а не поохритаются, но тако се текуть: «На далечи пути, да на санех седея, безлепицю си молвилъ»). Общение с христианской вечностью, автодиалог с душой, естественно, предполагает контекст нравственных, духовных ценностей, который и акцентируется автором во вступлении-экспозиции: «Первое, Бога деля и душа своя, страх имейте Божий в сердца своемь и милостыню творя неоскудну, то бо есть начатокъ всякому добру».

Двойные, диалоговые модели текста вступления-экспозиции, поддержанные итеративными приёмами («на санех седея»), готовят, мотивируют текстовую ситуацию нравственного выбора, которую Мономах-автор вводит на переходе от вступления-экспозиции к первой части текста «Поучения»: «Усретоша бо мя слы от братья моя на Волзе, реша: «Потьснися к нам, да выженемъ Ростиславича и волость ихъ отымем, иже ли не поидеши, то мы себе будем, а ты собе». И рехъ: «Аще вы ся и гневаете, не могу вы я ити, ни креста переступити». И отрядивъ я, возьмъ Псалтырю в печали, разгнухъ я, и то ми с выня...». Воображаемый диалог с читателем (потомком) уступает здесь место реальной ситуации из жизненного опыта Мономаха – ультимативное предложение князей-братьев (в том числе Святополка и

Давида) восстановить нарушенные отношения ценой совместного похода на ими же ослеплённого Василька Ростиславича и на его брата Володаря, а также ответная отрицательная реакция Владимира Мономаха. Речь идёт о диалоге с братьями через послов, что подчёркивает текстовая функция прямой речи в высказываниях обеих сторон. Конечно, диалог Мономаха и Святополка можно понимать и расширительно: «Поучение» неспроста внесено во вторую, Мономахову редакцию ПВЛ, альтернативную, полемически заострённую в отношении к первой редакции ПВЛ Святополка Изяславича (во вторую редакцию рядом с «Поучением» внесена «Повесть об ослеплении князя Василька Ростиславича», где Святополк изображён злодеем-крестопреступником). Диалог Мономаха и Святополка в «Поучении» – не простой обмен высказываниями, здесь особо важна мотивация отрицательного ответа Мономаха: «Не хочу вы я ити, ни креста переступити». Выбор Мономаха не просто на стороне христианско-нравственных установлений, он бросает вызов своей системе родовых уз княжеско-дружинной традиции. Старая по времени жизненная ситуация здесь призвана закрепить новую нравственно-христианскую шкалу ценностей в междукняжеских отношениях. Об этом качестве текста «Поучения» писали многие исследователи, в частности, Д. С. Лихачёв [11]. Стало быть, диалог Мономаха и Святополка происходит по принципиальным соображениям не просто личного, но общемировоззренческого характера. Не случайно поучение Мономаха – исповедь души, принципиально христианско-исповедальный текст, это диалог двух культур: христианской и старой, княжеско-родовой, языческой по своим корням и по своей основе. Речь идёт о диалогических отношениях двух культур, а не о некоем двоеверии, точнее, о диалоге-споре, противостоянии княжеско-родовых и нравственно-христианских представлений и ценностей. Здесь акцентированы динамический характер, динамическая природа этих базовых соотношений. Яркий пример языческо-христианского даже не просто диалога, а спора, противостояния, контраста Мономах даёт во второй части «Поучения». Речь идёт о рассказе, военном эпизоде противостояния Мономаха и Олега Святославича при обороне-осаде Чернигова. Мономах с горсткой храбрецов обороняет Чернигов от целой армии половецких наёмников Олега. В итоге Мономаху приходится сдать город, договорившись о

беспрепятственном выходе. В тексте «Поучения», однако, Мономах считает это не поражением, а морально-нравственной победой [12]: «сжаливья хрестьяных душ и сель горящих и монастырь и рехъ: «Не хвалитися поганым!» Для него принципиально спасение христианских душ перед насилием язычников-половцев: «И выидохом на святого Бориса день ис Чернигова, и ехяхом сквозе полкы половечьские не въ 100 дружине и с детми и с женами. И облизахутся на нас акы волци стояще и от перевоза и з гор, Богъ и святый Борис не да имъ мене в користь, – неврежени сидохом Перяславлю». Притом моральная победа подчёркнута разительным контрастом между малым числом дружинников и армией половецких наёмников Олега.

Контрастный диалог со Святополком (вступление-экспозиция) в «Поучении» перерастает в диалог-противостояние с Олегом Святославичем, и доминанта здесь, как и доминанта всего текста произведения, приходится на третью часть, представленную посланием (письмом из княжеского архива) к Олегу, датированным событиями 1096 года, когда Олег в распре под Муромом убивает сына Мономаха – Изяслава Владимировича. Не исключено, что Олег Святославич (как и Мономах, и Святополк, и Давид, и Василько), – также участник Любечского съезда - был среди князей, от имени которых послан был Мономаху ультиматум-предложение сепаратной сделки, отвергнутой будущим автором «Поучения» (о чём он рассказывает во вступительной части своего текста). В таком случае, все части «Поучения» объединяет диалог-противостояние, принципиальный спор с Олегом Святославичем, достигая в третьей части своего апогея, кульминации, хотя, как уже отмечалось, во второй части текста, да и в первой, – этот диалог-спор по принципиальным нравственным, христианским мотивам – не менее показателен и впечатляющ, чем в знаменитой третьей части «Поучения» – письме к Олегу [13].

Можно считать, что все три части «Поучения» Владимира Мономаха объединены вместе со вступлением-экспозицией единой диалоговой текстовой функцией, она выступает структурообразующей. Вместе с тем, объединяющей является и контрастно-диалоговая тема спора-противостояния: духовно-нравственный критерий составляет стержень художественно-исповедальной концепции текста «Поучения» [14]. Мономах не только настаивает или демонстрирует, но и доказывает, утверждает свою морально-нравственную победу над Олегом в ситуации

реального поражения (сдача Чернигова), или потери (гибель сына), или утраты (родственников уз). Мономах показывает себя в своей исповеди не как узкий прагматик, стремящийся добиться успеха здесь и сейчас, а как принципиальная личность, то есть личность с принципами, нравственными убеждениями, которые он последовательно и честно отстаивает при любых поворотах изменчивой земной судьбы. Кроме того, Мономах демонстрирует свою книжность, начитанность, средневеково-философскую учёность: излюбленная в средневеково-философских трактатах тема борьбы, поединка души и тела, где побеждает, конечно, душа, – заявлена Мономахом в первой же фразе доминантной третьей части его ансамблевого текста. Спор-диалог души и сердца как состязание духовно-нравственного, связанного с Вечностью, и земного, суетного начал в человеке происходит, как говорит Мономах в своём тексте, в виду и перспективе Божьего (Страшного) Суда: «О многострастный и печальный азь! Много борешься сердцемъ, и одолевше душе сердцю моему, зане тленье суши, како стати предъ страшным Судьюю, каянья и смиренья не приемшим межю собою». В этой же фразе подчёркнут и другой указанный выше сквозной диалогический мотив спора-противостояния автора и Олега («... каянья и смиренья не приемшим меж собою»). Начав текст с исповедального диалога со своими предками, родившими его на этот свет, Мономах завершает текст «Поучения» принципиальной диалоговой фразой, обращённой не только к Олегу, но и к христианской Вечности, Богу в его Втором Пришествии на Страшном Суде: «На Страшней как бе-суперник обличаюся». В заключение следует сказать о важной роли в «Поучении» текста Псалтири (на которую автор часто ссылается и которую он использует в эпизоде гадания, затем обильно её цитируя) – этой самой диалоговой по своей поэтической функции библейской книги [15].

Примечания

1. См.: Комарович В. Л. Поучение Владимира Мономаха // История русской литературы. Т. 1. Литература XI – начала XIII века. М.; Л., 1941. С. 291; Копреева Т. Н. К вопросу о жанровой природе «Поучения» Владимира Мономаха // ТОДРЛ. Л., 1972. С. 94–108.
2. См.: Приселков М. Д. История русского летописания XI – начала XIV вв. СПб., 1996. С. 80.
3. Орлов А. С. Владимир Мономах. М.; Д., 1946; Лихачёв Д. С.

- Владимир Всеволодович Мономах // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. I Л., 1987. С. 98–102; Творогов О. В. Владимир Всеволодович Мономах // Литература Древней Руси: Библиографический словарь. М., 1996. С. 33.
4. Филипповский Г. Ю. Поэтика экспозиций в литературных памятниках Руси XII в. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2001. № 1. С. 50–59.
 5. См.: Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979; 2) Развитие русской литературы X–XVII вв. Эпохи и стили. Л., 1973; 3) Поэтика литературы // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI–XVII вв. М., 1996.
 6. Термин Д. С. Лихачёва .
 7. Текст «Поучения» Владимира Мономаха цитируется здесь и далее по изданию: Памятники литературы Древней Руси XI – начала XII века.
 8. Ср.: Берман Б. И. Читатель жития / Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 159–183.
 9. См.: Комарович В. Л. Поучение Владимира Мономаха... С. 289.
 10. Каждан А. П. Византийская культура (X–XII вв.) СПб., 1997. С. 208–215.
 11. Лихачёв Д. С. Сочинения князя Владимира Мономаха // Лихачёв Д. С. Великое наследие. Классические произведения Древней Руси. М., 1975. С. 111–131; Конявская Е. Л. Сочинения Владимира Мономаха // Конявская Е. Л. Авторское самосознание древнерусского книжника (XI – середина XV в.). М., 2000. С. 53–69.
 12. Ср.: Бердяев Н. А. Самопознание // Опыты. Литературно-философский ежегодник. М., 1990. С. 448: «Я никогда не мог примириться с внутренним поражением, мой дух был направлен к внутренней победе. В то же время внешних побед я не искал»; См.: Филипповский Г. Ю. «Украшенный добрыми нравами...». Владимир Мономах: завещано потомкам / Сост. Г. Ю. Филипповский. Ярославль. 1999. С. 3–18.
 13. Конявская Е. Л. Авторское самосознание древнерусского книжника... С. 67.
 14. См.: Филипповский Г. Ю. Работа над текстом «Поучения» Владимира Мономаха в школе // Ярославский педагогический вестник. 1997. № 4. С. 146–148.

15. Бедина Н. Н. Псалтирь и «Поучение» Владимира Мономаха / / Бедина Н. Н. Псалтирь и ранняя русская книжность (XI–XIII вв.). Архангельск, 2004. С. 73–88.

© И.Ю. Лученецкая-Бурдина (ЯГПУ)

**Самоопределение художника: мировоззренческие
установки и творческий опыт**

Л.Н. Толстого (1870-1890 гг.)

Осмысление проблемы самоопределения художника невозможно вне социокультурного контекста. Логика развития последней трети XIX века отчётливо показала антиномичность русской культуры. Отличительной чертой общекультурного фона последней трети XIX века становится одновременное сосуществование уходящего прошлого и стремительно нарождающегося нового, что проявлялось в непримиримых, порой доходящих до откровенного противостояния оппозициях – материалистического и идеалистического, радикального и либерального, западнического и славянофильского, прагматического и романтического – практически во всех сферах общественной жизни. Это двуполусное состояние русского общества достаточно полно определил И.В. Кондаков: «Двоеверие, двоемыслие, двоевластие, раскол – это лишь немногие из значимых для понимания истории русской культуры понятий, выявляемых уже на стадиях древнерусской культуры. Подобная стабильная противоречивость русской культуры, порождающая, с одной стороны, повышенный динамизм ее саморазвития, с другой – периодически обостряющуюся конфликтность, внутренне присущую самой культуре, составляет ее органическое своеобразие, типологическую особенность ...» [1. С. 200]. Крайняя поляризация как мировоззренческих позиций, так и всех категорий культуры оказалась присуща не только культурному пространству эпохи, но и отдельно взятой творческой личности. С учетом этого традиционный тезис о внутренней противоречивости Толстого получает иное звучание [2].

Художественные произведения Толстого, его философские и публицистические сочинения, излагающие этическую программу жизни, – важнейшая составляющая культурного пространства России второй половины XIX века. Объективная реальность большого мира, отражаясь в творческом самосознании писателя,

демонстрировала оригинальное преломление в его художественном методе историко-культурных тенденций времени.

Наиболее важными, с нашей точки зрения, для самоопределения Толстого были вопросы о языке и об отношении к религии. Занятия классическими языками и новое знание народного мира внутренне подготовили Толстого к составлению «Азбуки» и религиозному реформаторству, выразившемуся в труде «Соединение и перевод четырех Евангелий». Кардинальная смена творческих ориентиров писателя произошла на границе 1870-х годов. Эстетические задачи, связанные с поиском нового языка, совместились с просветительскими установками, которые Толстой ставил перед собой: «Гордые мечты мои об этой азбуке вот какие: по этой азбуке только будут учиться два поколения русских *всех* детей от царских до мужичьих, и первые впечатления поэтические получают из неё, и что, написав эту Азбуку, мне можно будет спокойно умереть» [3]. Язык классической древности (значительную часть статей составляют толстовские переложения с древнегреческого) и народная речь парадоксально совместились в «Азбуке» и явили образец простоты и ясности.

Таким образом, в начале 1870-х годов произошла принципиально важная для всего последующего творчества Толстого смена стилистических ориентиров, следствием которой явилось расширение народнопоэтической составляющей индивидуального стиля писателя. Сознание исчерпанности традиционных поэтических приёмов «дурацкой литературы» прогнозировало движение писателя в сторону аскетической сдержанности народных рассказов, предельного лаконизма повествования и отточенности языка народной речи. В то же время эти субъективные устремления Толстого соответствовали общим тенденциям культурного развития, проявлявшимся в стремлении художников сплотиться с народом.

Наряду с размышлениями о языке Толстого занимали споры между позитивистами и идеалистами о сущности человеческой личности. Проблема самосознания личности выносилась Толстым в плоскость размышлений о жизни и смерти и носила глубоко личный характер. Писатель был хорошо знаком с современными работами в области естествознания [4]. Наибольший интерес у него вызывали психофизиологические научные проблемы, в том числе развернувшаяся полемика вокруг эволюционной теории Ч. Дарвина и учения о рефлексах головного мозга И.М. Сеченова. В

этом споре о природе человека писатель занял позицию, близкую к воззрениям Н.Н. Страхова. Взглядам английского натуралиста и его русских интерпретаторов Толстой противопоставляет свои религиозно-философские построения, поскольку естественно-научные представления о развитии организмов и механическое объяснение души не давали ответа на вопросы жизни и смерти, не проясняли смысла существования людей на земле.

В 1870-е годы смерть – постоянный объект рефлексии писателя, постоянная тема его философских размышлений. Она связана с раздумьями о вечности, о времени, о бессмертии и любви. Трагизм великого художника во многом проистекал из осознания им неизбежного исчезновения физического Я и невозможности личного бессмертия. Психологическое состояние, переживаемое Толстым, наиболее искренне выражено в письмах к Фету и А.А. Толстой. Письмо к А.А. Толстой (октябрь 1860 г. из Гиера) во многом проясняет то ощущение катастрофичности, которое, в сущности, было следствием религиозного «нигилизма писателя»: «Вам хорошо, ваши мёртвые живут там, вы свидитесь с ними (хотя мне всегда кажется, что искренно нельзя этому верить – было бы слишком хорошо); а мои мёртвые исчезли, как сгоревшее дерево» [3: 60, 357]. Этот «метафизический узел» многое предопределяет в мироощущении писателя: спустя два десятилетия центральным вопросом полемики Толстого с ортодоксальной церковью станет вопрос о вере в реальное воскресение Христа и бессмертие души человека. Стремление заглянуть «по ту сторону», за пределы земной жизни становится главным настроением, направляющим художественные и философские размышления писателя.

В самоопределении художника значительную роль сыграл Вл. Соловьёв, который в мае 1875 года во время работы над романом «Анна Каренина» посетил Ясную Поляну. О значении для Толстого этой встречи говорится в письме к Страхову: «Моё знакомство с философом Соловьёвым очень много дало мне нового, очень расшевелило во мне философские дрожжи и много утвердило и уяснило мне мои самые нужные для остатка жизни и смерти мысли, которые для меня так утешительны, что, если бы я имел время и умел, я бы постарался передать и другим» [3: 62, 197]. В конце 1875 года параллельно с работой над романом «Анна Каренина» Толстой пишет несколько философских статей – «Разговор о науке» [3: 17, 139–141], «О будущей жизни вне времени

и пространства» [3: 17, 338], «О душе и жизни её вне известной и понятной нам жизни» [3: 17, 340], «О значении христианской религии» [3: 17, 723]. В философских исследованиях писатель имел намерение рассказать о том, каким образом из состояния безнадежности и отчаяния он «перешёл к уяснению для себя смысла жизни, проникающего как пройденную <...> часть и источник её, так и остальную часть и конец её» [3: 62, 228]. Отрешение от материальной жизни и приобщение к непреходящей духовной сущности мыслилось Толстым возможным вследствие духовной работы, причём момент «просветления» практически всегда оказывался связанным с приближением смерти или её угрозой: Толстой силой ума и нравственной воли задумал победить смерть. О разрешении конфликта вечного и конечного – «ничто» и Я – рассказано им в «Исповеди», спасение от грядущего конца было обретено в утопии «Царства Божия внутри вас». И всё же это была умозрительная победа, обернувшаяся в реальности рациональным утешением и «художественным самоубийством». Философ начала XX века С.Н. Булгаков писал по этому поводу: «... Толстой отрекается от своего художественного творчества, хочет убить в себе художника, хотя до конца это художественное самоубийство и никогда ему не удаётся» [5. С. 247].

Сам Толстой 1880-е годы называл годами «духовного рождения». Это был период созидания «новой» христианской веры и «преображения» художника в пророка. «Обострённое ощущение Всебытия» [6. С. 41] предопределило то стремление реформировать христианскую религию, которое зародилось в сознании писателя ещё в 1850-х годах, а осуществилось в его трудах 1880-х годов.

Толстой пытается создать «своё православие» и улучшить христианство, переведя его в область практической этики. Это был важный шаг на пути религиозного реформаторства и отступления от официальной церкви. Результатом напряжённой работы мысли в эти годы стали труды философско-религиозного характера («Критика догматического богословия», «Соединение и перевод четырёх Евангелий», «В чём моя вера?»). В них писатель предпринял религиозно-филологическое исследование текстов Священного писания, богословских трудов теологов.

В начале 1880-х годов «строительство» себя, как казалось Толстому, закончилось. Возникла иллюзия познания законов мироздания и обретения внутренней гармонии, согласия с собой. Следствием этого стало перемена отношения Толстого не только

к вопросу о жизни, но и к пониманию смерти. Об этом свидетельствует его письмо к А.А. Толстой, написанное в пору болезни писателя летом 1886 года: «...интерес жизни не в том, хорошо ли или дурно мне, а в том, хорошо ли я исполняю то, что мне велено; а исполнять я могу до последнего издыхания и до последнего издыхания быть спокоен и радостен. Не говорю, что я такой, – желаю быть таким и вам желаю этого» [3: 63, 376]. Исполнение этого желания означало для Толстого смиренное принятие неизбежных законов жизни, за которое художник платил ценою отрешения от личного, индивидуального. Следование учению Христа поставило Толстого в то положение, когда он, по мнению П.И. Бирюкова, «смотрел на весь окружающий его мир с высоты Нагорной проповеди» [7. С. 460]. Пребывание «на высоте» означало и особое видение мира, и особенную художественную оптику. Появилось настойчивое желание поведать миру о своей борьбе и победе, поделиться опытом с человечеством, просвещать и проповедовать открывшуюся истину. Толстой свои прежние художественные произведения оценил как искусственные и греховные.

Перед Толстым встали две основные задачи: учить и спасаться. «Учить» означало проповедовать миру «новое знание», «спасаться» – жить по-Божьи, как живут странники и юродивые, растворившись в безличном каратаевском рое. Повествовательные интонации народных рассказов различны, но их объединяет то, что практически все они «звучат с голоса». Преклонение перед простым народом привело к опрошению авторского языка Толстого и «ассимиляции литературного стиля его с семантикой крестьянской речи» [8. С. 121]. Способы перевоплощения автора различны, но все они обусловлены переориентацией Толстого на народнопоэтическую составляющую индивидуального стиля. Для него становится важным именно момент рассказывания, позволяющий сохранить дух и формы первоисточника.

Наряду с отмеченной тенденцией к перевоплощению в народного сказителя в Толстом по-прежнему было велико желание учить человечество. Иллюзия обладания истиной, знание открывшегося смысла жизни вознесли его на иные позиции по отношению ко всему миру, с которым писатель заговорил напрямую. Он осознал себя пророком. В трактатах «Так что же нам делать?», «В чём моя вера?», «Не могу молчать!» писатель обратился к людям от собственного имени. По воспоминаниям И. Теннерома,

художник Н.Н. Ге в 1886 году, посетив больного Толстого, не мог «оторваться от мысли, что это лежит Моисей. Именно он, могучий пророк Иеговы, беседующий с ним наедине» [9. С. 13]. В стремлении стать «учителем человечества» Толстой последовательно проходит путь от учителя крестьянских детей яснополянской школы в 1860-х годах к создателю «Азбуки» для царских и крестьянских детей в 1870-х – до осознания себя пророком, обращающимся с проповедями ко всему человечеству в 1880-х.

Стремление создать универсальное мировоззрение и форму жизненного поведения и творчества приводит писателя к парадоксальному совмещению пророчества и юродства. В его мироощущении эти состояния дополняют друг друга. В Дневнике 26 марта 1884 года он писал: «Чувствую необходимость большей последовательности и освобождения от лжи – юродство – да» [3: 49, 73]. Эта мысль постоянно возникала в размышлениях писателя: «Мучительно и унижительно жить в совершенной праздности и противно утешать себя тем, что я берегу себя и жду какого-то вдохновения. Всё это пошло и ничтожно. Если бы я был один, я бы не был монахом, я бы был юродивым – т. е. не дорожил бы ничем в жизни и не делал бы никому вреда» [3: 62, 347]. 26 декабря 1890 года в Дневнике появляется запись: «Нынче, молясь об искушении славы людской, о том, что презиране нас людьми должно быть радостно для нас, думал об юродстве, прикидывая его к себе, и почувствовал опасность юродства для такого слабого человека, как я. Если совершенно отрешиться от людского мнения о себе, будешь искать осуждения, то лишишь себя сдерживающей силы людского мнения, которое для слабого человека ещё нужно» [3: 51, 113]. В эти же дни в Записной книжке № 2 появляется новая запись: «Юродство опасно. Только в редкие минуты стоишь на высоте юродства, в другие же, юродствуя, теряешь сдерживающее влияние славы людской – не по силам» [3: 51, 157]. Толстой, прилагая нравственные усилия, подчинял собственную жизнь проповеди учения Христа. Одним из важных шагов на этом пути явился семейный раздел имущества и полный отказ писателя от владения частной собственностью, в том числе и от авторских прав на сочинения, которые были написаны после 1881 года. В контексте этих размышлений становится понятна семейная драма Толстого последних лет.

Самоопределение художника состоялось, и художественное

творчество было принесено в жертву ради спасения души. Размышляя о судьбе Толстого в эти годы, С.Н. Булгаков писал: «Душа человека дороже целого мира и тем более дороже его художественного творчества, и, если действительно нужно принести это творчество в жертву для спасения души, пусть будет принесена эта жертва. <...> По-старому возвратиться к искусству при новых требованиях к себе, для Толстого означало бы падение, а вернуться к нему по-новому он не умел. Первобытная невинность потеряна, вместе с непорочностью наготы, которая теперь была бы бесстыдством» [10. С. 248-249].

Результатом самоопределения художника стало сосуществование в пространстве индивидуального стиля Толстого двух разнонаправленных тенденций. С одной стороны, в «Азбуке» и народных рассказах произошла имперсонализация авторского стиля и его ассимиляция с народнопоэтической и церковнославянской традициями. С другой стороны, в публицистике актуализировалась линия авторской судьбы, трансформировавшаяся в трактатах в ораторскую речь. «Витийственная» ораторская речь Толстого-судии и его философские размышления о жизни в публицистике дополняются сказовыми интонациями Толстого-учителя в народных рассказах, образуя нерасторжимое стилевое единство.

Примечания

1. Культурология. Теория и история культуры. М., 1996.
2. См. об этом: Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Т. 2. Религия Л. Толстого и Достоевского. СПб., 1903; О религии Толстого. Сборник второй. М., 1912; Асмус В.Ф. Мироззрение Толстого // Избранные философские труды. Т. 1. М., 1969; Опульская Л. Д. Л.Н. Толстой. Материалы к биографии с 1886 по 1892 годы. М., 1979; Никитин В. «Богоискательство» и богоборчество Толстого // Прометей. Т. 12. М., 1980. С. 113-138; Зеньковский В.В. История русской философии. Т.1. Ч. 2. Л., 1991. С. 194-208; Архиепископ Иоанн (Шаховской). Избранное. Петрозаводск, 1992; Концевич И.М. Истоки душевной катастрофы Л.Н. Толстого // Духовная трагедия Льва Толстого. М., 1995.
3. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. (Юб.): В 90 т. М., 1928–1958. Т. 61. С. 269. (Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием тома и страницы после цифры «3».)
4. См. об этом: Усманов Л.Д. Роман Л.Н. Толстого «Анна

Каренина” и научные споры 60-70-х годов XIX века // Русская литература. 1985. № 3. С. 104-117.

5. Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996.

6. Бунин И.А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1988. Т. 6.

7. Бирюков. Биография Л.Н. Толстого: В 2 кн. М., 2000. Т. 1.

8. Виноградов В. О языке Толстого (50–60-е годы) // Литературное наследство. Т. 35–36. М., 1939.

9. Тенеромо И. Воспоминания о Л.Н. Толстом и его письма. СПб., б/г.

10. Булгаков. Тихие думы. М., 1996.

© О. Н. Виноградова (ЯГПУ)

**Бытовые сюжеты как проекция христианской
«правды» и «неправды» (на материале малых
прозаических жанров Л.Н. Толстого 1900-х годов)**

В области малых прозаических жанров Л.Н. Толстого заметно выделяются написанные после 1880-х гг. так называемые «бытовые рассказы», скорее бытовые зарисовки, которые являются наиболее показательными в отношении творческого метода Толстого. Кроме того, представляет особый интерес их жанровое определение. Речь идет о таких рассказах, как «О суде», «Отец Василий», «Нечаянно». Реалистические картинки, зарисовки с натуры - так можно охарактеризовать эти произведения. Их сюжеты с тщательно выписанными реалиями построены на обрывочных сведениях из жизни людей разных слоев современного Толстому общества: это и священник, и присяжный, и заядлый карточный игрок, и просто дети.

Реализм в этих рассказах граничит с натурализмом. Так, в рассказе «О суде» описывается приезд в город присяжного: его поселение в «номере накуренном, наплеванном и надышанном», его завтрак с «домашним белым хлебом, сыром, маслом и альберт-бисквитом», а также встреча присяжного Михаила Михайловича со знакомыми, названными автором поименно.

Примечательно, что в самом тексте рассказа нет ни слова о суде, нет ни конфликта действия, ни развязки. Но это не создает ощущения незавершенности рассказа, возможно потому, что целью его написания являлась не зарисовка с натуры, а попытка выявить за внешним реализмом нечто большее - некую духовную реальность. Если обратить внимание на этот второй план

повествования, то данный «бытовой рассказ» можно рассматривать как рассказ-иносказание. Толстой, обращаясь к абстрагированию как методу [1], проецирует бытовой сюжет на своеобразно понимаемые им христианские ценности. Пытаясь преподнести понятую им истину в форме, близкой к жанру притчи, он существенно обновляет традицию ее написания, что привело в итоге к возникновению оригинальных рассказов-аллегорий. Задействовав в них в качестве сюжетобразующей основы бытовые картинки, Толстой при помощи ассоциаций, символов и аллегорий создает иную панораму действия.

Название рассказа «О суде» ассоциативно. Суд человеческий, суд совести, Божеский суд – понятие суда многогранно. Рассказ считается неоконченным, но спроецированная в нем христианская «правда»/«неправда» мыслится в представлении читателя довольно четко, что позволяет считать произведение содержательно завершенным.

Проецирование идеала заставляет задуматься над вопросом: «А судьи кто?». Неужели этот присяжный, из-за которого выгнали на улицу из комнаты человека; у которого знакомые – богатые и толстые вруны, умирающие со скуки. Присяжный, который не живет, а «убивает время». Михаил Михайлович (присяжный) настолько разучился чувствовать что-либо, кроме животных инстинктов, что даже дело об убийстве, по которому ему предстоит выносить решение, является для него делом не более чем «интересным». Он не способен ни создать семью, ни полюбить вообще (о чем можно сделать вывод из его размышлений о женщинах). Может ли и должен ли быть судьей такой Михаил Михайлович? На этот вопрос каждый читатель однозначно ответит: «Нет».

С точки зрения Толстого, этот присяжный не судит себя, а человек, не способный на собственный суд, не может быть судьей, тем более что общественный суд является прообразом суда Божьего. Истинная «правда» состоит в том, что человек не вправе судить другого человека, тем более от имени Господа. Ранее в трактате «В чем моя вера?» Толстой, толкуя смысл евангельской заповеди «Не суди...», писал, что «...Христос говорит именно про уголовный закон человеческий и его-то отрицает словами: не судите» [2]. Божий суд – это суд совести, личный суд, который следует воскрешать как в каждом человеке, так и в обществе. Только такой суд, по мысли Толстого, может вести к благу

человечества.

Тема суда, «правда» и «неправда» существования которого поднята в рассмотренном рассказе, почти всегда связана с темой греха. Это показательно и для рассказа «Отец Василий». Это произведение также считается незаконченным. «Чудный сюжет, но начал слишком смело, подробно»[3], - писал о нем Толстой. Он неоднократно пытался расширить этот рассказ, но не смог, вероятно, по той причине, что все главное уже было сказано.

С точки зрения суда общественного отец Василий, представитель Божьей власти на земле, - самый что ни есть «правильный», он даже способен на собственный суд. Приехав причастить умирающую, отец Василий вдруг ощутил, что ему стало «грустно и жалко детей и хотелось что-нибудь сделать для них» [4]. В кошельке у него были деньги, которые он не успел передать жене, и священник намеренно положил их на окно. Это проявление сострадания к ближнему расценивается его домашними как «беззаботность», а общество полагает поступок отца Василия странностью.

Вопрос христианской «правды» в этом рассказе, как и в предыдущем, ведет к постановке проблем не только нравственных, но и государственных. «Напрасно говорят, - писал Толстой, - что учение христианское касается личного спасения, а не касается вопросов общих, государственных. Это только смелое и голословное утверждение самой очевидной неправды...»[5]. При этом не следует забывать, что все рассмотренные аспекты христианской «правды» и «неправды» скрыты за вполне бытовой реалистичной «зарисовкой с натуры». Используя контраст в описании ситуаций, Толстой совмещает внетекстовые варианты христианской «неправды», указывая на христианскую «правду» как единое целое.

Тему греха в творчестве Толстого дополняет тема покаяния. Грех и покаяние героев рассказа «Нечаянно» раскрывают различные пути духовного становления человека. Немаловажен тот факт, что рассказ «Нечаянно» - последнее оконченное произведение Л.Н. Толстого. Все, что для него являлось жизненно важным, все, чем характеризуется его творчество, максимально сконцентрировано в этом рассказе.

В его основе лежат два бытовых сюжета. В первом - некий гражданин Миша «нечаянно» проигрывает казенные деньги и избегает наказания благодаря хитрости и находчивости своей жены;

во втором - маленький мальчик Вока «нечаянно» съедает пирожное, предназначенное няне. И в первом, и во втором сюжетах развязкой ситуации становится успокоение провинившегося, его спокойное, умиротворенное состояние.

Сюжеты, при кажущейся их схожести, противопоставлены друг другу по скрытому за текстом смыслу, а сама композиция оказывается смыслообразующим фактором. Для Толстого важна суть конфликта между человеком и совестью (или Богом, под которым Толстой понимал добро, любовь; Богом, который находится в человеке). Духовное развитие его может пойти по двум путям: один путь ведет к христианской «неправде», которую вершит игрок Миша; другой – к христианской «правде».

Вместо того чтобы расплатиться за содеянное зло, Михаил совершает еще более тяжкие грехи. И все «нечаянно». Само слово «нечаянно» (от глагола «не чаять», «не ведать», «не знать») указывает на отсутствие у людей тяги к духовному сознанию. И если в детстве человек под покровительством Бога не успевает наделать тяжких грехов, то он «нечаянно», «неосознанно» делает их, став взрослым. Идеал же «правильного пути» должен спроецироваться в сознании читателя ассоциативно. Таким образом, в рассказе «Нечаянно», как и в предыдущих рассказах, за простыми бытовыми сюжетами скрывается пласт духовного содержания. При этом Толстой отказывается от цитирования евангельских изречений, избегает проповеднических интонаций и не делает выводов. Носителем идеала подразумевается человек вообще, а не конкретный представитель какого-либо слоя общества; идеал при этом мыслится не легко достигаемым, а находящимся за рамками земного бытия.

Очевидно, вполне возможно фабульно отнести данные произведения к жанру «бытовых рассказов», но только в том случае, если рассматривать их явное содержание как целеполагающее. Если же принять во внимание скрытую за текстом духовную реальность, то можно охарактеризовать их как рассказы-аллегории, рассказы-поучения, являющиеся неотъемлемой частью жанровой системы творчества Л.Н. Толстого.

Примечания

1. Благой Д.Д. указывал на эту склонность Толстого, подчеркивая, что в его рассказах преобладало «...абстрагирование от конкретного - единичного, индивидуального, частного...»

(Литература и действительность. Вопросы теории и истории литературы. М., 1959, С. 34). Е.Н.Купреянова также (имея в виду повести 1880-1890-х годов) писала, что они «...во многом иносказательны, символичны, ибо их реалистический план – повествование о реально существующем и в этом смысле действительном – является в то же время иносказанием по отношению к проникающей в повествование нравственно-философской тенденции...». (Купреянова Е.Н. Эстетика Л.Н.Толстого. М.-Л., 1966. С. 280)

2. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. в 24 тт. М., 1913. Т. 15. С. 68.
3. Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 тт. М., 1985. Т. 22. С. 226.
4. Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 тт. М., 1983. Т. 14. С. 440.
5. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. в 24 тт. М., 1913. Т. 15. С. 65.

© С. А. Иванова (ЯГПУ)

Исповедь персонажа как способ постановки философских проблем в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

Применительно к Достоевскому часто употребляется определение «художник-мыслитель». В нем отражена важнейшая особенность творчества писателя. Достоевский не изложил своей философии систематически, но его философская система складывается из идей, которыми проникнуто все творчество.

Способность Достоевского идти по границе искусства и философии не раз отмечалась русской критикой. Он объединил в своем творчестве «самое конкретное с самым всеобщекатегориальным, погрузил философские идеи так глубоко в развитие действительности и развитие человека, что они стали необходимой частью действительности и человека» [4. С.374].

Достоевский не писал, подобно Л. Толстому, философских трактатов, но он был создателем особого жанра – философского романа. Персонажи его романов являются носителями философской идеи, в соответствии с которой выстраивается стратегия их поведения. Достоевский доводит отвлеченные философемы до персонажей, при этом для писателя главное не стройность системы, не убедительность и красивость идей самих по себе, а их бытование в живом, страдающем и стремящемся к счастью герое произведения.

Исследователи творчества Достоевского, указывая на

особенности художественного мышления писателя, определяли как важнейшую черту отсутствие в романах философских авторских отступлений, деклараций своей точки зрения [1]. Достоевский избегает «безличных» истин, афоризмов, сентенций. Для него идея и ее носитель являются единым целым, правда о мире неотделима от правды о личности. Именно категории самосознания становятся у писателя основными категориями мышления о мире.

Критики и исследователи давно установили двуплановость характеров и сюжетов в романах Достоевского [5. С.78]. На поверхности – столкновение социально-бытовых интересов, в глубине – сопоставление и испытание этико-философских идей. Внешний план служит реализации внутреннего. Идея как принцип изображения сливается с формой, руководит в выборе и расположении материала.

Идея у Достоевского живет только при «диалогических отношениях». Человеческая мысль становится подлинной мыслью, то есть идеей, «только в условиях живого контакта с чужой мыслью, воплощенной в чужом голосе, то есть в чужом, выраженном в голосе сознании» [2. С.100]. Одним из любимых приемов проникновения в чужое сознание у Достоевского, воспитанного литературой просветительского и романтического гуманизма, является исповедь. Таким образом, исповедь включается в систему «диалогических отношений» как точка зрения персонажа, вступающего в спор с другими героями.

С первых же страниц романа «Идиот» основные философские проблемы сформулированы князем Мышкиным. Он ставит в своих рассказах-проповедях проблемы человека и Бога, смерти и бессмертия, человеческой вседозволенности и нравственного долга.

При том, что мысли князя во многом близки идеям самого Достоевского, писатель не ограничивается односторонним изложением философской идеи. Одним из главных идейных противников князя выступает Ипполит в своем «Необходимом объяснении» (ч.3, гл.5-7). Исповедь Ипполита становится точкой диалогической встречи противоположных идей, более того – философским центром романа.

На даче у князя Мышкина больной чахоткой юноша читает свою исповедь. Она представляет собой самоанализ в форме статьи, имеющей заголовок «Мое необходимое объяснение» и эпиграф «*Argis moi le deluge*» («После меня хоть потоп»). Ипполит

явно ориентируется на традиции романтической литературы, когда в исповеди стремление к покаянию вытеснилось противопоставлением себя всему миру, отпущение грехов кем-то другим обесценилось и исповедующийся возложил их отпущение на самого себя.

Ситуация пребывания «на пороге» смерти обостряет восприятие героя, и законы природы в его воображении принимают страшные формы. «Мистический сон» Ипполита показывает, что в подсознании героя формируется мысль о том, что законы природы – воплощение злого, низменного, безобразного. Они персонифицируются в образе фантастического животного, напоминающего скорпиона.

Следующим «толчком» к развитию мысли Ипполита послужило знакомство с картиной Ганса Гольбейна. Реалистически изображенный труп Иисуса, снятого с креста, со следами побоев и мучений, свидетельствует о неотвратимости естественных законов, в данном случае закона смерти. Учение о воскресении Христа, о его божественной сущности кажется только мифом. Основываясь на непосредственных впечатлениях от картины, Ипполит делает однозначный вывод: такой Христос не мог воскреснуть, природа «поглотила» его.

Сущность природы для нигилиста представляется «в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо, которое одно стоило всей природы» [З. С.339]. В бреду «эта бесконечная сила, это глухое, темное и немое существо» приходит к Ипполиту в виде «огромного и отвратительного тарантула» [З. С.340]. Видение природы-тарантула подтолкнуло героя к «окончательному решению». Единственный достойный выход для человека в его положении, по мнению Терентьева, – это уход из жизни.

Проблема смерти и бессмертия коррелирует в исповеди с вопросом о границах вседозволенности и нравственного долга. Оказавшись перед лицом смерти без веры в Бога и в бессмертие души, признав господство над человечеством темных и глухих природных сил, Ипполит приходит к катастрофическим для нравственности выводам о праве на пролитие крови [З. С.342].

Для Ипполита смерть Христа является разрешением вседозволенности. Доказательством от противного решает Достоевский одну из самых важных философских проблем

творчества. Вне Бога человек утрачивает нравственную основу личности – таков ответ писателя на вопрос о взаимосвязи веры и нравственности.

Мысль Ипполита в исповеди движется не столько логикой, сколько «толчками», непосредственными впечатлениями. Логическая цепочка мыслей героя имеет существенные разрывы, в результате которых происходит подмена понятий. Ипполит исходит из неотвратимости закона смерти человека. Но затем этим одним законом он подменяет все остальные, в результате чего приходит к образу природы-тарантула. Ипполит забывает о существовании «живой жизни», на которую так часто ссылался Достоевский.

Исповедь Ипполита «спорит» с убеждениями князя Мышкина. Часто философские рассуждения князя имеют форму проповедей или вставных повестей. Исповедальные тенденции имеет монолог князя о счастье и природе (ч.4, гл.7). На вечере у Епанчиных, перед самым припадком, князь восклицает: «Слушайте! /.../ и неужели в самом деле можно быть несчастным? О, что такое мое горе и моя беда, если я в силах быть счастливым? Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его? Говорить с человеком и не быть счастливым, что любишь его! О, я только не умею высказать... а сколько вещей на каждом шагу, которые даже самый потерявшийся человек находит прекрасными?» [З. С.459].

Эта исповедь - поучение Мышкина обращена к простейшим первичным ценностям, которые забываются людьми в современной цивилизации. Жизнь в своей первооснове прекрасна – таково убеждение князя. Он уверен, что ее светлые стороны важнее темных.

В философском плане исповедь князя противостоит представлениям Ипполита о природе и о ценности жизни. Мышкин тоже чувствовал себя «выкидышем» из жизни в период лечения в Швейцарии, признания больного юноши были созвучны «его тогдашним словам и слезам» [З. С.351]. Автор так описывает состояние князя: «Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать?...» [З. С.352]. Однако князь, в отличие от Ипполита, смог преодолеть свою разобщенность с миром людей и природой.

Автор не сводит своих героев в открытом споре, однако полемика их голосов очевидна. Мышкин отворачивается от картины Гольбейна, так как от нее «и вера может пропасть», – Ипполит заморожен ею, он безусловно верит в смерть Христа. Для князя «сущность религиозного чувства ни под какие рассуждения... ни под какие атеизмы не подходит» [З. С.184] – для Ипполита картина является достаточным поводом к неверию. Живой бог князя Мышкина говорит: «Не убий!» - мертвый Христос Ипполита становится символом вседозволенности, когда можно «убить хоть десять человек разом» [З. С.342]. Князь чувствует гармонию мироздания: «Посмотрите на божью зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят...» [З. С.459] – Ипполиту кажется, что законами природы управляет «глухая, темная сила», сама природа представляется в виде чудовищной «громальной машины новейшего устройства».

В романе «Идиот» проблемы человека и природы, человека и Бога, смерти и бессмертия, вседозволенности и нравственной необходимости составляют главное философское содержание, подчиняя себе все художественные средства, используемые автором. Философские проблемы решаются Достоевским не путем дидактических авторских рассуждений, не через открытую полемику персонажей, а через оппозицию нравственно-философских установок героев, раскрывающихся в их исповедях.

Все персонажи Достоевского имеют право на свой голос, свою точку зрения, и исповедь становится одним из средств реализации полифонии. Автор втягивает читателя в процесс поисков правды.

Все творчество писателя свидетельствует о нетерпеливом, настоящем, страстном поиске истины. Однако полную правду высказать необычайно трудно: она выходит за рамки фактов, передаваемых словом. Достоевский лишь намекает на правду, помогает читателю почувствовать ее. Незаконченность, недоговоренность в выражении идеи-чувства становится важнейшим эстетическим принципом художественной системы писателя. Авторская позиция не декларируется как абсолютная истина, она представлена как одна из возможных точек зрения. Диалогические установки стиля активизируют внимание читателя, вовлекая его в поиск философской истины.

Примечания

1. См. об этом: Агеносов В.В. Генезис философского романа. М., 1986; Гроссман Л.П. Достоевский-художник // Творчество Ф.М. Достоевского. М., 1959; Достоевский – художник и мыслитель. Сборник статей. М., 1972; Чирков Н.М. О стиле Достоевского. М., 1979 и др.

2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.

3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 тт. Т.8. Л., 1973.

4. Днепров В.Д. Идеи, страсти, поступки. Из художественного опыта Достоевского. Л., 1978.

5. Щенников Г.К. Художественное мышление Достоевского. Свердловск, 1978.

© Н.В. Лукьянчикова (ЯГПУ)

Трансформация агиографической традиции в творчестве писателей второй половины XIX века (на материале произведений Н.С. Лескова и С.Н. Терпигорева)

Подъем общественного интереса к специфике национального характера, которым отмечен XIX век, в особенности вторая его половина, обусловил своеобразное открытие интеллектуальной элитой агиографической литературы. Жития оказали влияние на развитие реалистической повести и романа, сыграв важную роль в становлении психологизма как характерной черты классической русской литературы. К агиографическим текстам обращались писатели разных литературных и общественных направлений, используя их не столько как источники, отражающие «дела давно минувших дней», живую жизнь и характеры наших предков, но и как возможность продемонстрировать и закрепить в сознании читателя высокий этический идеал, сформировать христианское мироощущение, представить модель преодоления человеком нравственных «кризисов».

Н. С. Лесков в статье «Жития как литературный источник» отмечает, что «житиями святых интересуется теперь и художественная литература. <...> К житиям склонялось внимание многих светских писателей, и притом людей самого противоположного образа мыслей и направления, и все, кто

знакомился с этими повестями, находили в них обильный материал для своего вдохновения. Так, например, жития читали Пушкин, Герцен (Искандер), Костомаров, Достоевский и, по слухам, ныне ими же усерднее всех упомянутых занимается граф Лев Н. Толстой» [1].

Исследователи отмечают использование агиографических элементов в творчестве таких разных писателей, как Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Н.А. Некрасов, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, Н.С. Лесков, А.П. Чехов. Следует отметить, что в творчестве перечисленных выше авторов традиции древней житийной, христианской литературы переосмыслены и трансформированы в соответствии с той целью, какую ставил перед собой каждый из них. Было бы неверным думать, что Толстой, Лесков или Достоевский являются в литературе проводниками христианских идей в чистом их виде, какими были создатели и переписчики древних агиографических текстов. В своем обращении к проблемам времени классики русской литературы осваивают агиографические традиции в соответствии с собственным взглядом на мир и место человека в нем.

К тому пониманию русской жизни и русского национального характера, которое дают нам книги великих писателей – Гоголя, Тургенева, Лескова, Толстого, Достоевского, – весомую часть добавляют произведения авторов так называемого «второго ряда», и среди них необходимо назвать Сергея Николаевича Терпигорева (псевдоним – С. Атава) (1841 – 1895). Известный в свое время писатель (его перу принадлежат, например, книга «Оскудение», сборник рассказов «Потревоженные тени»), сотрудничавший в журналах «Исторический вестник», «Отечественные записки» (1870-е годы), сегодня, к сожалению, полузабыт.

В немногочисленных литературоведческих работах (А.П. Могилянский, Н.И. Соколов, Ю.Л. Болдырев) традиционно говорится о влиянии на его творчество гневной сатиры М.Е. Салтыкова-Щедрина. Но к этому необходимо, на наш взгляд, добавить, что немалое влияние на формирование писательской манеры С. Терпигорева оказал и Н.С. Лесков. О тесном взаимодействии Н.С. Лескова и С.Н. Терпигорева свидетельствуют многие мемуаристы (например, Е.И. Борхсениус, Н.А. Лейкин)[2] Предельно достоверное, даже документальное воссоздание картины русского провинциального захолустья, наблюдательность неисчерпаемый запас жизненных впечатлений, яркие

художественно выразительные типы простых людей, живое, динамичное слово – вот что сближает художественный мир Сергея Терпигорева с художественным миром Н.С. Лескова.

Терпигорев родился в семье небогатого тамбовского помещика, в родительском доме получил пристрастие к чтению, многое увидел и услышал, запомнил, наблюдал за бытом и нравами в соседних поместьях. Эта «домашняя этическая академия»[3] сформировала многие определяющие черты в личности и творчестве писателя. Не идеализируя российскую действительность, автор в своих произведениях не идеализирует и русского мужика, понимая при этом, что наиболее сильным, здоровым в нравственном отношении является именно он, русский крестьянин, носитель таких добродетелей, как доброта, милосердие по отношению к ближнему, кротость и незлобивость, рачительность и трудолюбие. Рисуя бесправную, несчастную, униженную жизнь крепостного крестьянина, этой «крещеной скотинки», С.Н. Терпигорев, как и Н.С. Лесков, во многом опирается на традиции древнерусского агиографического жанра, по-своему переосмысливая его.

Единственным произведением Н.С. Лескова, в котором жанровое наименование жития вынесено в название, является «Житие одной бабы» (1863). Это своего рода эксперимент, в котором автор пробует посредством ссылки на жанровую традицию представить собственное видение трагического характера и трагической судьбы современного ему человека. Уже упоминание термина «житие» рождает у читателя (как современника Лескова, так и потомка, имеющего представление о данной жанровой модели) определенные жанровые ожидания. Однако писатель отступает от традиции уже в названии произведения: «Житие *одной бабы*». Каноническое житие всегда персонально. «Житие» Лескова – типично. Настя и ее судьба – только пример: «одна баба из ...», «некая», «такая же, как другие». Среди агиографических произведений мало женских житий (это либо раннехристианские жития великомучениц, либо древнерусские жития святых княгинь: равноапостольной Ольги, Ефросинии Суздальской, Ефросинии Полоцкой, Анны Кашинской. Даже житие дворянки Юлиании Лазаревской (XVII век) на этом фоне стоит особняком. Единственное житие, посвященное подвигу простой женщины, – это позднее «Житие Ксении Петербургской» – юродивой). Лесковская Настя, чья жизнь находится в центре

повествования, - «баба» (слово употребляется без какой-либо негативной окраски), женщина из простого народа. И ее заурядная трагическая русская судьба есть житейский вариант великомученичества. Она действительно страдальца, которой довелось испытать множество мытарств и унижений (корыстолюбие брата, продавшего ее замуж за дурачка Григория; нелюбимый муж, которого она «зреть не может»[4]; чужая семья, так и не ставшая родной; душевная болезнь; несложившееся личное счастье со Степаном, тюрьма, смерть ребенка; позор и потеря единственного друга и защитника Крылушкина). Трагическая судьба крестьянки не похожа на участь житийных мучениц за веру, у многих окружающих она не вызывает даже сочувствия, воспринимается как «баловство», но повествователь искренне сожалеет о гибели живой души, ставшей жертвой уродливых взаимоотношений в семье и в обществе. Не от тиранов-язычников и не за обряды свои или отказ от выполнения языческих обрядов страдает Настя, а от «близких», «окружающих», которые живут в мире не по христианским законам, а как «поганые». Они даже не язычники, ибо язычники просто заблуждаются, а «поганые» не терпят правды и подвергают гонениям праведника. В этом вывернутом наизнанку, аномальном, нехристианском мире кроткой, истязаемой, чистой души, принявшей мученическую кончину без вины, нет жизни, а остается только свершать свой крестный путь – житие. Таким образом, свои агиографические поиски Н.С. Лесков начинает с обыденного страдания. В «Житии одной бабы» нет эталона, а есть необъяснимая и невозможная в этой обыкновенной, как у всех, клоаке душевная нормальность (при недостатке духовной развитости). Житие, по Лескову, это норма человечности в бесчеловечном мире.

Быт крестьянской семьи и помещичьего дома в «Житии одной бабы» выписан Н.С. Лесковым максимально точно и достоверно. Герои глубоко укоренены в быту, который во многом предопределяет ход их жизни. Созданный на основе реальных наблюдений, этот «крестьянский роман», по мнению некоторых исследователей, порой изобилует излишними подробностями, отличается рыхлостью и растянутостью[5], что серьезно отличает его от агиографических произведений. На наш взгляд, делая свою первую попытку создать «житие» нового времени, произведение о простом человеке с горькой судьбой, Лесков прежде всего стремится показать не только главные, определяющие, трагические

и подвижнические моменты его жизни, но всю жизнь, прошлое и настоящее, причины трагедии или подвига, что позднее автор обобцует в одной из опубликованных им статей. Писатель с разочарованием отмечает, что в «наших сказаниях» остается неизвестной «доподвижническая жизнь» героя, сообщается «один чудесный случай, бывший с человеком, ни ум, ни совесть, ни прошлое которого нам не известны...»[6]. Каноническому житию, по его мнению, недостает «житейского и характерного» - что и пытается восполнить художник в своем «экспериментальном» произведении – «Житии одной бабы».

К образу героя-страдальца обращается в своих произведениях, выстроенных как воспоминания о прошлом, и С.Н. Терпигорев. Рассказы Терпигорева – своеобразный поиск художественного воплощения идеала долготерпения. Его великомученики – крепостные крестьяне. Автор-повествователь пользуется собственными наблюдениями и воспоминаниями детства. Но если в «Житии одной бабы» Н.С. Лескова образ Насти находится в центре повествования, то страдальцы Терпигорева – персонажи зачастую эпизодические. Агиографические образы просвечивают за жизненной сущностью таких героев, как «слепенькие» («В раю»), дети, разлученные с родителями («Проданные дети»), «охотники»-рекруты и крестьяне из саратовского имения («Тетенька Клавдия Васильевна»), закованные в цепи и колодки дворовые девушки («Емельяновские узницы»). Так, рассказ «В раю» посвящен детским воспоминаниям о поездках в гости в богатейшее имение родственников Дукмасовых. Мастерски выписывает повествователь детали повседневного быта знаменского «рая», упоминая об «идеальной» упорядоченности, ухоженности, внешнем благообразии жизни как помещиков, так и крепостных. Лишь несколько эпизодов демонстрируют, насколько обманчиво это благополучное, «райское» существование, и прежде всего – рассказ об ослепших мастерицах. Потерявшие зрение, выполняя очередную хозяйскую прихоть, они несут свой крест терпеливо, без жалоб («это им и к лучшему, может быть спасутся, душеньки свои спасут, в царствие небесное угодят...»)[7], однако читатель не может остаться равнодушным к загубленным судьбам молодых девушек. Очень спокойно, без аффектации, без нажима повествователь сообщает о небывалых, невозможных, с точки зрения нормального человека, физических и нравственных мучениях, которым подвергаются герои рассказов,

входящих в цикл «Потревоженные тени». Они как будто бы поставлены на пределе человеческой жизни, находятся в некоем пограничном состоянии. При этом роль язычников, «поганых» играют, казалось бы, обыкновенные люди, порой даже не лишённые некоторых понятий о гуманизме, весьма, впрочем, своеобразных (жестокий хозяин, например, отослал бы ослепших на работе девок обратно в их семьи – «добрая» знаменская барыня устроила для своих «слепеньких» кружевниц и вышивальщиц что-то вроде богадельни). И все же герои-страдальцы резко противопоставлены миру зла, корысти и бездуховности, воплощенному в образах мучителей, признающих за собой неотъемлемое право физически и нравственно истязать другого человека (таковы прежде всего «тетушка» Клавдия Васильевна – героиня трех рассказов цикла, «дядюшка» Петр Васильевич Скурлятов, «дядя Яша», Раиса Павловна и другие).

Образ мученика, страдальца, сохраняющего свои высокие нравственные, душевные качества, останется излюбленным в произведениях С.Н. Терпигорева, тогда как у Н.С. Лескова этот тип представлен в основном в раннем творчестве. В 1870-1880 гг. наиболее интересным для Лескова становится тип героя-«простеца», бескорыстного, ищущего истину, вдохновенного труженика.

Библиографический список

1. Н.С. Лесков о литературе и искусстве. Л., 1984.
2. См. об этом: В мире Лескова. М., 1983.
3. Болдырев Ю.Л. Востребованное прошлое//Терпигорев С.Н. (С. Атава). Потревоженные тени. М., 1988. С. 6.
4. Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1956. Т. 1. С. 278.
5. Семенов В.С. Николай Лесков. Время и книги. М., 1981. С. 60.
6. Лесков Н.С. Борьба эфиопов с ангелами (Случай из явлений русской демономании)// Исторический вестник. 1882. № 3. С. 703.
7. Терпигорев С.Н. (С. Атава). Потревоженные тени. М., 1988. С. 49.

© М.Г. Степанова

Трансформация романтического «формульного» сюжета в романе А.К. Толстого «Князь Серебряный»

Работа над романом «Князь Серебряный» была закончена А.К. Толстым к 1861 году, когда уже были написаны первые романы

И.С. Тургенева «Рудин», «Дворянское гнездо» и «Накануне», И.А. Гончарова «Обломов», Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» и др. Это был период развития новых композиционных принципов и приемов создания нарратива. Поисками в этом направлении отмечено творчество буквально каждого художника слова: театрализация и диалогизация повествования – принципы, намечающиеся в творчестве Достоевского, можно отметить и особую «внесюжетную позицию повествователя» в романах Тургенева, что в некоторые моменты, по словам В.М. Марковича, дает «почти физически ощутимую дистанцию между повествователем и персонажами». В такие моменты повествователь оказывается по другую сторону «рамки» – границы, отделяющей мир действительный от мира изображаемого. На этом фоне, по всей видимости, и обращение А.К. Толстого к опыту романтического исторического повествования может быть рассмотрено как попытка создания нового типа романтического нарратива, отличительным признаком которого станет ориентация на различные фольклорные и романтические сюжетные формы.

Между тем исследователи творчества писателя (Г.И. Ямпольский, С.М. Петров, Г.И. Стафеев, С.Ф. Васильев, С.И. Кормилов) неоднократно уже отмечали наличие романтических элементов в данном произведении. В частности, С.И. Кормилов говорит о романтическом характере художественного историзма А.К. Толстого, что проявляется, с точки зрения исследователя, в идеализации действительности. С.Ф. Васильев приходит к тому же выводу, но на основании выявления трансформированных элементов формульного сюжета народной волшебной сказки, что характерно, по его мнению, и для других романов вальтер-скоттовского типа. Ю.В. Манн, подробно исследуя приемы романтизации материала через соотношение романтического и национального, романтического и народного в повестях А. Бестужева-Марлинского 1830-х годов, в частности отмечает разнообразные формы введения нового исторического материала в готовые композиционные и сюжетные формы романтического произведения, что позволяет сделать вывод о расширении тематической сферы романтической прозы, но не о появлении новых композиционных форм.

Для романтического сюжета изначально характерна мотивная структура повествования, что проявляется в сюжетной

завершенности отдельных эпизодов, в «формульности» сюжетной последовательности эпизодов. Это позволяет писателю свободно вводить в нарратив «готовые» сюжетные фрагменты или выстраивать его на их основе. Первое, что обращает на себя внимание в романе А.К. Толстого, так это стремительная смена повествовательной перспективы в рамках ограниченного сюжетного фрагмента. С одной стороны, все действующие лица даются в соотношении с главным – князем Серебряным, с другой – каждый персонаж «связан» с определенной литературной традицией, что заставляет автора менять «сюжетные роли» главного героя, вводя его в уже готовую сюжетную схему. Он единственный способен объединить все сюжетные нити повествования, так как представляет тип «идеального» героя, в равной степени характерный как для фольклорной, так и для романтической традиции. Характер князя Серебряного в силу этого не может быть показан в развитии (любое изменение может быть воспринято как очередная смена «сюжетной роли»). В романе «Князь Серебряный» «готовыми» сюжетными фрагментами становятся эпизоды не только традиционного романтического сюжета, но и фольклорного. Каждая глава романа сюжетно завершена, и большинство из них могут быть рассмотрены в соотношении с сюжетами традиционных фольклорных жанров, таких как былина, лирическая или обрядовая песня и сказка. Например, рассказ о том, как Елена Дмитриевна, не дождавшись князя Серебряного и думая, что он погиб, становится женой боярина Морозова, может быть соотнесен как с обрядовой, так и лирической народной песней. Не случайно бывший атаман разбойников уходит на Волгу к Ермаку, а новым становится князь Серебряный, ведь подобные сюжеты известны в исторических песнях и балладах. Это становится возможным прежде всего потому, что отличительной чертой фольклорного произведения всегда является формульность сюжетной ситуации.

Обращает на себя внимание и то, что писатель не просто стилизует отдельные главы под фольклорные тексты, а выделяет те компоненты сюжета, которые являются частью наиболее общих и устойчивых формул, характерных для нескольких жанровых традиций. Кроме того, «готовые» сюжетные формулы не предполагают в романе традиционного соотношения с определенным типом персонажа (в силу соединения и наложения друг на друга двух различных традиций – фольклорной и

романтической, а также различных типов организации самого нарратива – лирического или эпического). Например, в самой первой главе «Опричники» князь Серебряный защищает жителей деревни, на которых напали опричники, полностью тем самым подтверждая свою функцию идеального героя, но его отряд захвачен в плен. Внезапно появляется незнакомец (как вскоре станет известно, разбойник Ванюха Перстень), который фактически спасает Серебряного, советуя ему отпустить захваченных опричников. Встреча с удалым разбойником может быть соотнесена с функцией «встреча с волшебным помощником» сказочного сюжета, но уже в следующей главе «Ночные товарищи» «удалой разбойник» превращается в «разбойника-обманщика», а встреча с ним не станет счастливой для главного героя (Ванюха Перстень в равной степени будет «волшебным помощником» и «вредителем»).

Ориентация на фольклорную традицию позволяет А.К. Толстому создать колорит определенной исторической эпохи, добиться эффекта «остранения» далекого исторического прошлого, но в то же время избежать использования готовой сюжетной схемы. Столкновение в одном тексте различных традиций неизбежно создает более или менее явно ощущаемый комический эффект (явный скорее для читателя, чем сознательно заданный авторской волей), рождающийся прежде всего из-за «непонимания» героем «формульности» той ситуации, в которую он попадает. В той же сцене защиты жителей деревни все понимают, что поведение князя Серебряного и его отряда по отношению к «царевым» опричникам может быть расценено Иваном Грозным как nepозволительное своеволие, условия времени таковы, что требуют полного подчинения воле царя, то есть ситуация всеми рассматривается как формульная (в том числе и читателями шестидесятых годов, уже знакомыми с множеством произведений русских писателей, в которых изображаются подобные случаи, достаточно назвать поэму М.Ю. Лермонтова «Песня про... купца Калашникова»).

«Невключенность» героя в ситуацию подчеркивает его особое положение в сюжете и даже играет характерологическую функцию, выделяя вольнолюбие как основную черту князя Серебряного. Но логика развития повествования такова, что герой со всей неизбежностью стремится стать полноправным участником «формульной» ситуации, то есть поступить так, как того

требует время (а точнее, как это предписывает фольклорная или романтическая традиции). Это усиливает драматизм ситуации и предопределяет неизбежную гибель героя. На фоне все усиливающейся сюжетной «несвободы» главного героя все очевиднее становится «своевольное» поведение народных персонажей второго плана, создаваемых писателем с явной ориентацией только на фольклорную традицию.

В результате в романе в единую событийную цепь сплетены эпизоды, допускающие неоднозначные (непредопределенные) последствия в силу участия в них не главного героя, а второстепенных персонажей. По всей видимости, речь идет не об «осложнении» формульного сюжета волшебной сказки, как это утверждает С.Ф. Васильев, а о соединении двух различных типов сюжета: формульного и авантюрно-свободного. Более того, стоит отметить и то, что тип главного героя только в самых общих чертах соотносим с персонажем волшебной сказки, который, попадая в «формульную» ситуацию, никогда не ошибается и не чувствует несвободы в поведении. Князь Серебряный скорее соотносим с персонажем лирической песни (любовь к Елене Дмитриевне и разлука с ней лишь подтверждают данный вывод). Принцип романтической свободы в повествовании в данном случае проявляется в комбинировании различных жанровых фольклорных традиций. С другой стороны, обращает на себя внимание и отсутствие в тексте прямого авторского высказывания, нарративно противопоставленного персонажу. Характеризуя персонажей, он всегда подчеркивает, как они воспринимают происходящее с ними, используя прием несобственно-прямой речи («Грустно боярину не видать очей государевых, но не опозорил он своего роду, не сел ниже Годунова!»; «Виновата ли была Елена Дмитриевна, что образ этого витязя преследовал ее везде, и дома, и в церкви, и днем, и ночью...»). И так происходит в случае с каждым персонажем. «Обособить» авторское слово от слова персонажа в тексте невозможно, что способствует лиризации повествования. Авторская точка зрения открыто выражена только в эпиграфе из Тацита («А тут рабское терпение и такое количество пролитой дома крови утомляет душу и сжимает ее печалью. И я не стал бы просить у читателей в свое оправдание ничего другого, кроме позволения не ненавидеть людей, так равнодушно погибающих») и предисловии.

Таким образом, обращаясь к уже освоенному писателями историческому материалу, А.К. Толстой ставит перед собой задачу

не расширения тематической сферы романтической прозы, но создания новой композиционной формы, в которой бы господство традиционных готовых сюжетных формул нарушалось за счет комбинирования различных жанровых фольклорных традиций. При этом «разрушение» подобных сюжетных «формул» не приводит у него к выходу за пределы романтического типа повествования, давая лишь его новый вариант.

© Е.М.Болдырева (ЯГПУ)

Близорукий повествователь в повести

Алексея Ремизова «Подстриженными глазами»

Особая автобиографическая оптика Ремизова, воссозданная в его повести «Подстриженными глазами», связана с устойчивым расстройством зрительного аппарата, которое можно определить как близорукость. Это постоянное и резкое колебание способов видеть вещи; скачки и перепады напряжения в системе способны вызвать наложение амплитуд разных импульсов, расстроить видеоряд, ввести в поле зрения иллюзорные образы. Офтальмологические девиации отражаются на эмоциональной и когнитивной сферах субъекта и задают особую аксиологическую иерархию: «Подстриженными» глазами я смотрю на мир. Тут мое счастье – мое богатство и моя бедовая доля. Без труда, здорово живешь, обладать такими диковинками, какие открыты моим глазам, зря не проходит. В «жизни» для меня, в «реальном», потеряны концы, и оттого постоянная путаница – путаница и места и времени – и житейская несообразительность. И вот среди «нормально» зрячих в неразберихе трезвой жизни я, как пугало, и, конечно, у меня много врагов, а материально я – нищий» [1. С. 59]. Структурообразующим фактором в организации повествования становится близорукость героя, это сквозная метафора, задающая художественную оптику автобиографического дискурса: «... я родился близоруким, и от рождения глаза мои различали мелочи, сливающиеся для нормального глаза, и я как бы природой моей предназначался к «мелкоскопической каллиграфии», или я сделался близоруким, увидев с первого взгляда то, что нормальному глазу только может сниться во сне» [1. С. 12]. Ключевой точкой в автобиографическом тексте Ремизова оказывается тот момент, когда неотчетливые ощущения героя получают рациональную мотивировку: географ Сергей Павлович обнаруживает, что герой

практически ничего не видит на карте, а доктор «освидетельствовал мои глаза. И оказалось: одиннадцать диоптрий» [1. С. 33]. Именно здесь герой впервые получает возможность сопоставить две «натуры» – свою и чужую: сначала он рассматривает доктора просто так («Доктор показался мне весь белый и из белого желтый светящийся блин, где значится лицо» – [1. С. 33]), а затем доктор примеряет ему очки («я увидел – невероятно! – и не блин, а рыжеватая хвостиком борода, одутловатые выстекленные щеки и крохотные, как кофеинки, глаза... И в первый раз я увидел человеческие зубы» [1. С. 33]). Этот процесс перемещения героя из одной реальности в другую оказывается болезненным разочарованием: «И когда я надел очки, все переменялось: как по волшебству, я вдруг очнулся и уж совсем в другом мире. Все стало таким мелким, бесцветным и беззвучным – сжалось, поблекло и онемело, оформилось и разгородилось. Не то солнце – моя неизбывная гроза! – игрушечный дракон, не те звезды – погасли кометы! – никогда я не думал, что звезд бесчисленно и все бесхвостые, а блеск их – только в стихах...» [1. С. 34]. «Если бы можно – да некуда! И бесповоротно! – не уйти и не скрыться от этого резко ограниченного трезвого мира, от оголенного математического костяка, преследующего каждый твой шаг... так вот она какая натура! Бедные! бедные! Бедные! люди – обездоленное нищее человечество! – тупая норма и нормальная тупость» [1. С. 34].

Близорукость как офтальмологическая девиация приводит к резкому сужению «поля обзора», внимание уделяется деталям, мелочам, ближнему плану, а не дальней перспективе: «Я рисовал мелкие вещицы, камушки, песчинки, всю ту... мелочь, доступную лишь близорукому» [1. С. 38]. «Я заметил, что сплошных красок в природе не существует, и, чтобы передать переливы, я взялся за разноцветные камушки и лоскутки. Мозаика и ковры! Из шелковинок, лоскутков, кусочков все «чудища» моей глубокой памяти» [1. С. 38]. Ремизова привлекает не общее, а частное, не универсальные закономерности, не сплошные краски, а нюансы, оттенки, переливы, сотканые в единый ковер по принципу простого соположения, децентрированного орнамента, а не увязанного в прочные сети причинно-следственных связей. Ремизов представляет свое прошлое как расфокусированный, неструктурированный мир, снимая оппозиции «важное – неважное», «главное – второстепенное»: «Теперь я понял, что и самые

незначащие вещи становятся важными рядом – над или под другими, тоже как будто незаметными вещами..., порядок вещей – от моего глаза» [1. С. 56].

Близорукость приводит к стиранию границ между различными предметами, их диффузии, ассимиляции и в конечном итоге к отсутствию границ между субъектом и объектом повествования. Герой ощущает мифическую причастность себя к миру, когда уничтожается барьер между внешним и внутренним миром: «вся Москва горела, я сам горел», «побежал, подхваченный метелью, как сама метель» [1. С. 64], «пламень вырезалась из сердца» [1. С. 64]. Близорукость стирает и временные границы, автобиографический герой ощущает себя писцом при первопечатнике Иване Федорове, находит свои ниши в каждой исторической эпохе: «При первопечатнике Иване Федорове я был писцом и под грозой печатного слова в отчаянии поджег типографию на Никольской..., через столетие я служил наборщиком в той же самой восстановленной после пожара типографии...» [1. С. 66].

Несмотря на то, что зрение практически отсутствует, оно одновременно имеет самую большую легитимность (отдавая себе отчет в том, что он практически слепой и видит не так, как все, автобиографический герой тем не менее доверяет только своему зрению как единственно верному «поставщику» информации). Визуальный образ становится барьером между воспринимающим субъектом и смыслом. Ремизовского автобиографического повествователя завораживает эта непрозрачность, не случайно он любит смотреть на буквы, боясь их читать. Лишенный смысла, самодостаточный визуальный образ, слово в графическом начертании ощущается как волшебство и вызывает у героя особое волнение, а прорыв сквозь него к смыслу нежелателен и опасен: «В то время, как старшие мои братья часами просиживали за книгой, я ничего не читал: какой-то непонятный мне страх чувствовал я перед раскрытой книгой..., но очень любил смотреть на буквы» [1. С. 14].

Таким образом, автобиографическая оптика ремизовского текста предполагает абсолютный приоритет видения, зрительной информации над всей прочей, не случайно повествователь четко разграничивает то, что он увидел впервые, и ту точку, когда начинается память. Память оказывается достаточно рациональной категорией, структурированной, упорядоченной, сознательной, а зрение – стихийной, свободной, дообразной и досознательной.

Автобиографический текст Ремизова – это попытка ассимиляции двух взаимоисключающих дискурсов: памяти и зрения, точнее, репрезентации первого через второй. Зрение становится для автобиографического героя Ремизова интегральным фактором, подчиняющим себе все остальные органы чувств: обоняние, осязание, слух. Близорукость приводит в действие огромное количество компенсаторных механизмов, способных восполнить офтальмологические пробелы в сфере других рецепторов. Автобиографическое восприятие Ремизова характеризуется взаимозаменяемостью всех каналов рецепции. В отличие от бунинской синестезии, актуализирующей одновременно разные ощущения, в пространстве ремизовской памяти постоянно происходят внутренние переакцентуации: в разные периоды детства доминируют разные органы чувств: «...я почувствовал, и у меня задрожали губы, - у меня ничего не выходит – мой голос пропал» [1. С. 101], «Все у меня начинается хорошо: «жил-был» и вдруг потеря и на какой-то срок разорение, как пропал. И тут какие-то волшебные силы поднимают меня и выводят на свет. Чтобы, в свою очередь, все отняв, погрузить во мрак. Отнимается у меня дар, который освещал мою жизнь, и вовсе не потому, что я нарушил зарок – «не послушался», – да и не отнимется у меня отпущенное судьбой на мою долю счастье, а *только переносится* [курсив мой – Е.Б.]. Моя левая рука, отмеченная от рождения, раздававшая «счастье», вдруг потеряла силу, но мой счастливый дар чаровать не пропал, он перешел в голос. А пропадет голос, чары перейдут в слово, и стану читать, как петь» [1. С. 101]. Таким образом, логика развития автобиографической темы есть у Ремизова логика смены одного типа восприятия мира другим, и разные фазы прошлой жизни героя образуют парадигму не хронологического, а чувственно-рецепторного характера: взросление героя – это смена чувственной доминанты. Не случайно одна из глав повести «Подстриженными глазами» называется «Камертон»: «сбои» в работе любого сенситивного канала не блокируют память, а лишь переключают в другую плоскость, и эта перекодировка осуществляется в соответствии с единым камертоном, обеспечивающим чистоту автобиографической мелодии в «разных программах». «Твой слух тебя не обманет», – заявляет учитель пения Василий Иванович, вручая ученику камертон. «Что бы ни случилось, бери и храни его: он будет тебе глазом за твоим ухом, с ним не пропадешь. Я передаю его тебе, потому что я тебе верю...

«Понимаю, - ответил я, - потому что вы верите в мою музыку, хотя бы и остался я безголосый» [1. С. 104], «И только его камертон. Всю мою жизнь, во все мое полувековое кочевье я с ним не расставался. Голоса у меня не оказалось, но все во мне поет – музыка не покидает меня» [1. С. 104]. Следовательно, переломными моментами автобиографической линии, ключевыми вехами памяти оказываются у Ремизова травмы органов чувств, и логика автобиографического моделирования детерминирована функционированием разных органов и сменой рецепторной доминанты, вызванной «выходом из строя» предшествующей: «...произошли другие события, приведшие резкую грань в моей жизни и завершившие мой семилетний возраст: от моей разорванной губы и переломанного носа до первой прочитанной книги и первого написанного мною рассказа...» [1. С. 90]; «...когда на меня сердились, всегда вспоминали: «И нос сломал себе!» Мне переломили жизнь» [1. С. 92]. Сломанный нос (обоняние), разбитая губа и потерянный голос (речь), обнаружение сильной близорукости, почти слепоты (зрение) означают переход к новой фазе жизни. Кроме того, травмированный или обнаруживший свою неадекватность тип восприятия не аннигилирует, а приобретает новое качество, выходит из пространства повседневной человеческой памяти в пространство странной «порочной» памяти автобиографического героя.

Офтальмологические девиации, изменяющие пропорции предметов, ликвидирующие графические контуры и четкие линии, обеспечивают повышенную функциональную нагрузку другим визуальным параметрам предмета, прежде всего цвету. Для героя становится важным «цветное – бесцветное» («все цветное меня привлекало» - ПГ, 122), он с самозабвением собирает бабочек, но расстраивается, когда получает от «английского дяди» немецкий атлас бабочек – «нецветные, черные иллюстрации: все бабочки на одно лицо» [1. С. 122]. Зрительная память переплетается и со слуховой: «И из всех в мою зрительную память врезался неизгладимо Достоевский, и когда я смотрел на его портрет, во мне звучало, потом я узнал этот мотив в щемящих взвизгах Мусоргского» [1. С. 85]. Визуальные образы становятся в автобиографическом дискурсе Ремизова порождающим объектом, задающим разнообразные векторы памяти. Из них вырастают все прочие образы-воспоминания. Визуальные и акустические образы соединены странной ассоциативной связью: мотив в тексте

Ремизова имеет не столько звуковой, сколько визуальный статус. Глаза же перестают быть у Ремизова только органом зрения, они наделяются иными параметрами – акустическими, температурными, тактильными, пространственными и даже этическими характеристиками. Глаза навязывают свои законы другим органам чувств: способностью видеть наделяются даже пальцы: «И тут мои глазастые пальцы, юля, притянули к себе магнит» [1. С. 108]. Таким образом, все, казалось бы, обычные для всех ощущения, которые испытывает герой, являются не первичными, вызванными переживанием непосредственной реальности, а вторичными, порожденными качеством зрения: «хам – сама беспощадная справедливость, короткая правда холодных глаз» [1. С. 86] – глаза могут быть длинные или короткие, горячие или холодные, спокойные или измученные («моим ненасытным измучённым глазам» [1. С. 71]), «Кляча с иссеченными глазами» [1. С. 111], «птичьи глаза» [1. С. 144]. Вообще глаза для автобиографического героя становятся интегральным структурообразующим образом, порой они даже обособляются как самодостаточная автономная сущность: «вспыхнули глаза и качались на тоненьком стебле» [1. С. 75].

Близорукость явно препятствует и социализации героя. Он не играет в бабки, боясь попасть в кого-нибудь из игроков, не трясет яблони, опасаясь попасться тому, кого он не увидит. Восприятие реальности близоруким повествователем принципиально иное, нежели обычными людьми, и столкновение героя с другими прежде всего вызвано разным видением мира: учитель рисования Капитон Федорович стирает рисунок героя и рисует цилиндр, заявляя: «Надо смотреть на натуру, а не фантазировать!» [1. С. 24]. Однако герой видит совсем другое, у него другая «натура», и он оправдывается: «Я не рисую чудовищ, это натура» [1. С. 24]. Герой замечает, что если пристально вглядываться в какой-нибудь предмет, то этот предмет начинает оживать, «из него как будто что-то выплзает, и весь он движется. Я рисовал этих движущихся «испредметных» - с натуры» [1. С. 24]. Герой настраивает свой глаз не на видимую материю, а на ее многочисленные производные, порождения, на вселенную возможных миров. Поэтому Вохс и Врейгель с их «чудовищами» оказываются для героя своими и знакомыми, понятными. Герой до боли мучается, почему он не может писать с натуры, как все, и в конце концов приходит к четкой формулировке: «Для меня «натурой» была совсем другая «натура», и научиться

какой-то общей натуре, выработанной в веках средним «нормальным» глазом для среднего «нормального» глаза, я пропал бы, а никогда не научился бы. Мой мир – это совсем другой мир, это был осиянный, пронизанный звучащим светом и окрашенный звуками мир, о котором знал только я. Но этого я еще не знал» [1. С. 32]. Зато та же близорукость активно провоцирует автобиографического героя на поиски иных связей и контактов. Прозвище автобиографического героя «крот» манифестирует важную особенность ремизовского автобиографического дискурса. Крот – слепой, вынужденный использовать другие сенситивные механизмы, с людьми у автобиографического героя связь возникает прежде всего по типу видения, это своего рода визуальное родство: так, его просто зачаровывает монашек с «печальными осенними глазами»: «Я ничего не скажу, но эти печальные осенние глаза и мои «подстриженные» – одного веяния или дуновения, подземного или небесного не знаю...» [1. С. 129]. Близкими для автобиографического героя оказываются люди с аномальным зрением, с определенной офтальмологической девиацией: Йорик «оказался мне на руку за свой глаз и словцо: его глазам были открыты смешные стороны – веселое в самых, казалось бы, серьезных случаях жизни, и увлекало его все неправдошное – мой сказочный мир» [1. С. 139].

После осознания близорукости герой-повествователь понимает, что писательский гений и с нормальным зрением увидит подлинную суть бытия. Но у ремизовского повествователя эта способность первична и органична, а не вторично приобретенная. По Бахтину, акт познания включает в себя последовательно «узрение», созерцание и «творческое прибавление». У Ремизова эти две функции изначально совмещены, протекают не стадияльно, а синхронно, зрение выполняет гносеологическую функцию, а автобиографическая оптика Ремизова – это метафизика взгляда, проникающего внутрь времен и вещей.

Библиографический список

1. Москва Алексея Ремизова. Автобиографическая проза. Рассказы. Сны. Исторические были-небыли. Встречи. Московские легенды. Взвихренная Русь. М., 1996.

«Творимые легенды» Игоря Северянина

(посвящения Мирре Лохвицкой и Федору Сологубу)

Известно, что модернизм – культура игровая: театрализации быта, бытия, творчества, всевозможные мистификации, утопические и антиутопические модели мира.

Игорь Северянин в поэзии создал сразу два мира. *Первый* – мир, созданный воображением поэта, – неоромантический, воссоздает безбрежный мир природы и выдержан в идиллических тонах. Это и есть, собственно, *неоромантическая утопическая модель мира*, возникающая в творчестве раннего Северянина. *Второй* мир – мир поэтической антиутопии Северянина. Исследуем природу первого мира – утопического.

Поэтические миры Северянина оригинальны. Но поэт не является первопроходцем в их создании. Утопический и антиутопический миры Северянина – это продолжение и отклик на уже существующие вымышленные поэтические неосферы Мирры Лохвицкой и Федора Сологуба.

В ранней лирике Северянина целая россыпь стихотворений с посвящениями Мирре Лохвицкой, с эпитафиями из ее творчества, с жанровыми подзаголовками типа «на мотив Мирры Лохвицкой», с вариациями на темы ее драматических поэм, со стихотворениями в форме миррэт, придуманной Северяниным, и целый сборник стихов под названием «Миррэлия».

Эпитафии из Лохвицкой предваряют такие стихотворения Северянина, тематический, мотивный и образный строй которых близок ее стихотворениям.

Интерес представляют метафорические посвящения Северянина Мирре Лохвицкой. Примером такого посвящения может быть стихотворение «Чайная роза». Ему предпослан эпитафия из Лохвицкой:

*Если прихоти случайной
И мечтам преграды нет, –
Розой бледной, розой чайной
Воплоти меня, поэт!*

И поэт запечатлевает поэтессу Мирру в образе чайной розы с помощью мотивов и образов ее же поэзии: «*Над нею веера стрекоз –/Как опахала изумрудные;/Вокруг цветы струят наркоз/И сны лелеют непробудные*». Умиротворенности, тишине

и благоуханию чайной розы поэт противопоставляет праздных обывателей, хохочущих пигмеев, алчных до впечатлений и не замечающих красоты рядом. Таким образом, используя мотивы непонятости, недоступности из лирики Лохвицкой, Северянин противопоставляет в своем творчестве «бессмертный» образ поэта «тлению». Метафорическое стихотворение-посвящение Северянина оказывается портретом любимой поэтессы.

Своими посвящениями Северянин не просто выражал признательность Лохвицкой, и это не просто знак его поэтических пристрастий. Дело в том, что венцом подобных северянинских форм посвящений Мирре Лохвицкой является целая поэтическая «страна грёз» Миррэлия (от литературного имени Лохвицкой – Мирра).

Эта «творимая легенда» — страна, несбывшаяся мечта, идеал. Северянин был зачарован поэтическим миром Лохвицкой. Он создает свое продолжение этого мира – утопию Миррэлию, ибо отказывается принимать реальный мир таким, каким его застал. Он мечтает, фантазирует, предвосхищает, экспериментирует.

Утопия Миррэлия, в отличие от «эпатажных» стихов Северянина, не была данью моде. Здесь исчезает Северянин-эгофутурист. Мотив поэтизации природы в его эгофутуристический период перекликается с поздними стихотворениями поэта простотой стиля, изящностью, красотой, а не «красивостью».

Северянина привлекал поэтический мир Лохвицкой его предельной искренностью и миром грёз, обещающим только наслаждения. Миррэлия Северянина – это

*Светлое царство,
Край ландышей и лебедей.
Где нет ни больных, ни лекарства,
Где люди не вроде людей.
...Мирэллия - вечная Пасха,
Где губы влекутся к губам.
Мирэллия - дивная сказка,
Рассказанная мною вам.*

Стихотворения Северянина, раскрывающие утопический мир Миррэлии, *просты*, в них минимум неологизмов, бароккальных образов, их стиль - классичен, а формы –

традиционны и чаще всего восходят к романтической традиции баллады.

Почти все баллады Северянина – лирические повествования о стране Миррэлии. Интересна «Баллада IX». В ней поэт не просто восхищается пейзажами утопического мира, а размышляет о причине его любви к этому миру, страстному влечению к нему. В этом стихотворении светлая тоска, томление по выдуманной стране и масса риторических вопросов, вернее, повторов одного и того же вопроса: «Не оттого ль, что ты вдали?», правда, с разной интонацией.

*О ты, Миррэлия моя! -
Полустрана, полувиденье!
В тебе лишь ощущаю я
Земли небесное волненье...
Тобою грезить упоенье:
Ты - лучший сон из снов земли,
И ты эмблема наслажденья,-
Не оттого ль, что ты вдали?*

Баллада состоит из трех восьмистиший и заключительного четверостишия. Последняя строка каждой строфы заканчивается одинаково: «Не оттого ль, что ты вдали?». Заставляет задуматься слово «вдали». Вдали от чего? У Северянина это «вдали» - от города, где живет поэт, «вдали» от самого поэта.

Город в поэзии миррэльной поэт противопоставляет утопическому миру, так как он не может быть «лучшим сном из снов земли». И потому-то Миррэлия так чиста и хороша, оттого, что она «вдали».

Утопия Миррэлия уводит Северянина из обывательского Петрограда, становится убежищем от ужасов Первой мировой войны. Северянин противопоставляет Миррэлию убогости, бездуховности существования, которые он остро ощущал в окружающем реальном мире.

Миррэлия – страна сказочная, некий остров «юг на севере», в ней «банан рядом с елью». Этот остров оберегает от невзгод, но его населяют персонажи, созданные по образу и подобию реальных лиц, а многие описания Миррэлии Северянина даны с помощью конкретных бытовых реалий. Миррэлия не оторвана от внешнего мира, так как это авторская рефлексия, во-первых, по поводу поэзии Лохвицкой, ее интерпретация, продолжение, а во-вторых, рефлексия по поводу неприглядной реальности -

преобразование этой неприглядной реальности в сказку.

Мир Северянина, посвященный Лохвицкой, «творимая легенда» Миррэлия *создан поэтом по аналогии с утопическим миром Ойле* Федора Сологуба, благословившего Северянина на поэтический путь, по существу, давшего ему имя и славу.

Поэтический мир Ойле Сологуба – это «творимая легенда», мечта, в которую можно уйти, спрятаться. Выдуманный им мир – это еще один из способов «расширения бытия без конца», жизнь в творческой фантазии человеческого «я», и потому для поэта этот мир, быть может, реальнее реального. «Современнейшая жизнь», ничем не ограниченная, свободная, «без власти и без норм», существует только в «мечте», в искусстве, в лирике. Потребность в такой мечте, потребность в чуде Сологуб считал неотъемлемым свойством личности, человеческой природы вообще.

Этим обуславливаются два основных начала в творчестве Сологуба, которые можно определить так: пафос мечтательно-фантастического лиризма и пафос иронический (или трагико-иронический). И в прозе, и в лирике Сологуба они переплетены. «Чудовищное жизни» (А. Блок) и «необходимое» чудо, творимое фантазией, – вот два полюса, два устремления в творчестве Сологуба в целом. Отсюда, кстати, происходит второй – антиутопический мир Северянина.

Игорь Северянин вслед за Сологубом считал, что воображение, мечта способны заменить «здешний мир» лирическому герою и поэту. Сологуб призывал:

В глубокий час молчания ночного

Тебе я слово тайное шепчу.

Тогда закрой глаза, и снова

Увидишь ты мою страну.

Такая «моя страна» – фантастическая, инопланетная, рисуется в стихотворном цикле Сологуба «Звезда Маир» (1898–1901). Образ блаженного, под иной звездой края Ойле, где все не так, как на Земле, конструируется фантазией поэта как некая неосфера, антимир. Именно по образу и подобию утопической страны Ойле Сологуба творит Северянин свою Миррэлию.

Цикл «Звезда Маир» Сологуба – это лирическая утопия, в которой мечта средни сну, забытью, вечному покою. Стихи данного

цикла недаром написаны в убаюкивающих, певуче-усыпляющих ритмах, наподобие колыбельной.

Звезда Маир сияет надо мною,

Звезда Маир,

И озарён прекрасною звездою

Далекий мир.

Земля Ойле плывет в волнах эфира,

Земля Ойле,

И ясен свет мерцающий Маира

На той земле.

В поэзии Северянина эпиграфов из Сологуба, посвящений Сологубу не меньше, чем Лохвицкой. Северянин вступает в поэтический диалог с Сологубом, выбрав основанием для этого сологубовскую тему планеты «Ойле» и форму посвящения.

Северянинское стихотворение-посвящение Сологубу называется именем придуманного Сологубом утопического мира «Ойле», и эпиграф предпосылается к нему сологубовский: «*На Ойле далекой и прекрасной/Вся любовь и вся душа моя.*»

Северянин входит в условно-игровую среду Сологуба и принимает сологубовские иллюзии за данность: в окне лирический герой Северянина видит планету Ойле, где-то недалеко от Луны. Уже в первой строфе поэт играет звукообразами и светотенями сологубовской страны Ойле: то ли в окне планета Ойле отражается, то ли женщина с этим загадочным именем Ойле, напоминающим Ольгу. Вторая строфа Северянина уносит лирического героя и читателя в мир иллюзорный, мир сна, причем страна Ойле видится спящему в снегу: «*Дымится снег голубо-фьюлевый/В снегу шалэ.*» По контрасту с холодным снегом Северяниним обозначена вторая особенность страны Ойле – страстность, любовь. Мир Ойле в противоположность снегу — теплый, «электрический»: «*Не выключено электричество/В телах, Ойле!..*» – Северянин под занавес вновь повторяет заветное слово «Ойле», но уже в качестве эмоционального междометия.

В итоге стихотворение Северянина, названное именем утопического мира Сологуба, подтверждает эпитафия из Сологуба и является и посвящением Сологубу, и диалогом с ним.

Северянин не только создает утопический мир Миррэлию, основываясь на сологубовском опыте, но и расширяет поэтический хронотоп своей Миррэлии, включая в него мир Ойле.

В своем сборнике «Миррэлия» Северянин размещает стихотворение «Кэнзель V», посвященное Федору Сологубу.

Однажды приехала к Ингрид Ортруда

С Танкредом и арфой на легком корвете...

Представила гостя царице Танкреда,

Чье имя для женщин звучало – победа...

Ингрид – это имя королевы Миррэлии, позаимствованное Северяниным из скандинавских саг, Танкред же – это лирический герой Сологуба, значит, за именем Танкред скрывается Сологуб. Следовательно, Северянин приглашает и вводит Сологуба в свой вымышленный, утопический мир Миррэлию не только включением стихотворения, посвященного мэтру, в сборник «Миррэлия», но и включением лирического героя Сологуба в образную ткань стихотворения.

Таким образом, поэт вступает в диалог не только с Лохвицкой, посвящая ей свою страну Миррэлию, не только с Сологубом, которого вместе с героями его Ойле приглашает в Миррэлию, но образует уникальный поэтический полилог-посвящение, венцом которого является книга Игоря Северянина «Медальоны».

© Ю.А. Рассол (ЯГПУ)

Набоков и Данте: постановка проблемы

Во все времена человек с одинаковым интересом обращается к произведениям, принадлежащим разным культурам, стараясь извлечь из них «опыт интерпретации реальности». Наследуя чужой опыт понимания реальности, человек тем самым пополняет пустоты своего воображения. Читая, мы как бы

вспоминаем, открываем в себе фрагменты реальности, описанные в текстах. Так, читатель невольно становится «путешественником» в глубь своего сознания через «туманные дебри» чужого воображения – авторских метафор. Причем путешественником можно назвать не только читателя, но и писателя, который, создавая свою индивидуальную «модель мира» (текст), так или иначе опирается на уже существующие интерпретации. В отечественном и зарубежном набоковедении существует огромное количество исследований «Набоков и другие»: Набоков и Блок; Набоков и Чехов; Набоков и Бунин; и др.

Однако, несмотря на достаточное количество отсылок к Данте, эта тема оказывается лишь намеченной в работе А. В. Леденева «Набоков и другие: поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века», но не реализует ее. Своего рода связующим звеном между Набоковым и Данте становится культура «серебряного века». Еще в начале творчества писатель открыто декларирует свою преемственность по отношению к этой эпохе. Уже в ранней поэзии Набокова встречаются в заголовках лирических стихотворений имена А. Блока и И. Бунина. Исследователь Д.Б. Джонсон в 1981 году в статье «Набоков и Белый» подчеркивает стилистическую близость Набокова-прозаика и романа Андрея Белого «Петербург». Критик обращает внимание на то, что «эстетическая космология» Набокова близка теориям неоплатоников, которые были органично усвоены русским символизмом: «Каждый из романов Набокова включает в себя по меньшей мере два условных мира... Пронизывающие мир персонажей «тематические узоры», паутины случайных соответствий – это всего лишь несовершенное отображение того, что происходит во втором, наделенном верховной властью мире... Мы входим в бесконечную анфиладу «миров в регрессии» [1]. Литературовед В.Е. Александров подчеркивает, что «на русской литературной сцене 1905-1917 годов наиболее близки Набокову, и теоретически, и художественно, были символизм и акмеизм, причем первый, пожалуй, был несколько ближе» [2]. В работе А.А. Долинина «Набоков и Блок» исследователь подчеркивает, что Набоков идет по линии «перелицовки» блоковских образных знаков [3].

Мы знаем, что поэзия «серебряного века» вбирает широкие традиции, проходя через античность и эпоху Возрождения, причем вторая оказывается наиболее близкой в мировоззренческом плане,

как возрождение, обновление мира и стремление к красоте и гармонии. Не случайно О. Манделштам напрямую обращается к одному из вершинных произведений эпохи Возрождения «Божественной комедии» Данте, и, хотя его «разговор о Данте» не является в строгом смысле слова литературоведческой работой, в ней мы находим не только описание конкретного произведения, но и общую модель развертывания художественного произведения. Здесь возникает удивительная картина взаимосцепления между образами, темами, мотивами, создающими художественно-смысловые комплексы, из которых складываются произведения. Весь образ поэмы Данте воспринимается как бесконечное передвижение различных элементов, смысловых потоков, образных структур и бесконечно подвижного слова. Серия мелькающих и колеблющихся образов складывается в единую картину художественного смысла: «цель ее – дать в виде разнообразной азбуки, в виде прыгающего, светящегося, разбрызганного алфавита те самые элементы, которым по закону обратимости поэтической материи надлежит соединиться в смысловые формы» [4].

Таким образом, акмеисты заимствуют в «Божественной комедии» Данте целеустремленную гармоничную форму; символисты же – концепцию неземной любви.

«Дантовский текст» оказывается чрезвычайно значимым и для Набокова. Художественное восприятие Набоковым Данте обусловлено именно таким типом видения, которое сформировалось в «серебряном веке». Прямого цитирования Данте в творчестве Набокова немного, но ось, «поэтическое credo», на которых строится художественная концепция писателя, явно отсылают читателя к дантовской концепции мистической любви. Так, перед читателем «Божественной комедии» неожиданно вырастают Врата иного мира, которые открывают «путешественникам» законы иного мира: *«Был правдою мой зодчий вдохновен: Я Высшей Силой, Полнотой Всезнания и Первою Любовью сотворен»*[5]. Так возникают три составляющие высшего создателя, а значит, и творчества, так как оно является «моделью мира» писателя, - Божественная Сила, Высшая Мудрость, Первая Любовь.

Беатриче – первая любовь Данте – становится проводником писателя в «обитель света», то есть в мир истины. Мы видим явную параллель с «Лолитой» В. Набокова. В монографии «Набоков и другие: поэтика и стилистика Владимира

Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века» А.В. Леденев упоминает, говоря о «многоуровневости» реальности и «многоступенчатости» приближения к ней в текстах Набокова, что лилия с итальянского «в иноязычной звуковой оболочке – *nimfe*»[6], и далее предлагает перечитать «Лолиту» с этой точки зрения. Таким образом, Лолита становится также своеобразным проводником Гумберта в иной мир, помогая ему познать истину, а писателю – создать новую «истинную» реальность.

Магия числа для Данте становится текстообразующей: три части: 1 – «Ад» (34 песни); 2 – «Чистилище» (33 песни); 3 – «Рай» (33 песни) – 9 кругов ада – 9 небес. Так, у Набокова роман «Лолита» состоит из двух частей: 1 – 33 главы, 2- 36 глав – сумма их составляет 69 глав, или удвоенную «девятку». Число «девять» вызывает ассоциацию с девятью кругами ада, которые проходит душа Гумберта. Сам герой указывает на любовь Данте к Беатриче: «В конце концов Данте безумно влюбился в свою Беатриче, когда минуло только девять лет ей, такой искрящейся, крашеной, прелестной, в пунцовом платье с дорогими камелиями, а было это в 1274 году, во Флоренции...»[7] (мысль героя еще не раз возвратится во Флоренцию). Упоминание о Данте наряду с таким великим лириком, как Петрарка, указывает на то, что о мыслях и поступках Гумберта следует судить, основываясь на законах красоты, а значит, и мистической любви, которая ведет героя к постижению вечности. Эта линия подтекста переходит и в другой роман В. Набокова («Ада»), который уже названием отсылает читателя на страницы «Божественной комедии» Данте. Поэтому чувство любви можно рассматривать с двух точек зрения (Гумберт не раз указывает на двойственную природу Лолиты): с одной стороны, как ад, с другой – как путь к бессмертию. Таким образом, несмотря на достаточно обширную картину набоковских исследований, соотнесение творчества писателя с разнообразными культурными парадигмами, тема «Набоков и Данте» оказывается практически неисследованной и работа в этом направлении позволит заполнить одну из лакун набоковедения.

Библиографический список

1. Кучина Т.Г. Творчество В.В.Набокова в зарубежном литературоведении. Дис... канд. филол. наук. М., 1996. С.97.

2. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика /Пер. с англ. Н.А.Анастасьева.

СПб., 1999. С.256.

3. Долинин А.А. Набоков и Блок// Тез. докл. научн. конф. «А. Блок и русский постмодернизм». Тарту, 1991. С. 36 – 44.

4. Мандельштам О. Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987. С. 130.

5. Данте А. Божественная комедия. М.: Интерпакс, 1992. С.17.

6. Леденев А.В. Набоков и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века. Ярославль, 2004. С. 5.

7. Набоков В. Лолита. Собр. соч. американского периода в пяти томах. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 29.

© В.В. Горошников (ЯГПУ)

Экзистенциальные параметры поэтики

С. Кржижановского

На наш взгляд, исследование прозы Сигизмунда Кржижановского должно строиться на анализе экзистенциальных параметров поэтики писателя. Это может осуществляться, во-первых, как вычленение философско-художественных (экзистенциальных по своему характеру) оппозиций, конфликтов и проблем в прозе Кржижановского. Во-вторых, как анализ собственно художественных средств, при помощи которых «выстраиваются» и «разрешаются» такого рода оппозиции, конфликты и проблемы в конкретных произведениях.

Известно, что Кржижановский долго и основательно занимался философией; ему в жизни пришлось разрешить дилемму, делая выбор «между Кантом и Шекспиром». Сам писатель говорит, что выбор сделал «в пользу Шекспира». Это так. Но и не совсем так: Кржижановский – один из самых ярких писателей 20-30-х годов – всегда оставался и философом, причем его философия (и, как следствие, поэтика) носили экзистенциальный характер. Философско-художественная «практика» Кржижановского экзистенциальна, так как вся совокупность механизмов и законов функционирования дискурса Кржижановского подчинена решению ключевых проблем человеческого существования. Жизнь и смерть, осознание своего «одиначества перед миром», пограничная ситуация выбора, драматичный смысл свободы, истоки и экзистенциальный смысл творчества – темы, к которым раз за

разом возвращается Кржижановский, писатель мысли, писатель-мыслитель. Эти темы «осваиваются» писателем самыми разными способами, что находит свое отражение в особенностях его поэтики – в характере пространственно-временной организации его прозы, в стратегии повествования, в особенностях авторских приемов создания образа.

Экзистенциальный характер проблематики создает особый тип героя прозы Кржижановского. Главное свойство его героев, определяющее все остальные их черты и судьбу в целом, – это неустранимое и неизменное стремление к созданию своего неповторимого мира. Герой Кржижановского – это создатель альтернативного универсума. Альтернативный мир проникнут личным началом, это проекция конкретного «я», область приложения творческих, духовных усилий, поэтому процесс создания альтернативного, *своего мира* – это у Кржижановского, прежде всего, развитие и обогащение *своего взгляда* на мир. Этот взгляд очень часто парадоксален и, как минимум, оригинален. Например, Горгис Катафалаки – один из наиболее ярких и запоминающихся героев писателя – искал «способов к подавлению и осмыслению бытия» [2. С. 328]. Этими способами в разное время его бурной биографии была хаустогнозия – придуманная им самим наука, предмет которой – зевок; кругосветное путешествие «из Лондона Лондоном в Лондон» [2. С. 316]; объявление самого себя государством и т.п. Что бы ни делал Горгис Катафалаки, все выбивалось из рамок общепринятого; его мысли, его стремления, его биография парадоксальны, фантастичны и даже нелепы. Образ Катафалаки – это, безусловно, образ комический. Но это еще и образ, в высшей степени характерный для Кржижановского. В нем в обостренном (под увеличительным стеклом комизма) варианте представлены те черты и качества, которые все вместе создают особый тип героя – героя прозы Кржижановского.

Отметим, что, по Кржижановскому, для каждого конкретного героя, если его бытие самодостаточно, никакого другого мира, кроме альтернативного, не существует. В этом – одна из основных онтологических установок экзистенциальной философии писателя. Попытка «прикрыться» общей на всех философией единого и неизменного мира – это в произведениях Кржижановского индикатор человеческой и творческой несостоятельности, характерной для «шамкающих полутрупов» [2. С. 438]. Мир альтернативного бытия находится в сложных,

конфликтных отношениях с обезличенной энтропийной средой «так называемой действительности». Если альтернативный мир всегда конкретен, он обладает яркими индивидуальными чертами, своим хронотопом и своей философией, то мир не альтернативный (определим его пока так) всегда безличен, усреднен и неопределен, хотя его качественные характеристики, как правило, недвусмысленны: «безлюдие, мертвь и молчь» [2. С. 452]. В повести «Возвращение Мюнхгаузена» главный герой определяет характер отношения между альтернативным миром индивидуального бытия и миром «в одном экземпляре на всех»: «Ведь люди так обделены миром: он дан им всего лишь в одном экземпляре на всех, бедняги ютятся все и всегда в единственном, – а я уже в юности получил в дар такое множество вселенных – и притом на себя одного <...> я вышел из борьбы за существование, которая имеет смысл лишь в темном и скудном мире, где не хватает бытия на всех, чтобы выйти в борьбу за несуществование: я создал недосозданные миры, зажигал и тушил солнца, разрывал старые орбиты и вчерчивал новые пути; я не открывал новых стран, о, нет, я изобретал их» [2. С. 252].

Если Мюнхгаузен – это олицетворение альтернативного, «я-ориентированного» мира, то его противоположность – это Некто, герой новеллы Кржижановского из «Сказок для вундеркиндов», чье имя вынесено автором в заголовок. Некто является рассказчику еще в детстве, сокрушая сознание гимназиста подменой мира жизни людей миром абстрактных существ из задачника по математике. Полтора землекопа, смысл существования которых находится как ответ на арифметическую задачку, – это символ обуженности и ущербности человеческого бытия, которое сводится к «функции»: все предусмотрено и предопределено, индивидуальный смысл жизни заменен функциональным «назначением». Мир задачника Евтушевского перешагивает за границы «коленкоровой обложки»: герой встречается с «Некто» во время войны, когда тот опять совершает подмену – люди перестают быть людьми, становясь «штыками», а их (людей) характеристики сводятся не к качественно-индивидуальным, а к количественно-обобщенным. Нет человека, а есть «штык» – «боевая единица», нет людей, а есть пушечное мясо. Еще одна встреча случилась уже после войны: Некто «всплывает» как «важный винтик» бюрократической машины, от которого зависит судьба и жизнь главного героя. Человек, находящийся в

зависимости от недочеловека, абстрактного, безлично-неопределенного Некто – вот тема, появляющаяся в раннем творчестве Кржижановского и находящая свое развитие в более поздних произведениях. Такой герой Кржижановского оказывается в экзистенциальном тупике, он наделен «катастрофическим» мироощущением, когда бытие грозит обернуться небытием, а жизнь заменяется пребыванием в пространстве смерти. Эксплицируя опыт существования в смерти, автор пишет «истории» о «жизни после смерти» («Товарищ Брук», «Фантом», вставная новелла «Обол мертвых» в повести «Клуб убийц букв»), «заставляет» труп написать автобиографию («Автобиография трупа»).

В целом герои Кржижановского тяготеют к двум полюсам. Мюнхгаузен, Горгис Катафалаки, Максимилиан Штерер («Воспоминания о будущем») и другие, близкие «по духу» названным, – это герои повествований о том, «чем люди живы». Каждый из этих героев всегда готов усомниться в, казалось бы, очевидном и несомненном, увидеть мир по-новому, и это то качество, которое для Кржижановского, как писателя и философа, самое главное в человеке. Рассказ о Некто и безличном «скудном» мире – рассказ о том, «чем люди мертвы».

»Чем люди мертвы» - название одной из ключевых книг новелл Кржижановского - это парадоксально перевернутая реминисценция из Льва Толстого, написавшего в поздний период своего творчества рассказ-притчу «Чем люди живы» (на эту реминисценцию указывает Вадим Перельмутер). В «формуле-вопросе» Толстого изначально заложена установка на экзистенциальность проблематики. Кржижановский, «заменяя» жизнь на смерть, «переворачивает» смысл толстовского заглавия, быть может, лишь затем, чтобы полнее и точнее ответить на вопрос, заданный Толстым, который дидактично и, на наш взгляд, довольно прямолинейно ищет (и находит) ответ на вопрос, чем люди живы, «оживляя» (или омертвляя?) на своем «материале» евангельскую, христианскую традицию. Однако после того опыта, какой принесло кризисное начало 20 века, «рецепты» самоуверенного морализатора Толстого повисают в воздухе. И Кржижановский, отыскивая ответ на вопрос, чем люди живы, пишет книгу новелл «Чем люди мертвы». Эти «концепты» – «чем люди живы» и «чем люди мертвы» – являются в прозе Кржижановского двумя сторонами одной из ключевых смысловых оппозиций.

Построение повествования как реализация (углубление и интенсификация заложенных смыслов) данной оппозиции – смыслообразующий вектор в архитектонике большого количества новелл и повестей Кржижановского.

Отвечая на вопросы, «чем люди живы» и «чем люди мертвы», Кржижановский неминуемо из плоскости экзистенциальной философии выходит к вопросам экзистенциальной этики. Герои Кржижановского, создавая альтернативный мир, раз за разом сталкиваются с необходимостью сделать тот или иной выбор. Это неизбежно, так как для того, чтобы остаться на *своем* пути, отказавшись следовать инерции «*общей* дороги», от героев Кржижановского требуется постоянное интеллектуальное, духовное усилие, которое разрешается в тот или иной поступок. Мир поступков героев Кржижановского подчинен своей системе моральных императивов, совокупность которых и образует экзистенциальную этику. Главной этической проблемой произведений писателя становится конфликт «метафизической честности» и «метафизической бесчестности» [1. С. 358], инвариант которого – конфликт «активного и пассивного мышления» [1. С. 390] (этот конфликт наиболее ярко представлен в книге новелл «Чужая тема», откуда и взяты данные понятия). «Метафизическая честность» и «метафизическая бесчестность» – еще один пример ключевой для прозы Кржижановского оппозиции-конфликта экзистенциального характера.

Как видим, этика и философия мира произведений Кржижановского тесно взаимосвязаны. Это закономерно: поступки «обитателей» альтернативных миров «детерминированы» своей философией, будь то, например, философия и практика «фехтования фантазмами против фактов» («Возвращение Мюнхгаузена») или же философия и практика «транстемпоральных путешествий» («Воспоминания о будущем»).

Резюмируя, отметим, что образно-философские оппозиции-конфликты как основа произведения – это один из главных, с нашей точки зрения, приемов в поэтике Кржижановского. В этой особенности поэтики проявляется характерное для стиля писателя соединение сильного логико-рационального начала с не менее сильным образно-символическим. Именно такого рода синтез рационального и образного представлялся, судя по всему, писателю наиболее подходящим для «формулирования» и решения экзистенциальных проблем.

Библиографический список

1. Кржижановский С. Д. Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 1. СПб., 2001.
2. Кржижановский С. Д. Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 2. СПб., 2001.

© Н. Ю. Букарева (ЯГПУ)

Традиции Ф.М. Достоевского

в романе Н. Нарокова «Мнимые величины»

Николай Нароков (Николай Владимирович Марченко (1887-1969)) – один из наиболее известных писателей второй волны русской эмиграции. Наибольшее признание имеет его роман «Мнимые величины», созданный в 1952 году и переведенный на многие европейские языки.

Творчество Нарокова, как и большинства прозаиков и поэтов второй волны эмиграции, отличается социальной направленностью, выражающаяся, в первую очередь, в обличении большевистской диктатуры, обезличивающей людей, лишаящей их истинных моральных ценностей. Эта тема является основной в романе «Мнимые величины».

В творчестве Нарокова очевидна ориентация на традиции Ф.М. Достоевского, которого писатель-эмигрант называл своим учителем. Причем параллели с творчеством классика (в первую очередь, с романом «Преступление и наказание») не вуалируются Нароковым, они прозрачны как на уровне сюжетных ходов, типов героев, так и на уровне проблематики.

События романа происходят в 1937 году в небольшом провинциальном городке. Главный герой произведения – чекист Ефрем Игнатьевич Любкин, возглавляющий НКВД в этом городе. Нароков использует полудетективный сюжет, в основе которого лежит мотив двойничества. Причем «раздвоение» своей личности производит сам Любкин: он, знакомясь с Евлалией Григорьевной, представляется ей как Павел Петрович Семенов. Однако сюжетные линии Любкина-Семенова развиваются в романе параллельно, и читатель, как и Евлалия Григорьевна, до конца романа не знает, что Любкин и Семенов – одно лицо. И лишь на последних страницах герой признается, что он и есть Любкин, тот самый «всемогущий» чекист, которого боится весь город.

Мотив «двойничества» – сквозной в романе. «Раздвоение»

происходит не только с людьми, но и с самой реальностью. В конце произведения Любкин меняется, весь роман можно рассматривать как процесс перерождения этого героя, понявшего иллюзорность и «мнимость» той действительности, в которой он живет и которую, по сути, он и ему подобные и сотворили. Он осознает, что грань между реальностью и фикцией стерта, что большевизм, его идеалы, в которые Любкин когда-то свято верил, – миф, что ложь – лейтмотив его жизни, его поступков и, в первую очередь, всей деятельности НКВД, который с помощью жестоких пыток и допросов способен заставить любого человека сознаться в любом деянии. Следователи и заключенные оказываются в плену у той «мнимости», которую они должны придумать. И, что самое страшное, сами обвиняемые начинают верить в ту ложь о себе, о своих близких, родственниках и даже незнакомых людях, которую они создали под пытками.

По сути, в основе жизненных убеждений и поступков Любкина (и всех, имеющих отношение к тоталитарной системе насилия) лежит интерпретация теории Раскольниково о «сильной личности», «сверхчеловеке», «право имеющем», примененная к иным социальным условиям: «Это «все могут» Евлалия Григорьевна понимала для себя очень ясно и точно, хотя оно и было довольно сложно. «Все могут» страшило ее не той фактической возможностью, которую давала этим людям их власть, а отсутствием в них внутренних преград. Всякий сильный человек, вооруженный ножом, практически может резать того слабого человека, у которого ножа нет, но все же он резать не станет: «не сможет» резать. У него внутри есть то, что не позволяет ему резать слабого и беззащитного. У этих же людей, у «важных партийцев», никакого запрета внутри нет, они в этом смысле свободны, и вот именно поэтому они «все могут». Они срывают кресты с церковей, отнимают хлеб у голодного и убивают каждого, кого им надо убить. Это страшно. Но еще страшнее то, что они не говорят себе «все позволено», потому что им даже и не нужно это «все позволено»: оно для них не имеет ни цены, ни смысла, ни цели» [1. С. 76].

В творчестве Ф.М. Достоевского («Записки из Мертвого дома», «Преступление и наказание») сложилась особая концепция наказания: преступника может наказать не официальный суд, а только суд своей совести. Ориентируясь на Достоевского, Нароков использует в «Мнимых величинах» ту же концепцию: Любкин

мучается, болезненно страдает от открывшейся ему правды. Однако очевидно и принципиальное отличие героя писателя-эмигранта от Раскольникова. Если муки Раскольникова связаны с осознанием своего преступления, его сомнения и терзания направлены внутрь себя, то мучения и рефлексии Любкина направлены «во вне», он переосмысляет действительность, в которой существует, законы жизни, которым вынужденно подчиняются все. И муки его связаны с тем, что реальность вокруг – лживая, мнимая, в ней нет правды. И как крайняя точка разочарования в мнимости действительности – убийство, которое совершает Любкин. Мотивы его очевидны – он убил любовницу, которая лгала ему в любви, в том единственном, что он считал, в противовес окружающей лжи, правдой. И когда эта «любовь» оказалась той же мнимостью – он убивает ее.

Принципиальная роль в перерождении Любкина отведена женским образам – Евлалии Григорьевне и Софье Дмитриевне. В плане внешнем, бытовом обе они слабые, беззащитные, порой нелепые. Однако именно они являются носителями высших, христианских идеалов.

Любкин, «искушая» Евлалию Григорьевну страшными признаниями, пытается вызвать в ней ненависть к отцу, который не только живет за ее счет, ворует у нее деньги, но и является осведомителем НКВД (именно по его доносу арестовали мужа Евлалии Григорьевны). Но эта правда об отце не рождает в ней желания его гибели, она не проклинает его, не упрекает ни в чем. Более того, когда отца арестовывают, она готова на все, лишь бы спасти его. Христианские идеалы добра и всепрощения для нее незыблемы.

Очевидна параллель между образами Евлалии Григорьевны и Сони Мармеладовой. Как Раскольников исповедуется Соне в своем преступлении, понимая, что только она может быть для него спасением, так и Любкин признается Евлалии Григорьевне в убийстве: «- Я... Я сейчас... То есть час тому назад... Я человека убил! Женщину... Вот!» [1. С. 321]. Однако героиня не осуждает Любкина, она видит его страдание, она понимает, что страшнее убийства то, что он потерял основу, почву, правильные нравственные ориентиры, он страдает от этого, мучается и только еще начинает их обретать. Евлалия Григорьевна называет его «несчастливым», его страдания рождают сочувствие, боль этого человека она переносит сильнее, чем свою. И, как Соня

Мармеладова подсказывает Раскольникову единственно правильный путь – покаяться перед людьми, путь спасения предлагает и Евлалия Григорьевна для Любкина: это тот путь, который сам Любкин подсознательно открыл для себя, назвав себя чужим именем Семенов и начав совершать добрые и бескорыстные поступки для Евлалии Григорьевны. «- Не уходите! Вот куда оно вас ведет, то, что в вас сейчас, вы туда и идите: не бойтесь его! Я не поняла, что вы тут говорили, я многого не поняла, но ведь вы же видите настоящее, вы же видите, где оно!...» [1. С. 331]. Путь добра – это и есть настоящее, с точки зрения Евлалии Григорьевны. Символично, что, узнав настоящее имя Любкина, она продолжает называть его именем Семенова – Павел Петрович.

Христианские мотивы связаны и с образом Софьи Дмитриевны – старушки-соседки Евлалии Григорьевны. Она дает Любкину свое Евангелие (прямое сюжетное заимствование из «Преступления и наказания») – это один из кульминационных эпизодов, связанных с духовным изменением главного героя. В романе Достоевского наиболее сильное впечатление на Раскольникова оказала притча о Лазаре. У Нарокова это – притча о соли земли. «Вы – соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделать ее соленою? Она уже ни к чему негодна, как разве выбросить ее вон на поприще людям» (Евангелие от Матфея, глава 5). Эта евангельская притча интерпретируется писателем своеобразно – в ее истолковании соединяются нравственные и социальные аспекты. Любкин понимает, что «соли» нет ни в нем, ни в его убеждениях, ни в его жизни, ни в большевизме («И выходит, что наша соль большевистская... несоленая она!» [1. С. 323]). «Соль» - в таких людях, как Евлалия Григорьевна: «У вас, у вас! У кого же еще? У вас да вот еще у этой старушки вашей, у Софьи Дмитриевны!.. У вас и у нее соль настоящая, крепкая, соленая... Она не рассолонет! И если таких, как вы, всех таких без остатка истребить, так тогда нигде уже соли не останется, и тогда все в трубу вылетит, к чертям собачьим!» [1. С. 323].

Таким образом, происходит отказ героя от ложных социальных заблуждений, от «мнимых величин» и осознание им истинных моральных и христианских ценностей.

Библиографический список

1. Н. Нароков. Мнимые величины. М.: Художественная литература, 1990.

Повествовательная структура рассказа В.Маканина «Кавказский пленный»

«Мир Маканина – мир не величин, но функциональных связей между величинами, мир не абсолютных чисел, но отношений, пропорций», – тонко подметила Татьяна Толстая [1]. В рассказе «Кавказский пленный» математическая выверенность структурного каркаса напрямую определяет семантическую величину каждого элемента текста. Значения ключевых для интерпретации произведения понятий – «Кавказ», «плен», «красота» – отнюдь не совпадают с теми, что сформировались в контексте русской литературы 19 века. Позитивный спектр коннотаций «Кавказа» или «красоты» в рассказе Маканина разрушается; негативная семантическая аура «плена» нейтрализуется утверждением его в качестве единственно возможного способа существования для всех героев.

Первым предложением рассказа иронически опровергается универсальность популярного классического постулата Достоевского: «Солдаты, скорее всего, не знали про то, что *красота спасет мир*, но что такое красота, оба они, в общем, знали. Среди гор они чувствовали красоту (красоту местности) слишком хорошо – она пугала» [2. С. 449]. Вся первая страница написана как увертюра: в ней заданы те основные темы, мотивы, сюжетные ситуации, которые будут затем переплетаться, повторяться, «рифмоваться» в повествовании. Красота, смерть, тревога – тематические доминанты, которые становятся смысловым фундаментом произведения; убийства, быстрые – почти «бегом» – «похороны», столкновения с противником – ситуации, которые, динамично сменяя друг друга, строят «военный» сюжет рассказа. Маканин регулярно возвращается к уже пройденному, словно бы с новой точки зрения смотрит на уже рассказанное, чётче устанавливает «резкость» изображения – так, чтобы не упустить значимой мелочи.

Характерная черта повествования – регулярное использование вставных замечаний: «Среди гор они чувствовали красоту (красоту местности)...»; «Особняком стояли над травой гордые южные деревья (он не знал их названий)» [2. С. 449]. Каждая «ремарка» в скобках – уточнение, взгляд «еще раз», повнимательнее, повдумчивее. Если сначала глаз схватывает

общее, то, задержавшись, начинает замечать «индивидуальное», характеризующее ситуацию именно «здесь» и «сейчас». Так, «красота» из универсальной эстетической категории превращается в «красоту местности» – а это уже взгляд и понимание человека, успевшего повоевать в горах: ручей, поляна, кустарник. Потом траншея, бугор, склон. И четкое осознание того, насколько опасно открытое место: его красота может оказаться губительной.

Замечание о том, что Рубахин не знал названий южных деревьев, – тоже, по сути, указание на попытку героя «вглядеться», уточнить, конкретизировать слишком общее понятие. Автору остается лишь констатировать простое незнание «ботанического лексикона» – что, впрочем, для жителя степей простительно. Тот же принцип описания – от «вообще» к «в частности» – будет использоваться и на протяжении всего остального повествования. Вот эпизод, рассказывающий о гибели ефрейтора Бояркова: «Обрел смерть. (Стреляли в упор – он, похоже, и глаза свои пьяные не успел протереть. Впалые щеки. В части решили, что он в бегах)» [2. С. 449-450]. Предельно общая характеристика происшедшего – «обрел смерть» – сменяется точным, четким, конкретным описанием обстоятельств случившегося. «Ремарка» в скобках откручивает кадры повествования из настоящего в недавнее прошлое и восстанавливает подробности.

История ефрейтора Бояркова возникает на первой странице – неожиданным диссонансом к теме красоты. В ее звучание вторгается тема смерти – и быстро исчезает; в повествование возвращается «красота места»: «И вновь... высокая трава. Ничуть не пожухла. Тихо колышется. И так радостно перекликаются в небе (над деревьями, над обоими солдатами) птицы. Возможно, в этом смысле красота и спасет мир» [2. С. 450]. Однако отзвучавшая «тема судьбы» и смерти будет все время напоминать о себе; ее «эхо» в повествовании будет держаться долго (вплоть до последнего предложения рассказа, целиком выстроенного на ассонансе (у), «оплетающем» ключевое слово: «Горы. Горы. Горы. Который год бережит ему сердце их величавость, немая торжественность – но что, собственно, красота их хотела ему сказать?» [2. С. 477]). Смерть настигла Бояркова там, где красота гор абсолютно совершенна: «Красота места поразила, и Рубахин – памятью – не отпускает (и все больше вбирает в себя) склон, где уснул Боярков, тот бугор, золотую листву кустов...» [2. С. 451]. Смерть и красота звучат в контрапункте; на

протяжении всего повествования эти темы будут неотделимы друг от друга. И четырежды повторяющийся эпизод с Боярковым вновь и вновь будет утверждать в рассказе этот странный «союз» двух вещей несовместных. Словно две стороны одной монеты (а «орел» или «решка» достанется герою – решит судьба и военная удача), красота и смерть появляются все время вместе – просто смотреть приходится с разных сторон.

Мотив красоты, звучавший в начале рассказа в связи с кавказской природой, возникает вновь с появлением пленного юноши – и те значения, которыми он оказался пронизан, «пропитан» по ходу повествования (тревоги, беспокойства, гибели), еще более отчетливо актуализируются в сюжете. Первая реакция Рубахина на пленного описывается в рассказе двумя словами: «лицо удивило» [2. С. 460]. Причем удивило не молодостью – юнцов в отрядах боевиков было достаточно, не правильными чертами и не нежностью кожи. Осталось что-то интуитивно уловленное, но не поддающееся пониманию. Лишь замечание сержанта Ходжаева – «Таких, как девушку, любят!» [2. С. 462] – объясняет Рубахину, что же так «беспокоило в плененном боевике: юноша был очень красив» [2. С. 462].

Кавказский юноша вызывает множество смутных и невнятных для Рубахина переживаний: смущения, нежности, сострадания, желания, взволнованности, стыда, доверия, «вникания» в чужую душу, настороженности. Красота словно бы обостряет само чувство жизни в Рубахине: он «вдруг» начинает вслушиваться не только в окружающие звуки (это уже инстинкт немало повоевавшего солдата), но и в свою «притихшую» душу, которая неожиданно откликается на «заряд тепла и... нежности», исходящий от пленного. Точно так же, как запоминал Рубахин место гибели Бояркова («не отпускал памятью»), он «вбирает в себя» тоску, печаль, надежду и понимающее знание пленного. Его красота настолько тревожна и опасна, что Рубахин не в силах вернуть себе прежнее спокойствие и уравновешенность. Красота «откликается» все отчетливее и громче – но на «незнакомом» языке, которого Рубахин не может сейчас понять. И все теснее смыкается мотив красоты с мотивом гибели: красивые губы юноши не должны издать ни звука, пока не пройдут отряды боевиков, «приоткрытый рот с красивыми губами» зажимает рука Рубахина, когда боевики оказываются в нескольких метрах от солдат. Красота чревата смертью. Красота не просто не успевает спасти – она необратимо

ведет к гибели.

Мотив красоты, таким образом, от начала к концу «Кавказского пленного» приобретает почти иррациональные значения: красота становится невидимой, «невесомой», но ощутимо реальной силой, способной решать человеческие судьбы. Юношугорца «красота не успела спасти», хотя обычно «красота постоянна в своей попытке спасти» [2. С. 472]. Приехавшего из «степи за Доном» Рубахина горы – в своей немой торжественности и красоте – не отпускают. Берут в плен. (Стоит отметить, что обе конфликтующие стороны утверждают свою власть над противником, считая себя хозяевами положения: «И чего ты упрямисься, Алибек!.. Ты же, если со стороны взглянуть, пленный... Ты у меня сидишь». – «Шутишь, Петрович... Это ты здесь пленный! <...> И вообще каждый твой солдат – пленный!») [2. С. 453]. Однако, похоже, логика рассказа подводит к совершенно иному представлению о подлинной расстановке сил: и боевики, и русские солдаты действуют в силу какой-то иррациональной необходимости, значения которой никто не понимает. Если на событийном уровне Маканин допускает рокировку по отношению к классическим сюжетам русской литературы 19 века («Кавказский пленник» Пушкина, «Кавказский пленник» Лермонтова, «Кавказский пленный» Л.Толстого) – не горцы берут в плен русского солдата/офицера, а русские солдаты захватывают в плен кавказского юношу, то в своем смысловом итоге рассказ остается историей русского пленника на Кавказе. Только плен этот метафизический – незримый, «безличный» (неясно, кто выступает в роли «захватчика»), лишенный цели.

Библиографический список

1. Толстая Т., Степанян К. «...Голос, летящий в купол»// Вопросы литературы. 1988. №2. С.89.
2. Маканин В. Кавказский пленный. М.: Панорама, 1997.

© Е. И. Фролова (ЯГПУ)

«Диалогическая» поэтика Льва Лосева (Л.Лосев и Б. Л. Пастернак)

Поэтика Л. Лосева опирается на весь культурный опыт литературы, философии, живописи, лингвистики, литературоведения. Стихи Лосева строятся на игре с

общеузнаваемыми текстами других писателей, поэтов. При этом интертекст – материальная сторона выражения содержания произведений Льва Лосева. Рассмотрим способы комбинирования цитат, аллюзий, реминисценций и механизмы оперирования культурными традициями на основе стихов, в которых прослеживается связь с лирикой Бориса Пастернака.

Произведение Льва Лосева «30 января 1956 года. (У Пастернака)» – пример того, когда чужой стиль становится предметом художественного изображения и одновременно формальным «обрамлением» стихов Лосева.

*Всё, что я помню за этой длинной –
очерк внезапный фигуры ледящей,
голос гудящий, как почерк летящий,
голос гудящий, день ледяной,*

*голос гудящий, как ветер, что мчит
чуть не ломает на чудной картине,
где громоздится льдина на льдине,
волны толкают в тучи и мчат,*

*голос гудящий был близнецом
той любимой картины печатной,
где над трехтрубником стелется чадный
дым и рассеивается перед концом;*

*то ль навсегда он себя погрузил
в бездну, то ль вынырнет, в скалы
не врежась,
так в разговоре мелькали норвежцу,
бедный воронежцу, нежный грузин;*

*голос гудел и грозил распаять
клапаны смысла и связи распаять;
что там моя полудетская память!
где там запомнить! как там понять!*

*Все, что я помню, – день ледяной,
голос, звучащий на грани рыдания,
рой оправданий, преданий, страданий,
день, меня связавший и сделавший мной*

Развернутый метафорический образ «голоса гудящего» создается за счет воспроизведения существенных черт стиля Пастернака. Лосев пользуется лейтмотивными образами стихов Пастернака: *голос гудящий* – «Раскованный голос»; *ледяной, льдина* – «Ледоход», «Весна»; *близнец, тучи* – зашифрован первый сборник Пастернака «Близнец в тучах»; *рыдания* – «Февраль. Достать чернил и плакать...»; *страдания* – любовная лирика, например, «Марбург»; оперирует его художественными приемами: олицетворение природных образов и нагромождение метафор.

Переосмысление Л. Лосевым лирической традиции Пастернака производится на уровне философских идей: второго рождения («Марбург») – залога жизни и творчества («Терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не даст

всхода, если не умрет. Надо жить не уставая, смотреть и питаться живыми запасами, которые совместно с памятью вырабатывает забвение» [1]). Под этой темой подразумевается мотив памяти, важный как для Пастернака (например, «Зимняя ночь»: *«Память! Не ершишь! Срастись со мной! Уверуй / И уверь меня, что я с тобой одно...»*), так и для Л. Лосева, опирающегося на художественный опыт предшественников.

Эффекта живого диалога с культурной традицией Лев Лосев добивается за счет звуковой организации поэтической речи. Смыслообразующую роль в данном стихотворении играет аллитерация (излюбленный прием Пастернака): повторяются одни и те же согласные звуки [г], [л], [д], [р], [з], [ч], [т]; повторяются слова, одинаковые синтаксические конструкции (параллелизм строк: *«голос гудящий, как почерк летящий, / голос гудящий, день ледяной, / голос гудящий, как ветер, что мачт...»* и др.). Создается ощущение живого «гудения» поэтического голоса, возникающего в памяти лирического героя (*«Все, что я помню...»*, самоирония *«...что там моя полудетская память»*).

Мотив дня, являющийся у Б. Пастернака лейтмотивным (*«Когда за лиры лабиринт...»*: *«Я - жизнь земли, ее зенит / Ее начальный день»*, «Единственные дни»: *«И дольше века длится день...»*), оказывается значимым в переосмыслении культурных традиций и формировании собственной поэтики для Л. Лосева: *«день, меня смявший и сделавший мной»*.

Таким образом, элементы чужого стиля выполняют функцию посредника в «общении» с культурой (через ее переосмысление) и функцию материального носителя поэтической смысловой информации в стихах Льва Лосева.

В творчестве Лосева есть произведения, которые представляют собой сочетание цитат, аллюзий, реминисценций сразу из нескольких текстов других поэтов, писателей... Примером сложного типа взаимодействия с культурной традицией служит произведение «Бродского 2».

Вольный перевод из Верлена:
«Мужики замазюканные
кантовали рояли
из тучных грузовиков».
Видно, нам было велено:
в очереди за музыкой
мы за кем-то стояли
много веков.

Напрасные слезы – слижем.
Что делать, коль нету блат.
Нас, как бубновую мелочь,
кроет король червей.
Поэтому мы не услышим
Моцарта, Гайдна, Баха,
не вольемся в Мелос,
не выясним, что первой –
этика или эстетика?
или синица за морем?
Выращивание у Всевышнего,
выманивание у Творца
лишнего билетика.

«Нет ли билетика лишнего?»
Мольба замцрала за мрамором
Мраморного дворца.
Белая ночь. Ночь белая.
Пластрон в вырезе фрака.
Черные ля бемоли,
влюбленные в белые си.
Улыбка Рихтера беглая
из белесого мрака
в черной лодке такси.

Улиц клавиатура.
По потному стану проспекта
мы разбрелись группами,
как аккорды Шопена.
Все прочее – литература,
поскольку песенка спета.
Мы стали глухими и грубыми
потом постепенно.

Главный интертекстуальный источник данного произведения – это стихотворения Б. Пастернака «Музыка», «Опять Шопен не ищет выгод...», эссе «Шопен».

Очевидны переключки с произведениями Пастернака на уровне поэтики:

– воспроизводятся основные лейтмотивные образы (рояль («Музыка»: Дом высился, как каланча, / По тесной лестнице угольной / Несли рояль два силача, / Как колокол на колокольне ...), музыка, слезы, белая ночь, этика, Шопен и Бах (« У них действительность больше чем у кого - либо другого проступает наружу сквозь звук»[2]);

– урбанистический пейзаж через словесную форму уподобляется музыкальному;

– акустический образ реального мира подготавливается фонетической инструментовкой стихотворения: повтором согласных: [м], [р], [ч], [б], [л], [п],

[к], гласных: [о], [а], [е].

Подтекстом стихотворения Лосева становятся музыкально - философские идеи Б.Пастернака: каждая деталь реального мира – музыка («Опять Шопен ...»: *«Раскат импровизаций нес / Ночь, пламя, гром пожарных бочек / Бульвар под ливнем, стук колес, / Жизнь улиц, участь одиночек...»*), а в «Бродского 2»: *«Улиц клавиатура. / По потному стану проспекта / мы разбрелись группами, / как аккорды Шопена»*), «голос жизни, звучащий в нас», голос, который важно услышать. Музыка – это связь времен (читаем в «Опять Шопен не ищет выгод»: *«...И, посвятив соцветьям / Рояля гулкий ритуал, / Всем девятнадцатым столетьем / Упасть на старый тротуар...»*), у Лосева - *« ...В очереди за музыкой / мы за кем-то стояли/ много веков»*).

Сложность механизма создания интертекста в данном стихотворении заключается в том, что Л.Лосев полемизирует не только с поэтической традицией Б.Пастернака, но и Верлена (Пастернак, переводя Верлена, предлагает восторженно-экстатическую версию образа музыки («Музыка»)), а Лосев - соревновательно-переводческую), Бродского (на то указывают используемые Львом Лосевым элементы поэтического творчества Иосифа Бродского: мрамор, черный и белый цвет, *«холодный полночный мрак»* («Песни о знамени»), *«ночь, одержимая белизной кожи»*; Гайдн, музыка) и Марины Цветаевой (аллюзия на стихотворение «О, слёзы на глазах» из цикла «Стихи к Чехии» [3]).

Оперируя текстами других авторов, Лосев окультурирует реальный мир, вписав его в музыкальный. Комбинируя, составляя, переставляя чужие поэтические элементы (например, *«Мольба замирала за мрамором / Мраморного дворца», «Белая ночь. Ночь белая / Пластрон в вырезе фрака / Черные ля бемоли, / влюбленные в белые си. / Улыбка Рихтера беглая / из белесого мрака / в черной лодке такси»*), поэт обыгрывает музыкальный прием: основная тема, содержащая ведущий образ (мир как музыка, рояль), излагается несколько раз, но с различными изменениями.

Правомерно утверждать, что Лев Лосев «ведет

диалог» с музыкальной традицией Шопена, Гайдна, Баха, поэт переосмысливает ее, опираясь на художественный опыт Б.Пастернака, И.Бродского, М.Цветаевой. Налицо вписанность Мелоса через литературу в мир экзистенциальный.

Интертекст помогает Лосеву «встроить» условно-литературное пространство в эмпирическое, тем самым разрушая границы не только между культурой и реальностью, но и между прошлым, настоящим и будущим.

Таким образом, способы и механизмы оперирования чужими текстами, философскими идеями в творчестве Л. Лосева направлены не только на осуществление диалога с культурными традициями, переосмысление их, но и на их «второе рождение».

Примечания

1. Пастернак Б.Л. Избранное. Ростов н/Д: Изд-во «Феникс», 1999. С. 5.

2. Пастернак Б.Л. Охранная грамота. Шопен. М.: Просвещение, 1989. С. 252.

3. Ср.: у Цветаевой: *...О, чёрная гора,
Затмившая - весь свет!
Пора – пора – пора
Творцу вернуть билет...*

У Лосева: *... Выпрашивание у Всевышнего,
вымаливание у Творца
лишнего билетика...*

© М.Ю. Егоров (ЯГПУ)

**С.М. Гандлевский против... Интертексты
стихотворения «Когда волнуется желтеющее пиво...»**

*Я — литературный человек, знакомые
мои — главным образом литераторы.
“Стрелять” цитатами, зубоскалить,
кощунствовать, цитируя, — стиль
компании и мой стиль.
С.М.Гандлевский [1].*

*Когда волнуется желтеющее пиво,
Волнение его передается мне.
Но шумам лебеды, пальны и крапивы
Слух полон изнутри, и мысли в западне.
Вот белое окно, кровать и стул Ван Гога.
Открытая тетрадь: слова, слова, слова.
Причин для торжества сравнительно
немного.
Категоричен быт и прост, как досады
оба.*

*О, искуситель-змея, аптечная гадюка,
Ответь, пожалуйста, задачу разреши:
Зачем доверил я обманчивому звуку
Силлабическому уму и тонкому души?
Мне б летчиком летать и китобоем
плавать,*

*А я по грудь в беде, обиде, лебее,
Знай, камешки мечу в загадочную заводь,
Веду подсчет кругам на глянцевои воде.*

*Того гляди сгребут, оденут в мешковину,
Обретут наголо, палачи расправят плеть.
Уже не я - другой - взойдет на седловину
Айларга, чтобы вниз до одури смотреть.
Храни меня, Господь, в родительской
квартире,
Пока не пробил час примерно наказать.
Наперсница души, мы лилиное хватили.
Я снова позабыл, что я хотел сказать.*

Стихотворение С.М.Гандлевского посвящено теме творчества (точнее, ответу на вопрос «как сердцу высказать себя», как определить то, чем поэт занимается). Современные литературные произведения, посвященные этой теме, не обходятся без привлечения аллюзий, цитат из текстов с устоявшейся репутацией. В этой связи любопытна строчка «Открытая тетрадь: слова, слова, слова [выделено нами – М.Е.]» в качестве символического указателя на принципиальную открытость рассматриваемого текста.

Попробуем выявить интертексты и проследить особенности техники их употребления в случае стихотворения «Когда волнуется желтеющее пиво...»

В упомянутой первой строке эрудированный читатель увидит снисходительный кивок в сторону М.Ю.Лермонтова, стихотворение которого «Когда волнуется желтеющая нива...» послужило в данном случае отправной точкой для С.М. Гандлевского. Подобное каламбурирование классических образцов является характерным приемом в поэзии рассматриваемого автора. Чего стоит такая его строчка: «Алкоголизм, хоть имя дико, Но мне ласкает слух оно...» (заметим опять присутствие мотива «вина» в качестве объекта, заменяющего слово в реминисценции).

Строчка «Открытая тетрадь: слова, слова, слова [выделено нами – М.Е.]», несомненно, вызывает в памяти трагедию «Гамлет» В.Шекспира.

Фраза «*Я слово позабыл, что я хотел сказать...*» из стихотворения О.Э.Мандельштама «Ласточка» откликнется у нашего автора так – «*Я снова позабыл, что я хотел сказать*».

Значимым, видимо, является и упоминание В.Ван Гога: «Вот белое окно, кровать и стул Ван Гога».

Почему С.М. Гандлевский предлагает именно такой интертекстуальный набор? Что является аспектом, объединяющим этих четырех выдающихся художников?

Прежде всего то, что они сами в своем творчестве охотно использовали чужие «сюжеты». В случае О.Э.Мандельштама и В.Шекспира такое утверждение является уже литературоведческой банальностью. Что касается М.Ю. Лермонтова, то М.Л. Гаспаров доказал, а это особенно важно в данном случае, - источником стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» стало стихотворение А. Ламартина «Крик души» [2. С. 43-55]. В.Ван Гог также использовал схожие приемы: например, знаменитое полотно «Прогулка заключенных» он создал по рисунку Г. Доре.

Кратко охарактеризуем, каким образом творчество каждого из упомянутых мастеров преломилось в стихотворении С.М. Гандлевского.

М.Ю. Лермонтов

1. Обстоятельства создания стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» проливают свет на образы стихотворения С.М. Гандлевского. М.Ю. Лермонтов писал свой текст в 1837 году, будучи под арестом за написание стихотворения «Смерть поэта», совершенно не представляя свою дальнейшую судьбу. Ср. у С.М. Гандлевского: «*Того гляди сгребут, оденут в мешковину, Обреют наголо, палач расправит плеть*». Показателен также мотив молчания, объединяющий «Смерть поэта» и «Когда волнуется желтеющее пиво...» - заключительные строки стихотворений: «*И на устах его печать...*» - «*Я снова позабыл, что я хотел сказать*».

2. Перечислительная интонация и смысловое «неразличение» перечисляемого. У М.Ю. Лермонтова образы стихотворения не составляют целостной и какой-то определенной картины природы, в один ряд попадают несовместимые вещи: «*Когда волнуется желтеющая нива... И прячется в саду малиновая слива Под тенью сладостной зеленого листка...* [выделено нами – М.Е.]» - приметы начала осени, и рядом «*Из-под куста мне ландыш*

серебристый Приветливо кивает головой» - весна. В этом смысле у С.М. Гандлевского особенно показательна вторая строфа, где уживаются и *«искуситель-змея»* и (он же) *«аптечная гадюка»*, *«силлабика ума»* и *«тоника души»*, просьбы *«ответить»* и *«разрешить задачу»*, одновременное желание быть и летчиком и китобоем и т.д.

3. Схож и подход к теме творчества, которое рассматривается обоими поэтами как процесс наказуемый. См., например, лермонтовские стихотворения *«Смерть поэта»*, *«Пророк»*. Ср. с процитированными выше первой и второй строчками третьей строфы текста С.М. Гандлевского.

4. Броская первая строка стихотворения С.М. Гандлевского уже самим присутствием слова «пиво» снижает высоту поэтического звучания текста М.Ю. Лермонтова.

5. Как показал М.Л. Гаспаров, *«Когда волнуется желтеющая нива...»* включает в себе картину постепенного восхождения к Богу. *«И счастье я могу постигнуть на земле, И в небесах я вижу бога»*, - так заканчивается этот текст.

В случае же С.М. Гандлевского происходит «обывтовление» бога. Меняя природный лермонтовский антураж на урбанистический, приземленный (упоминание родительской квартиры, кровати, окна, стула, наконец, быта вообще – *«Категоричен быт и прост, как дважды два»*), лирический герой С.М. Гандлевского изменяет и свой путь к высшему началу. Не он приходит к богу, а Господь спускается к нему в квартиру и выслушивает просьбу: *«Храни меня, Господь, в родительской квартире...»*

В. Шекспир

1. Как уже говорилось выше, фраза *«Открытая тетрадь: слова, слова, слова»* отсылает к «Гамлету», к сцене, в которой Полоний, желая проверить, действительно ли принц датский сошел с ума, затевает с ним разговор. Заметив в руках Гамлета книгу, он спрашивает: *«Что вы читаете, принц?»*. *«Слова, слова, слова»*, - отвечает принц (Акт 2, сцена 2).

2. Что дает привлечение этого контекста? Во-первых, заставляет воспринимать стихотворение С.М. Гандлевского на фоне безграничной и очень значимой для русской культуры темы гамлетизма. Во-вторых, напрашивается сравнение лирического героя рассматриваемого стихотворения и Гамлета (Ср., например, содержание стихотворения и высказывание О. Уайльда: *«Гамлет - мечтатель, а должен действовать, он поэт - а ему необходимо*

бороться с жизнью - не с ее идеальной сущностью, какую он знает, а с обыденной связью следствия и причины»).

3. Есть и другие, менее явные переключки между двумя данными произведениями. Вопросание «*Зачем доверил я обманчивому звуку Силлабик у ма и тонику души?*» у С.М. Гандлевского вполне соотносимо с размышлениями Гамлета в письме к Офелии (Акт 2, сцена 2): «*Не верь, что солнце ясно, Что звезды - рой огней, Что правда лгать не властна, Но верь любви моей. О дорогая Офелия, не даются мне эти размеры. Я не умею высчитывать мои вздохи...*» [выделено нами – М.Е.]» (попутно укажем опять на присутствие перечислительной интонации в гамлетовском четверостишии).

О.Э. Мандельштам

1. Помимо отмеченного выше прямого цитирования, стихотворения «Ласточка» и «Когда волнуется желтеющее пиво...» сближает повышенная ассоциативность стиля. Однако если у О.Э. Мандельштама в основе лежит материал языческой мифологии (упоминаются Антигона, Аониды и т.д.), С.М. Гандлевский привлекает христианские образы.

2. И здесь отметим построение стихотворения на основе перечисления: «*Я слово позабыл, что я хотел сказать. Слепая ласточка в чертог теней вернется На крыльях срезанных с прозрачными играть. В беспмятстве ночная песнь поется. Не слышно птиц. Бессмертник не цветет, Прозрачны гривы табуна ночного, В сухой реке пустой челнок плывет, Среди кузнечиков беспмятствует слово.*»

3. Г.С. Померанц, рассматривая текст О.Э. Мандельштама, указывает на то, что все эти негативные утверждения (можно назвать их негативными метафорами) дают чувство как бы кружения вокруг чего-то, что в слово вместить невозможно. «Но откровение по своей природе не все вмещается в слово и знак» [6]. Отсюда и «забывание» слова у О.Э. Мандельштама и С.М. Гандлевского, когда «мы ощущаем не столько чувственно осязаемые образы, сколько разрывы между ними, паузы между словами, ритмические интервалы, в которых всплывает дух целого, не выразимого никакими нагромождениями частных» [5. С.200].

4. Забвение слова может рассматриваться не как нечто трагическое, а как разрыв с европейской традицией говорения и обращение к восточной, а также традиционной романтической концепции молчания [8].

В. Ван Гог

1. Постимпрессионизм как направление в живописи, в котором работал художник, и стиль С.М. Гандлевского. «...объединяет художников-постимпрессионистов — их определенное отталкивание от импрессионизма как от некоего фундамента, на основе которого начались их собственные художественно-эстетические искания. ... Художники этого направления не придерживались только зрительных впечатлений, а стремились свободно и обобщенно передавать материальность мира, прибегали к декоративной стилизации» [7].

2. «Стул» - название одной из самых известных картин В. Ван Гога. Это произведение балансирует на грани натюрморта и портретного (точнее «автопортретного») жанра [3]. В разряд таких экзистенциальных «вещных портретов» попадает и стихотворение С.М. Гандлевского, приближается к грани акцентированности метонимического значения – набор объектов как отражение собственного мира.

3. На заднем плане картины В. Ван Гога, изображающей кусочек комнаты, в углу слева стоит прямоугольный ящик с землей и высаженными в нем растениями с зелеными побегами. Эта ситуация в стихотворении «аукнется» педализацией того, что действие разворачивается в квартире («*Вот белое окно, кровать и стул...*»), «Храни меня, Господь, в родительской квартире...»), и двукратным (нелогичным в данном случае) упоминанием соприкосновения лирического героя с различными травами («...шумом лебеды, полыни и крапивы слух полон изнутри...»), «...я по грудь в беде, обиде, лебедке...»).

«Растительная» тема, пожалуй, требует особого разговора.

1. Эрудированный читатель отметит, что строка «*Но шумом лебеды, полыни и крапивы слух полон изнутри...*» (да еще помещенная в контекст темы поэтического творчества) вырастает из цикла А.А.Ахматовой «Тайны ремесла», из знаменитого четверостишия: «*Когда б вы знали, из какого сора Растут стихи, не ведая стыда, Как желтый одуванчик у забора, Как лопухи и лебеда.*».

2. В том же цикле в стихотворении «Поэт» есть строки, посвященные проблеме заимствований: «*Подумаешь, тоже работа, — Беспечное это житье: Подслушать у музыки что-то И выдать шутя за свое* [выделено нами – М.Е.]».

3. На наш взгляд, на А.А. Ахматову, создавшую цикл стихотворений в 1936 – 1960 годах, в свою очередь и на С.М. Гандлевского, повлияло следующее высказывание Б.Л. Пастернака, произнесенное в июне 1935 года в Париже на Международном конгрессе писателей в защиту культуры: «Поэзия останется всегда той, превыше всяких Альп прославленной высотой, которая валяется в траве [выделено нами – М.Е.], под ногами, так, что надо только нагнуться, чтобы ее увидеть и подобрать с земли; она всегда будет проще того, чтобы ее можно было обсуждать в собраниях; она навсегда останется органической функцией счастья человека, переполненного блаженным даром разумной речи, и таким образом, чем больше будет счастья на земле, тем легче будет быть художником» [4].

Библиографический список

1. Гандлевский С.М. Конспект // Вопросы литературы. 2000. №5. <http://magazines.russ.ru/voplit/2000/5/gand.html>

2. Гаспаров М.Л. «Когда волнуется желтеющая нива...» Лермонтов и Ламартин // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализ. Интерпретации. Характеристики. М., 2001.

3. Злыднева Н.В. Риторика и изобразительное искусство // <http://vestnik.rsuh.ru/68/st68.htm>

4. Ивинская О.В. Годы с Борисом Пастернаком: В плену времени // http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/auth_pages.xtml?Key=11499&page=89

5. Померанц Г.С. Басе и Манделштам // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1970.

6. Померанц Г.С. Метафорика духовного опыта // <http://www.niworld.ru/Statei/pomerants/sobir%202.htm>

7. Постимпрессионизм // <http://visaginant1.nm.ru/poimp.htm>

8. Руднев В.П. Словарь культуры XX века // http://www.booksite.ru/fulltext/slo/var/cul/tur/rud/nev/rudnev_v/4.htm

© С.В. Сорокина (ЯГПУ)

Повествовательная организация романа

К. Вагинова «Козлиная песнь»

При анализе «Козлиной песни» мы неизменно сталкиваемся с проблемой идентификации ОА. Очевидное на первый взгляд тождество, являющееся обязательным атрибутом романа с ключом, «автор – повествователь – участник событий»

оказывается в процессе развертывания текста дискредитировано. В романе каждый элемент этой цепи умножается из-за ряда отождествлений - различений, создавая эффект множественности точек зрения. В результате этого «Козлиная песнь» предстает как синтез нескольких дискурсивных практик, каждая из которых принадлежит разным повествователям. Таким образом, традиционная литературоведческая терминология оказывается не совсем оправданной применительно к анализу многофигурной системы авторов-рассказчиков. Типология субъектов речи Б. Кормана (образ автора - повествователь (личный, безличный) – рассказчик), теория Ф. Штанцеля, описывающая повествовательные ситуации (аукториальную, персональную, от первого лица), являются ограниченными и не описывают всю природу повествовательной организации романа.

Так, согласно этой терминологии, с первых страниц «Козлиной песни» автор реализует себя в качестве личного повествователя, который выступает в аукториальной повествовательной ситуации, характеризующейся внешней точкой зрения: *«Одним из самых непрочных столбиков пыли была для Т Марья Петровна Долматова. Одетая в шумящее шелковое платье, являлась она ему чем-то неизменным в изменчивости»*[1. С. 14]. В ходе повествования эта фигура дополняется (не замещается) образом автора персонажа (рассказчика): *«Я сижу у моего друга, известного художника ... комната, где я нахожусь, выходит ротондой на улицу. Сейчас три часа ночи»*[1. С. 24]. Стратегия совмещения повествователя и рассказчика используется в ряде предисловий и междусловий «Козлиной песни»: *«Автор в следующих предисловиях и книге является таким же действующим лицом, как и остальные...»* [1. С. 501]; *«через час все мои герои собрались, и мы сели за стол: « знаете, - обратился я к НП, - я за вами и за Т как-то следил ночью»* [1. С. 87]. В ходе повествования образы повествователя и рассказчика «размножаются», претерпевая различные трансформации. Стратегия соотношения ОА с героями «Козлиной песни» задана в одном из предисловий: *«Я добр, ...я по-тепелкински прекрасодушен. Я обладаю тончайшим вкусом Кости Ротикова, концепцией НП, простоватостью Троицына. Я сделан из теста моих героев...»* [1. С. 505].

Появившийся в первой главе Т. претендует на роль автора

и повествователя глав о НП, на что указывает одна из деталей его «биографии»: *«В семь часов вечера Т вернулся с кипятком в свою комнату и углубился в бессмысленнейшее и ненужнейшее занятие. Он писал трактат о каком-то НП...»* [1. С. 14]. Данный факт в пространстве документального плана романа с ключом обретает дополнительное звучание: одним из прототипов Т Вагинову послужил Пумпянский, который делал доклад о поэзии Вагинова. Следовательно, подобное соответствие побуждает к отождествлению фигур НП и Вагинова, псевдоним же «НП» в данном контексте может быть воспринят как говорящий: Вагинов был не принят и не понят обществом. На правомерность соотнесения фигуры НП и Вагинова указывает ряд биографических совпадений, извлекаемых из записей Т или же автобиографии Вагинова (в зависимости от избираемого ракурса интерпретации): коллекционирование монет, увлечение кокаином, чтение, описание людей, с которыми был знаком поэт: девушка Лида, Сергей. Также о подобии личности НП и реального автора говорят стихи НП, принадлежащие Вагинову и цитируемые в романе:

Стонали точно жены струны.

Ты в черных нас не обращай... [1. С. 58]

или пересказанная НП средневековая поэма [1. С. 58], которая, по свидетельству литературоведов, является кратким вариантом поэмы Вагинова, написанной в 1925 году. Линия НП репрезентирует название многих сборников, принадлежащих перу Вагинова: например, изречение НП *«четыре года, как я порвал с ночью...»* [1. С. 29] напоминает название частично опубликованной книги «Петербургские ночи», а упомянутый НП в главе «Свои» метод написания стихов отсылает к последней книге Вагинова «Опыты соединения слов посредством ритма»: *«Вы написали некое сочетание слов, бессмысленный набор слов, упорядоченный ритмовкой, вы должны взглядеться, почувствоваться в этот набор слов ...»* [1. С. 73]. Дуальность допустимого авторства глав о НП актуализует два типа дискурса: автобиографический и дневниковый. Обе дискурсивные практики могут быть спроецированы на весь текст, который может прочитываться или как биография последнего поколения русской интеллигенции, или как дневник нескольких лет жизни Петербурга (на что указывает диалогичность в соединении глав.). Образ НП проецирует орфическую линию «Козлиной песни», представляет культурного светоча, «утомленного суею жизни и

сокрушающегося перед рушащейся башней гуманизма». Этот образ постепенно замещается поэтом Агафоновым, прочитываемым как анаграмма фамилии Вагинов: «*НП в семье винтящего старичка наблюдал по средам и воскресеньям за игрою. Поэт чувствовал себя только Агафоновым*» [1. С. 124], что лишний раз демонстрирует трансформацию культуры в обыденность. Следовательно, образ Агафопова вписывается в парадигматический ряд, ассоциирующийся с упадком: Ленинград, Т – председатель, Котиков – врач.

Еще одной ипостасью авторского «я» могут быть названы Филострат – Орфей – Аполлон, которые вписывают ОА в мифологический контекст и позволяют рассматривать его одной из ипостасей Бога. Филострат, например, в одном из диалогов с НП предстает как «писатель, который должен воспеть общество»: «*Должен был бы появиться писатель, который воспел бы нас, наши чувства. Это и есть Филострат ...*» [1. С. 57]. В данном случае Филострат выступает вероятностным автором «Козлиной песни».

Орфей в тексте неоднократно сравнивается с НП: «*Глубокой ночью спускался НП по лестнице ... Хотел бы он быть Орфеем для сумасшедших*» [1. С. 45-46]. Учитывая правомерность отождествления НП и Вагинова, мы можем соотносить образ Орфея и Вагинова.

Кроме того, в мифологическом дискурсе оба образа: Орфей и Филострат – воссоздают образ поэта-творца, и в контексте «распадающегося» ОА на героев каждый из «служителей муз» может отождествляться с мифическими певцами и, соответственно, рассматриваться как автор текста. Данный акцент подчеркивает предметная детализация: автор обладает какой-либо вещью, являющейся обязательным атрибутом одного из героев. Например, у него есть желтый халат Т, желтые ботинки Миши Котикова, палка с аметистом НП и т.д.

Также одной из ипостасей ОА может рассматриваться Миша Котиков – поклонник и собиратель вещей Заэвфратского: «*В год шпенглеризма Миша Котиков приехал, поразился и влюбился в силу, гордость, мироощущение недавно утонувшего петербургского художника и поэта Заэвфратского*» [1. С. 48-49]. Учитывая это, страницы, написанные о Заэвфратском, вполне могут принадлежать перу Миши.

Таким образом, автор из изначально постулируемого

всезнания, подкреплённого мотивом «наблюдения» за жизнью персонажей, трансформируется в героя трактата и заменяется фабульными образами НП, Т, Кости Ротикова и т.д. Закономерно встаёт вопрос об организующем строе романа, о связующем звене повествования. Учитывая постмодернистскую природу стиля «Козлиной песни», можно предположить, что подобными структурными категориями являются «мета-текст» и «интертекст».

На интертекстуальном уровне автор выступает в качестве функции сознания, обладающей «культурным багажом». Постмодернистское сознание Вагинова в данном случае может быть отождествлено с письменным текстом, результатом чего становится растворённость субъективности в культурной традиции. Следовательно, «Козлиная песнь» предстаёт как пространство культурных, литературных, мифологических цитаций, которые нужно разгадать. На подобную стратегию указывает и сам автор, говоря о стихах НП: *«Для меня они иносказание, нуждающийся в интерпретации специальный материал»* [1. С. 44].

Уровень мета-текста образуется за счет авторского комментария, «навязывающего» читателю свою интерпретацию, но в то же время организующего восприятие написанного. В терминах постмодернизма в данном случае можно говорить об «авторской маске»; она «служит камертоном, который настраивает и организует реакцию имплицитного читателя, обеспечивая тем самым необходимую литературную коммуникативную ситуацию, гарантирующую произведение от «коммуникативного провала». Автор появляется в пространстве текста, чтобы внести иронический комментарий, направляя читательское сознание, обнажая процесс письма и концентрируя основные мотивы: *«Уже наборщики набрали половину «Козлиной песни», и автор со своими настоящими друзьями выходит из кабачка в прелестную петербургскую весеннюю ночь, взметающую души над Невой»* [1. С. 508]; «Никто не подозревает, что эта книга возникла из сопоставления слов; я познал вселенную, и целый мир возник для меня из языка» [1. С. 86]. Таким образом, «многофигурная система» авторов и персонажей «Козлиной песни» предстаёт как подвижная и неуравновешенная структурность. Прерывистость нарратива и образование нескольких рядов тождеств демонстрируют проигрышность традиционной терминологии подвижной системе определений

постструктуралистски ориентированного литературоведения.

Библиографический список

1. Вагинов К. Козлиная песнь. М., 1991.

© О. А. Аксенова (ЯГПУ)

Историографическая метапроза в творчестве

В. Пелевина

Произведения В. Пелевина рассматриваются практически всеми критиками в контексте постмодернистской литературы. Ряд постмодернистских произведений, трансформирующих исторические образы в своей художественной структуре, можно объединить в тематическую группу, которую Л. Хатчин в книге «Поэтика постмодернизма» определяет как «историографическая метапроза». Американский ученый Д. Фоккема считает, что постмодернизм сейчас переживает свой завершающий этап, а черты позднего постмодернизма он видит «в усвоении последним, по крайней мере, пяти новых типов письма...: это феминистическая литература, историографическая метапроза, постколониальное и автобиографическое письмо, а также «проза, фокусирующаяся на культурной идентичности» [7]. М. Липовецкий говорит о том, что два «типа письма» из названных Фоккемой действительно переживают расцвет в России 90-х годов – это историографическая метапроза и новый автобиографизм [7]. Историографическая метапроза характеризуется отказом «от поиска не только какой бы то ни было исторической правды, но и телеологии исторического процесса в целом» [6. С. 229], переосмыслением границ между историей и литературой: «исторический процесс предстает как сложное взаимодействие мифов, дискурсов, культурных языков и символов, то есть как некий незавершенный и постоянно переписываемый метатекст» [6. 230], а также установкой на недостоверность традиционного исторического знания. В воплощении постмодернистской концепции истории важную роль играют такие элементы постмодернистской поэтики, как интертекстуальность и ирония. Историографическая метапроза основывается на представлении М.Фуко о «дискретности истории», то есть отказе от взгляда на историю как на эволюционный процесс.

В творчестве В. Пелевина значительную часть произведений можно отнести к историографической метапрозе. В той или иной степени концепции виртуальной истории проявляются в рассказах

«Откровение Крегера», «Папахи на башнях», «Хрустальный мир», «СССР Тайшоу Чжуань», «Спи», «Вести из Непала», «Девятый сон Веры Павловны», «День бульдозериста», эссе «Зомбификация», «ГКЧП как тетраграмматон», «Оружие возмездия», «Код Мира», «Имена олигархов на карте родины», романах «Омон Ра», «Чапаев и Пустота», «Generation «П». В большей части текстов Пелевина переосмыслению, перекодировке подвергаются факты советской истории, но постсоветская историческая и политическая ситуация также занимает автора («Имена олигархов на карте родины», «Папахи на башнях», «ГКЧП как тетраграмматон», «Девятый сон Веры Павловны», «Чапаев и Пустота», «Generation «П»). Есть попытки обратиться к истории гитлеровской Германии («Откровение Крегера», «Оружие возмездия»). Можно сказать, что Пелевину как писателю-постмодернисту не важно, какой именно исторический материал (то есть, в конечном итоге, текст) подвергать перекодировке, создавая на его основе свою виртуальную историю.

Для анализа произведений В. Пелевина, в которых он переосмысливает исторические образы и ситуации, нам понадобится термин, введенный А. Шмалько - «криптоистория» (от греч. *Kriptos* — тайный, скрытый): «Криптоистория исходит из очевидного и вероятного, из данных предпосылок, домысливая известные факты, искажая их логику (с научной точки зрения), но в целом никак не меняя известную нам историю» [17]. В связи с этим целесообразно сравнить принципы построения исторического романа, произведения, в котором реализуется альтернативная концепция истории, и романа, основанного на «криптоистории»: «Автор исторического романа следует канве реальных событий, повороты сюжета подчинены исторической хронологии, отличия, возникающие как результат художественного творчества, много раз оговариваются и не влияют на финал произведения, верный с исторической точки зрения» [1. С. 117]. «Альтернативная история» — изображение в произведении поворотного момента, в результате которого весь ход и результаты исторического процесса меняются и в дальнейшем далеко не совпадают с реалиями... Фантастический сюжет таких произведений подчинен своей логике, их финал противоречит истории. Термин «криптоистория» более сложен, так как основан одновременно на фактах и вымысле, который сложно опровергнуть ввиду неполноты доступных нам исторических данных. Автор подсказывает читателю, что подобные «тайные»

факты существуют, но скрываются от него государством, обществом и т.д. Сюжет подобных произведений подчинен исторической хронологии, возникающие отличия объясняются «тайным заговором против истинной истории» и претендуют на реальность, финал произведения двойственен — верный с исторической точки зрения результат имеет иные причины и приобретает иное смысловое наполнение» [16]. Историографическая метапроза может включать приемы альтернативной истории и криптоистории, но в целом она подчинена иной идеологии — восприятию исторического процесса как текста, право переписывать, менять и дополнять который имеет любой автор.

Мы остановимся на двух текстах В. Пелевина — романах «Чапаев и Пустота» и «Омон Ра» — и посмотрим, как материал, который мог бы лечь в основу исторического романа, трансформируется автором в концепцию виртуальной истории.

Роман «Чапаев и Пустота» посвящен периоду революции 1917 г. и гражданской войны. Его сюжет представляет собой не подробное описание реальной исторической обстановки и поступков реальных исторических лиц в предлагаемых временем обстоятельствах, а «личное мифологизирование» автора [16]. Пользуясь постмодернистскими принципами «рассеивания» субъекта (это касается и Чапаева, и Петьки — чего стоит хотя бы его диагноз — «раздвоение ложной личности!»), интертекстуальности [13], отказа от метанарратива истории, писатель деконструирует советский миф о Чапаеве, причем инструментом этой деконструкции становится «восточная философия», точнее, комплекс идей, связанных с дзен-буддизмом. По мнению А. Гениса, «Пелевин обращает всю свою книгу в коан — как написать роман о том, о чем написать вообще нельзя?» [2]. Герои чапаевского мифа — Василий Иванович Чапаев, Петька, Анка-пулеметчица, Котовский, являющиеся персонажами романа Д. Фурманова, его киноверсии, а также анекдотов, в романе Пелевина представляют собой «симулякры, деконструированные цитации» [13. С. 263]. Впрочем, как считает Г. Почепцов, «анекдот является частью того же континуума, что и соцреализм. Они отталкиваются от того же набора составляющих, только если в первом случае риторическая сила направлена на возвеличивание, то во втором — на осмеяние» [12]. Чапаев в романе В. Пелевина оказывается «учителем мудрости, понимающим мир, обреченный

большой пустоте» [5]. Образ простоватого народного героя-рубаки гибридируется по принципу контраста с образом буддийского Учителя и утонченного декадента-мистика начала XX века, в котором проглядывают черты А. Вертинского [13. С. 264]. Соответственно Петька, он же поэт Петр Пустота, находящийся одновременно в двух реальностях, в двух переломных эпохах – революционной и постсоветской, выступает в роли ученика, ищущего путь к просветлению. Содержание популярных анекдотов интерпретируется в романе как неправильно понятые потомками сутры, в которых заключен глубокий философский подтекст.

Роман «Омон Ра» работает с советской символикой эпохи застоя и посвящен «Героям Советского Космоса». По мнению И.С. Скоропановой, «Пелевин создает постмодернистскую пародийную версию популярного в советской литературе «романа воспитания». Воспроизводя типичные для него идеологемы, характеры, сюжетные положения (представленные в виде симулякров), писатель трактует их в трагическом, абсурдистско-комедийном ключе» [13. С. 226]. Сюжет развивается по законам абсурда: история о полете в космос за счет человеческих жизней в финале оборачивается историей о сконструированности самого советского космоса средствами идеологии. До необычной развязки сюжет о подвиге простого советского паренька Омона Кривомазова воспринимается как травестирование соцреалистического канона (в сниженном, перекодированном виде в романе цитируются «Школа» А. Гайдара, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого). В финале романа реализуются постмодернистский принцип симулякра: советская космонавтика оборачивается копией, за которой ничего не стоит, это конструкция, созданная идеологическими средствами. Всепроникающий характер советской идеологии раскрывается в пародийных названиях работ Ленина: «Луна и восстание», «Советы постороннего». Центральный персонаж романа, он же повествователь – Омон Кривомазов – литературный наследник Корчагина и Мересьева. Через рассказанную им историю Пелевин подвергает абсурдизации неотъемлемую часть соцреалистического канона – культ служения делу коммунизма, идеологическую направленность всех сторон жизни советского общества.

В. Пелевин вводит в свои произведения реальных исторических лиц, «рассеивая» и гибридируя их образы (Чапаев,

Котовский), вымышленные персонажи его романов также содержат аллюзии на реальные исторические лица или литературные персонажи (Урчагин и Бурчагин в «Омоне Ра», Сандель, Мундиндель и Бабаясин в «Чапаеве и Пустоте»). Сюжеты строятся по принципу абсурдизации, дегероизации советского прошлого, травестирирования соцреалистических клише посредством постмодернистской иронии и интертекстуальности. Автор также использует принцип криптоистории, вводит иные мотивировки таких реальных исторических событий, как, например, покорение космоса в «Омоне Ра». Восприятие истории как реальности или как созданного и постоянно пересоздаваемого текста зависит, по Пелевину, только от ракурса, под которым воспринимает их каждый из нас.

Библиографический список

1. Боров Ю. Эстетика. М.: Издательство политической литературы, 1981.
2. Генис А. Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин // Звезда. 1997. № 12. С. 230 - 233.
3. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. Т. 1: А – О.
4. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: INTRADA, 2001.
5. Курицын В. Русский литературный постмодернизм // <http://www.guelman.ru/slava/index.html>
6. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: УрГПУ, 1997.
7. Липовецкий М. ПМС (Постмодернизм сегодня) // Знамя. 2002. №5.
8. Парамонов Б. Русская история наконец оправдала себя в литературе // <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk6/11.html>
9. Пелевин В.О. Встроенный напоминатель. М.: Вагриус, 2002.
10. Пелевин В.О. Омон Ра. М.: Вагриус, 2003.
11. Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. М.: Вагриус, 1996.
12. Почепцов Г.Г. Семиотика. М., 2002. С. 394.
13. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб.: Невский Простор, 2001.
14. Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые

- изменения /Под ред. Г.Н. Складневской. СПб.: Фолио-Пресс, 1998.
15. Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис, 1994.
 16. Цыганов А. Мифология и роман Пелевина «Чапаев и Пустота» // <http://www.pelevin.nov.ru/stati/index.html>
 17. Шмалько А. Нечто о сущности криптоистории // Наша фантастика. М.: Центрполиграф, 2001. С. 409-412.

© Ю.А. Филонова (ЯГПУ)

**Формирование эстетической наблюдательности
учащихся при изучении произведений
К.Г. Паустовского**

Удивительную наблюдательность, пристальность взгляда отмечали у К.Г.Паустовского и современники, хорошо знавшие писателя, и многие литературоведы, занимавшиеся его творчеством. Умение видеть необыкновенное в обыкновенном, замечать свежим взглядом волшебство в самом привычном, обыденном явлении отмечается практически всеми исследователями произведений Паустовского.

Обладая талантом наблюдать, замечать пронизательным взглядом неприметные изменения природы или движения человеческой души, Паустовский стремился и читателя приобщить к этому искусству. «Тот не писатель, кто не прибавил к зрению человека хотя бы немного зоркости», - писал он.

Этот афоризм может стать эпиграфом к изучению произведений писателя в школе. Привлечь ребёнка к совместному с автором наблюдению над явлениями природы, человеческой жизни, искусства – одна из задач учителя. При изучении литературы целесообразно говорить о развитии у учеников наблюдательности не только в обычном значении этого слова («способности человека, проявляющейся в умении подмечать существенные, характерные, в том числе и мало заметные свойства предметов и явлений» [1. С. 227]), но и наблюдательности эстетической, то есть зоркости по отношению к эстетическому творчеству и к искусству (в частности, литературе) как высшей форме этого творчества. Наблюдательность в отношении литературного произведения может выражаться 1) в повышенном

внимании к деталям (пейзажным, психологическим, речевым и др.), 2) во внимании к художественному слову, 3) во внимании к использованию различных художественных приёмов, изобразительно-выразительных средств языка, тропов.

При изучении произведений К.Г.Паустовского возможно вести работу по всем этим направлениям. В настоящем докладе мы предлагаем систему заданий к произведениям, изучаемым по программе литературного образования под ред. Г.И.Беленького, Ю.И.Лысого [2]. Произведения Паустовского представлены в ней с 5-го по 8-й класс. Продуманный отбор текстов позволяет показать многосторонность творчества писателя: в 5-м классе дети знакомятся с шедевром его «пейзажной» прозы – циклом очерков «Мещёрская сторона», в 7-м – с темой искусства и художественного творчества (рассказ «Корзина с еловыми шишками» и очерк «Исаак Левитан»), в 8-м – узнают Паустовского как тонкого психолога, знатока человеческой души (рассказ «Телеграмма»).

Задания к книге очерков «Мещёрская сторона»

Впервые при изучении «Мещёрской стороны» в школьную программу включён очерк «Мшары». Предлагаемые задания ориентированы прежде всего на работу с этим очерком. Задания к традиционно изучаемым очеркам «Леса», «Луга», «Мой дом» также входят в общую систему работы.

1. Игра в названия

- Какие названия рек и озёр встречаются в тексте?
- Почему озёра Черное, Поганое имеют такие названия?
- В чём таинственность этих озёр?
- Почему один из плёсов на Прорве автор называл «фантастической Прорвой»?
- Что такое мшары? Как ещё их называют?
- Что называют «зеленушими трясиными»?
- Что такое колки?

2. Конкурсы знатоков леса

- Какие деревья, растения, ягоды упоминаются в очерке?
- Какие из них растут на болоте?
- Какие животные обитают на болотах? Какие случаи с животными, рассказанные в очерках, вам запомнились?

3. Исследовательские (творческие) задания

- Расскажи о том, чего ты не замечал в лесу до чтения очерков Паустовского.

-Внимательно перечитай описание Чёрного озера осенью и летом. Когда, по-твоему, оно живописнее? Почему?

-На одном из примеров покажи, как достигает Паустовский выразительности, точности и красоты описаний природы.

-Писатель изображает словом, а художник красками. Представь, что этот художник – ты. Воплоти словесное описание в рисунок.

-Прочитай два произведения (фрагмента), авторы которых не указаны. Можешь ли ты определить, какой из них написан Паустовским? Объясни свой выбор.

Задания к рассказу «Корзина с еловыми шишками»

1. *Игра-конкурс на самого внимательного читателя*

-Какие герои сказок введены в рассказ? С какой целью?

-Что необычного, волшебного вы заметили в «списке» персонажей, «подслушивающих» музыку Грига?

-Почему деталь – корзина с еловыми шишками – дала название рассказу?

-Какой фрагмент дважды повторяется в рассказе? В чём смысл этого повтора? Как связан он с идеей рассказа?

2. *Темы исследовательских заданий (сообщений или сочинений-миниатюр)*

-Власть искусства над временем и человеком.

-Мастерство метафоры в рассказе.

-Как удалось Паустовскому передать музыку словами?

Задания к очерку «Исаак Левитан»

1. Послушайте описания картин Левитана (учебники закрыты, на доске расположены репродукции картин «Март», «После дождя», «Над вечным покоем», «Большая вода», «Ранняя весна»). Определите, к какой из картин относится каждое описание.

2. Попробуйте после чтения очерка Паустовского определить, какие картины из ряда пейзажей русских художников принадлежат кисти Левитана (на доске находятся репродукции картин Левитана, Васильева и др.)

3. К именам каких писателей, поэтов обращается Паустовский в очерке? Чем близок им Левитан?

4. Исследовательское задание: «Мастерство цветописа в очерке».

Задания к рассказу «Телеграмма»

Материалы к уроку-практикуму

Класс делится на три группы, каждая из которых выполняет домашнюю исследовательскую работу и отчитывается о выполнении на уроке. Группы получают карточки-задания.

Первая группа. *Анализ экспозиции рассказа*

-Как в экспозиции создаётся впечатление тяжести, мрачности, предчувствия беды? Проанализируйте

а) пейзаж (обратите внимание на цветопись, экспрессивную лексику, синтаксис, тропы);

б) интерьер дома, вещный мир;

в) образ Катерины Петровны (портретные детали, характер, отношение к дочери). Подготовьте выразительное чтение письма Катерины Петровны Насте.

Вторая группа. *«Ленинградские страницы» в рассказе*

-Проанализируйте образ Насти

а) портрет (какую «говорящую» деталь вы заметили?);

б) мысли Насти после получения письма (как они характеризуют героиню?);

в) поведение после получения телеграммы (действия, жесты, внутренняя речь, авторские ремарки).

-Какие слова повторяются в речи скульпторов, старого художника? Согласны ли вы с тем, что они применимы к Насте?

-Как в этом эпизоде выражено авторское отношение к героине?

Третья группа. *Анализ сцены смерти и похорон Катерины Петровны*

-Как писатель раскрывает переживания действующих лиц (Манюшки, Тихона, Катерины Петровны)?

-Для чего Паустовский вводит образ молоденькой учительницы в сцене похорон?

-Роль пейзажа в эпизоде

Библиографический список

1. Психология. Словарь / Под общ. ред. А.В.Петровского, М.Г.Ярошевского. М., 1990.
2. Программа по литературе. V-XI классы / Под ред. Г.И.Беленького, Ю.И.Лысого // Программы общеобразовательных учреждений. Литература. V-XI классы. М.: Мнемозина, 1997.

Наблюдения над особенностями художественного мира писателя в процессе изучения литературного произведения (И.С. Шмелев «Как я встречался с Чеховым. За карасями»)

Творчество И.С. Шмелева, одного из самых значительных художников русского зарубежья, представлено в школьных программах по литературе столь немногочисленным кругом произведений, что учащиеся оказываются не подготовленными к восприятию главной книги писателя – автобиографического романа «Лето Господне». Только программа для общеобразовательных учебных заведений, откорректированная в соответствии с целями и задачами литературного образования учащихся в условиях новой образовательной ситуации, предусматривает обращение к отдельным произведениям И.С. Шмелева на разных ступенях школьного литературного образования. Так, программа V класса ориентирует учителя на «чтение и обсуждение» лирической миниатюры «Мартовская капель» и «текстуальное изучение» автобиографического рассказа «Как я встречался с Чеховым. За карасями» [5. С. 15].

Отсутствие системного подхода к изучению творчества писателя лишает учащихся возможности осознать литературу как одно из звеньев истории культуры и увидеть, какой трагичной была ее судьба в условиях исторических потрясений XX столетия. Более того, учащиеся не получают представления о художественных открытиях литературы русского зарубежья. Вот почему одной из важнейших задач литературного развития учащихся является, на наш взгляд, самостоятельное знакомство школьников с произведениями И.С. Шмелева на основе постижения особенностей созданного писателем художественного мира.

Понятие «художественный мир» – одно из самых значительных в современном литературоведении, так как литературное произведение «является не только реалией нашей жизни, не только имеет свою внешнюю форму... структуру, но, как таковое, обладает внутренней формой, именуемой поэтической реальностью» [6. С. 7].

До сих пор не всеми исследователями выделяемое в самостоятельную литературоведческую категорию, данное понятие активно функционирует в теории и практике школьного

преподавания литературы. Так, программа для школ и классов с углубленным изучением литературы, рекомендованная к изучению с 1996 года и действующая до настоящего времени, предполагает не просто изучение вершинных произведений русской литературы 19-20 веков, а постижение на основе данного изучения «художественного мира» А. Пушкина, Ф. Достоевского, Л. Толстого и т. д. Различные трактовки понятия «художественный мир» в современном отечественном литературоведении («внутренняя целостность, враждебная любому расчленению», по определению П.В. Палиевского, «единственный уникальный и строго ограниченный мир», по мнению С.Г. Бочарова) не являются в данном случае препятствием для постижения «художественного мира» творца или отдельного литературного произведения. Выступая в сознании учащихся как «сложная система элементов, состоящих в особых типах связей» [3. С. 18], художественный мир писателя осознается читателями прежде всего через его важнейшие структурные составляющие: особенности сюжета и композиции, систему образов, способы организации повествования, образы пространства и времени [2. С. 123].

Постигая эти особенности художественного произведения, ученик неизбежно приходит к выводу, что «литературное произведение – не механическое сочетание формы и содержания, а некое органическое единство, вне которого оно теряет свой эстетический смысл и перестает быть искусством» [6. С. 7].

В понимании художественного мира И.С. Шмелева мы исходим из особенностей индивидуально-авторского восприятия и осмысления действительности, отмеченных И. Ильиным, И. Есауловым, П. Палиевским и др. «Из всех русских писателей не только 20-го века, но и русских советских писателей вообще, И.Шмелев ближе всего стоит к понятию «православного» писателя... он сумел почти полностью преодолеть известное противостояние религии и искусства и заявить литературу не как творческий бунт человека против мироздания, но как творческое служение Божьему миру» [1. С. 4].

Важнейшей особенностью художественного мира И. Шмелева является обращение писателя к сказу, предполагающему «имитацию устного, обычно социально-характерного монолога, имеющего конкретного или абстрактного слушателя» [4. С. 111]. Автобиографический роман «Лето Господне», одно из самых значительных произведений И. Шмелева, сочетает в своей

повествовательной структуре два типа сказа: сказ взрослого повествователя и сказ ребенка. «Их чередование, сопоставление или наложение создают особое лирическое напряжение и открывают новые для данного жанра «повествовательные формы» [4. С. 109]. Выявление этих и других функций сказа в романе будет более продуктивным при условии обращения к другим произведениям писателя с «контаминированной» структурой повествования [4. С. 114].

Особый интерес в этом отношении представляет, на наш взгляд, автобиографический рассказ «Как я встречался с Чеховым. За карасями», включенный в круг произведений для текстуального изучения уже на начальной ступени школьного литературного образования учащихся (V кл.). Наблюдение за нетрадиционной для читательского опыта учеников повествовательной организацией текста позволяет решить следующие образовательные задачи, значимые как для данного, так и для последующих этапов литературного развития учащихся:

1. Дать ученикам общее представление о сказовой форме повествования, имеющей двоякую языковую ориентацию: на изображение действительности и на изображение «чужого слова» о ней.

2. Сформировать представление о сказе как особой форме повествования, характерной для индивидуального стиля Шмелева, как о наиболее значительной особенности художественного мира писателя.

3. Выявить особенности «детского» и «взрослого» сказа в данном произведении, подготовить к восприятию других произведений писателя, в частности романа «Лето Господне», где данная повествовательная модель обуславливает «подвижную перспективу» изображаемого – «колебание от одной точки зрения к другой» [4. С. 114].

4. Прийти к выводу об обусловленности структурных составляющих художественного мира произведения авторской концепцией бытия. В данном случае сказовая манера повествования служит своеобразным «ключом» к постижению авторской концепции мира и человека, выявляет особый взгляд писателя на ребенка и детство. Не случайно повествовательная модель рассказа, как и романа «Лето Господне», организована сочетанием двух типов сказа.

«Детский» сказ, передающий непосредственные

впечатления и переживания героя-рассказчика, реализует авторский взгляд на ребенка как «естественного» человека, живущего в гармонии с природой, миром и самим собой. Не случайно восприятие природы ребенком оказывается более целостным и гармоничным, чем ее восприятие взрослым рассказчиком.

Рассказчик – взрослый, осмысливая события своего гимназического детства и даже несколько иронизируя над прошлым, становится серьезен в финале произведения, когда с высоты прожитых лет ему открывается новое понимание детства как особого мира, противостоящего обыденной действительности и даже преобразующего скучную повседневность богатым воображением, безудержной фантазией: «Случилось такое необычное в бедной неуютной жизни, которую мы пытались как-то ... наполнить нашим воображением».

Наблюдения над особенностями художественного мира произведения приводят учеников к выводу о взаимосвязи и взаимообусловленности всех его элементов, о подчиненности единой художественной мысли, во имя которой он создается и воплощению которой он служит.

Библиографический список

1. Басинский П. О чистоте // Литературная газета. 1994. 12 октября.
2. Лавлинский С.П. Технология литературного образования. М.: Изд. дом «Инфра-М», 2003.
3. Мущенко Е.Г. Разница «контекстов» при анализе произведения в вузе и школе // Литература в школе. 1997. № 3.
4. Николина Н.А. Филологический анализ текста. М.: Академия, 2003.
5. Программа по литературе для общеобразовательных учреждений (5-11 кл.) /Сост. Т.Ф. Курдюмова, С.А. Леонов, Е.Н. Колокольцев. М.:Изд-во «Дрофа», 2004.
6. Циммерман О. Художественный мир И. Бунина в восприятии учащихся 11 кл./ Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2003.
7. Шмелев И.С. Собрание сочинений в 2-х тт. М., 1989. Т.2.

СОДЕРЖАНИЕ

Теоретические и прикладные аспекты коммуникации	
<i>Л.В. Ухова</i> Гендерные стереотипы в рекламных образах.....	3
<i>А.Ю. Мазилова</i> Лингвистические основы построения вербальных товарных знаков.....	9
<i>М.А. Кротова, Л.Г. Антонова</i> Отражение современных творческих рекламных стратегий в тексте журнальной рекламы.....	13
<i>Т.Б. Кольшикина</i> Анализ вербально-визуальной составляющей в текстах журнальной рекламы (на примере рубрики «Тест» в журнале «СТАФ»).....	19
<i>Н.Е. Соловьева</i> Тенденции развития рекламной отрасли как основа постановки задач обучения студентов вуза по специальности «Реклама».....	24
<i>Е.А. Панова</i> Развитие визуальной и графической культуры в дизайне.....	28
<i>С.К. Болотова, Е.Е. Автореева</i> Об аспектах исследования современного провинциального граффити....	32
<i>Л.А. Гусева</i> Профессионально ориентированные задания в курсе преподавания культуры речи на отделении «Реклама».....	38
<i>Р.В. Разумов</i> Развитие систем антропонимов в 1990-2000-е годы.....	43
<i>О.В. Сизова</i> Текст как объект и средство обучения.....	47
<i>Г.В. Мурзо</i> Целостно-системное рассмотрение искусствоведческого текста.....	52
<i>М.Н. Кулаковский</i> Указания на причинные отношения во вставных конструкциях.....	58
<i>Ж.К. Елисеева</i> Лексика свадебного обряда в мOLOGских говорах.....	62

Изучение языка русской литературы

<i>И.А. Суханова</i> Два уровня вербализации элементов картины в художественном тексте (на материале романа Д.С. Мережковского «Леонардо да Винчи»).....	68
<i>И.А. Суханова</i> Сквозной образ лебедя в романе Д.С. Мережковского «Леонардо да Винчи».....	72
<i>О.П. Мурашева</i> Пространственно-временная организация романа Г.Газданова «Вечер у Клэр».....	77
<i>О.П. Бышук</i> Особенности употребления существительных <i>singularia tantum</i> в форме множественного числа в произведениях С. Кржижановского.....	81
<i>С.М. Маланова</i> Усложнение способов передачи языковой точки зрения в современной отечественной и французской прозе.....	86
<i>С.А. Стулова</i> Цветовая картина стихотворения О. Мандельштама «Дворцовая площадь».....	89
<i>Е.М. Мельникова</i> Новообразования в прозе О. Мандельштама.....	93
<i>М.А. Бакулин</i> Лингвостилистические особенности заглавий современных криминальных романов.....	99
<i>И.А. Горюнова</i> Языковые параллели произведений Ф.М. Достоевского и романа А. Белого «Петербург».....	105
<i>Э.В. Бабарыкова</i> Специфика лирического «я» в поэзии И. Анненского.....	108

Новые исследования русской литературы

<i>Г.Ю. Филипповский</i> Диалоговая функция литературных текстов Руси начала XII в.....	112
<i>И.Ю. Лученецкая-Бурдина</i> Самоопределение художника: мировоззренческие установки и творческий опыт Л.Н. Толстого (1870-1890 гг.).....	119
<i>О.Н. Виноградова</i> Бытовые сюжеты как проекция христианской «правды» (на материале малых прозаических жанров Л.Н. Толстого 1900-х годов)....	126

<i>С.А. Иванова</i> Исповедь персонажа как способ постановки философских проблем в романе Ф.М. Достоевского «Идиот».....	130
<i>Н.В. Лукьяничкова</i> Трансформация агиографической традиции в творчестве писателей второй половины XIX века (на материале произведений Н.С. Лескова и С.Н. Терпигорева).....	135
<i>М.Г. Степанова</i> Трансформация романтического «формульного» сюжета в романе А.К. Толстого «Князь Серебряный».....	140
<i>Е.М. Болдырева</i> Близорукий повествователь в повести Алексея Ремизова «Подстриженными глазами»....	145
<i>С.А. Викторова</i> «Творимые легенды» Игоря Северянина (посвящения Мирре Лохвицкой и Федору Сологубу).....	152
<i>Ю. А. Рассол</i> Набоков и Данте: постановка проблемы.....	157
<i>В.В. Горошников</i> Экзистенциальные параметры поэтики С. Кржижановского.....	161
<i>Н.Ю. Букарева</i> Традиции Ф.М. Достоевского в романе Н. Нарокова «Мнимые величины».....	166
<i>Т.Г. Кучина</i> Повествовательная структура рассказа В. Маканина «Кавказский пленный».....	170
<i>Е.И. Фролова</i> «Диалогическая» поэтика Льва Лосева (Л. Лосев и Б.Л. Пастернак).....	173
<i>М.Ю. Егоров</i> С.М. Гандлевский против... Интертексты стихотворения «Когда волнуется желтеющее пиво...».....	178
<i>С.В. Сорокина</i> Повествовательная организация романа К.Вагинова «Козлиная песнь».....	184
<i>О.А. Аксенова</i> Историографическая метапроза в творчестве В.Пелевина.....	189
<i>Ю.А. Филонова</i> Формирование эстетической наблюдательности учащихся при изучении произведений К.Г. Паустовского.....	194

<i>М.Л. Федченкова</i> Наблюдения над особенностями художественного мира писателя в процессе изучения литературного произведения (И.С. Шмелев «Как я встречался с Чеховым. За карасями»).....	198
---	-----

Научное издание

Культура. Литература. Язык

Материалы конференции «Чтения Ушинского»

Часть 1

Редактор Л.К. Шереметьева

Подписано в печать 21.12.2005.

Формат 60x92 1/16. Объем 13,12 п. л.

Тираж 100 экз. Заказ № 814

Издательство Ярославского государственного
педагогического университета имени

К.Д. Ушинского

150000, Ярославль, Республиканская ул., 108.

Типография ЯГПУ

150000, Ярославль, Которосльская наб., 44

Тел.: (0852) 32-98-69, 72-64-05